

EL REALISMO EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI.

Un estudio crítico sobre autores, dimensión y situación.

Director de Tesis: Martínez Barragán, Carlos.

Doctorando: Cañadas Mata, Francisco Javier.

Programa EL DIBUJO Y SUS TÉCNICAS DE EXPRESIÓN.

DEPARTAMENTO DE DIBUJO.

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

Febrero de 2016.



Javier Cañadas Mata. Vespa Roja. Óleo sobre tabla. 170 x 150 cm. 2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

A Canhu
Con todo mi corazón

RESUMEN DE LA TESIS DOCTORAL.

Los objetivos de esta tesis son muy sencillos, investigar sobre la pintura, sobre el movimiento Realista en la pintura y sobre el motivo y la causa primera de todo acto creativo, la percepción que deriva en la representación pictórica y en este caso realista. *¿Por qué la representación es realista y no abstracta?*, o *¿por qué predomina una u otra?*; el porqué de la fuerte presencia de la imagen en el siglo XXI y su representación pictórica; un análisis de los contenidos y la composición de estas imágenes que en gran medida son el referente de la pintura, conduce a una reflexión sobre una mayor presencia de la pintura Realista en nuestro país y fuera de él, y en nuestro país se centra en dos localizaciones geográficas principales, la Comunidad de Madrid y la Comunidad Valenciana.

El primer eje de la investigación que se centra en el maestro *Antonio López García*, y tiene como antecedentes a su tío, *Antonio López Torres* y a la llamada Escuela Madrileña, que ya se ve representada en el fotorrealismo Americano que surge tras el Pop-Art en EE.UU con algunos de sus miembros, por ejemplo *Claudio Bravo* o los denominados *López*. El segundo eje, es la Comunidad Valenciana, como núcleo principal de un Realismo más social y más político, a la vez que más reivindicativo no solo de la libertad que la apertura a Europa cultural y económica conllevan, influencias de las vanguardias y tendencias que en Europa predominan, sino también a un intercambio, a una Ciudad abierta con intercambios culturales cada día más presentes, cada vez más curiosa, más interesada en el conocimiento, más plural, y sobre todo, la diferencia principal es el referente. El modelo, tal vez la causa. La evolución social en la que el siglo XXI nos sitúa, a todos, ante una espectacular proliferación de la imagen, la manera de percibirla o expresar, es lo que cambia. Por eso el primer capítulo expresa algunas ideas que nos ayudan a comprender una manera de expresión que siempre ha existido pero que ahora predomina, todo nos entra por los ojos, la imagen en el siglo XXI se equipara con la palabra escrita y con la voz; este giro comunicativo a lo visual es imprescindible para comprender cualquier pintura realista que se realiza en la actualidad.

El desarrollo de la pintura, la realidad que refleja y como la transmite dentro del realismo pictórico que vuelve a tener una mayor presencia en el siglo XXI, tras el predominio de las vanguardias en el siglo XX, se trata en el Capítulo segundo de esta investigación. Otro de los objetivos de la misma es el análisis de esa presencia del realismo pictórico y que lleva a ella. La motivación de los artistas y la necesidad de representar el mundo a través de la mimesis, una representación de la realidad que el artista formula como verdadera es otra de las preguntas que los artistas se llevan cabo desde que empiezan a crear y que este capítulo responde desde el punto de vista de un pintor. Otro de los objetivos de esta investigación es el análisis de cómo esta representación mimética, realista interactúa con otras disciplinas artísticas, y también con las nuevas tecnologías, el uso de las redes sociales e internet como medio de difusión y como fuente de conocimiento y de cultura visual; el análisis de cómo afecta todo esto a la pintura y viceversa, se desarrollan en el siguiente capítulo, en el siglo XXI.

La polémica sobre el referente fotográfico o que el modelo sea directamente el entorno, las ciudades o la naturaleza, la figura humana o los objetos cotidianos, la evolución de los géneros tradicionales respecto al referente, o el uso del dibujo, la óptica o las nuevas tecnologías como metodología y proceso pictórico también se estudian en este documento, aportando sin duda un rico y variado espectro de procesos técnicos y contenidos en la pintura Realista actual, una pintura que, puede también transmitir un conocimiento implícito, comunicar, y seducir a un espectador, cada día más participe de una pintura Realista en nuestro país que sigue albergando influencias de otros países y continente, que recuere los lenguajes y las técnicas del pasado y que sin englobarse en escuelas o movimientos determinados participa en ocasiones de numerosas similitudes.

RESUM DE LA TESI DOCTORAL.

Els objectius d'aquesta tesi són molt senzills, investigar sobre la pintura, sobre el moviment Realista en la pintura i sobre el motiu i la causa primera de tot acte creatiu, la percepció que deriva en la representació pictòrica i en aquest cas realista. Per què la representació és realista i no abstracta?, o ¿per què predomina una o altra?; el perquè de la forta presència de la imatge en el segle XXI i la seva representació pictòrica; una anàlisi dels continguts i la composició d'aquestes imatges que en gran mesura són el referent de la pintura, condueix a una reflexió sobre una major presència de la pintura Realista al nostre país i fora d'ell, i al nostre país se centra en dos localitzacions geogràfiques principals, la Comunitat de Madrid i la Comunitat Valenciana.

El primer eix de la investigació que se centra en el mestre *Antonio López García*, i té com a antecedents al seu oncle, *Antonio López Torres* ja l'anomenada Escola Madrilena, que ja es veu representada en el fotorealisme Americà que sorgeix després el Pop-Art a EE.UU amb alguns dels seus membres, per exemple *Claudio Bravo* o els anomenats *López*. El segon eix, és la Comunitat Valenciana, com a nucli principal d'un Realisme més social i més polític, alhora que més reivindicatiu no solament de la llibertat que l'obertura a Europa cultural i econòmica comporten, influències de les avantguardes i tendències que en Europa predominen, sinó també a un intercanvi, a una Ciutat oberta amb intercanvis culturals cada dia més presents, cada vegada més curiosa, més interessada en el coneixement, més plural, i sobretot, la diferència principal és el referent. El model, potser la causa. L'evolució social en la qual el segle XXI ens situa, a tots, davant d'una espectacular proliferació de la imatge, la manera de percebre-o expressar, és el que canvia. Per això el primer capítol expressa algunes idees que ens ajuden a comprendre una manera d'expressió que sempre ha existit però que ara predomina, tot ens entra pels ulls, la imatge en el segle XXI s'equipara amb la paraula escrita i amb la veu; aquest gir comunicatiu al visual és imprescindible per a comprendre qualsevol pintura realista que es realitza en l'actualitat.

El desenvolupament de la pintura, la realitat que reflecteix i com la transmet dins del realisme pictòric que torna a tenir una major presència al segle XXI, després del predomini de les avantguardes al segle XX, es tracta en el capítol segon d'aquesta investigació. Un altre dels objectius de la mateixa és l'anàlisi d'aquesta presència del realisme pictòric i que porta a ella. La motivació dels artistes i la necessitat de representar el món a través de la mimesi, una representació de la realitat que l'artista formula com a veritable és una altra de les preguntes que els artistes es duen terme des que comencen a crear i que aquest capítol respon des del punt de vista d'un pintor. Un altre dels objectius d'aquesta investigació és l'anàlisi de com aquesta representació mimètica, realista interactua amb altres disciplines artístiques, i també amb les noves tecnologies, l'ús de les xarxes socials i internet com a mitjà de difusió i com a font de coneixement i de cultura visual; l'anàlisi de com afecta tot això a la pintura i viceversa, es desenvolupen en el següent capítol, al segle XXI. La polèmica sobre el referent fotogràfic o que el model sigui directament l'entorn, les ciutats o la natura, la figura humana o els objectes quotidians, l'evolució dels gèneres tradicionals respecte al referent, o l'ús del dibuix, l'òptica o les noves tecnologies com a metodologia i procés pictòric també s'estudien en aquest document, aportant sens dubte un ric i variat espectre de processos tècnics i continguts en la pintura Realista actual, una pintura que, pot també transmetre un coneixement implícit, comunicar, i seduir un espectador, cada dia més participi d'una pintura Realista al nostre país que segueix albergant influències d'altres països i continent, que recuera els llenguatges i les tècniques del passat i que sense englobar-se en escoles o moviments determinats participa en ocasions de nombroses similituds.

SUMMARY OF THE THESIS.

The objectives of this thesis are very simple, inquire about painting, about the Realist movement in painting and the plea and the first cause of all creative act, resulting in the perception of pictorial representation and realistic in this case. Why the representation is not abstract and realistic?, or why one or the other predominates?; the reason for the strong presence of the image in the XXI century and its pictorial representation; an analysis of the contents and composition of these images are largely the paint benchmark leads to a reflection on a greater presence of realistic painting in our country and outside it, and in our country focuses on two main geographical locations, Madrid and Valencia.

The first line of research that focuses on the teacher *Antonio López García*, and has the background to his uncle *Antonio López Torres* and called Madrid School, which already is represented in the American photorealism that arises after the Pop-Art USA with some of its members, for example *Claudio Bravo* or *López* called. The second axis is Valencia, as a core of social realism and political, while claiming not only more freedom to open up to Europe involve cultural and economic influences of the avant-garde and trends in Europe predominate, but also to an exchange, to open cultural exchanges increasingly present City increasingly curious, more interested in knowledge, more plural, and above all, the main difference is the benchmark. The model, perhaps the cause. Social evolution in the XXI century puts us at all, before a dramatic proliferation of the image, how to perceive or express, it is what changes. So the first chapter expresses some ideas that help us to understand a way of expression that has always existed but now prevails, we all enter through the eyes, the image in the XXI century is equated with the written word and voice; this communicative visual twist to what is essential to understand any realistic painting that is done today.

The development of the painting, which reflects reality as the spread within the pictorial realism returns to have a greater presence in the XXI century, after the dominance of the avant-garde in the twentieth century, is in the second chapter of this research. Another objective thereof is to analyze the presence of visual realism and leading to it. The motivation of the artists and the need to represent the world through mimesis, a representation of the reality that the artist formulated as true is another question that artists are carried out from beginning to create and that this chapter addresses from the viewpoint of a painter. Another objective of this research is the analysis of how this mimetic, realistic representation interacts with other artistic disciplines, and also with new technologies, the use of social networks and the Internet as a means of dissemination and as a source of knowledge and culture visual; the analysis of how this affects the painting and vice versa, develop in the next chapter, in the XXI century. The controversy over the photographic reference or model directly the environment, cities or nature, human figure or everyday objects, the evolution of traditional genres respect to the reference, or the use of drawing, optics or new methodology and technologies such as painting process are also studied in this paper, providing certainly a rich and varied range of technical processes and contained in the current Realistic painting, a painting that can also transmit an implicit knowledge, communicate and seduce a spectator , increasingly part of a realistic painting in our country that still hosts influences from other countries and continent, that perfectly recalls the languages and techniques of the past and not encompassed in schools or certain movements involved in numerous occasions similarities.

LA PINTURA REALISTA EN ESPAÑA EN EL SIGLO XXI

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA.

DEPARTAMENTO DE DIBUJO.

Programa. El Dibujo y sus métodos de expresión.

DIRECTOR DE TESIS DOCTORAL. Doctor: Don Carlos Martínez Barragán.

Doctorando: Francisco Javier Cañadas Mata.

fracaama@doctor.upv.es

Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Dibujo.

INDICE

INTRODUCCION	14
OBJETIVOS	18
MARCO TEORICO	19
METODOLOGIA	22
CAPITULO I.- REALISMO EN EL SIGLO XXI.	28
1.1 LENGUAJE PICTÓRICO	28
1.1.1. Figuración y realismo	28
1.1.2. Indefinición de conceptos.	32
1.1.2.1. Definiciones de la Real Academia de la Lengua Española.	32
1.1.2.2. Evolución de los conceptos.	33
1.1.3. El dibujo como obra de arte independiente.	39
1.1.3.1. Realidad dibujada.	44
1.1.3.1.1. El dibujo en la academia	50
1.1.4. Signo visual, aproximación a un lenguaje pictórico.	52
1.1.4.1. El signo como unidad mínima del lenguaje visual.	52
1.1.4.2. El código, percepción del referente e interpretación de la pintura.	55
1.1.4.3- la estructura del lenguaje visual en sistemas simbólicos.	56
1.1.5. Mensaje y significado	59
1.1.6 Generando pensamiento critico	63
1.1.7. Narrativa. El uso de la retórica visual.	65
1.1.8. Estructura lineal de la pintura.	67
1.1.9. La transmisión de conocimiento en la pintura del siglo XXI	69
1.1.10. El poder descriptivo de la imagen	73
1.2. PINTURA REALISTA ESPAÑOLA.	80
1.2.1. Ecos Realistas de la tradición pictórica.	80
1.2.1.1 El siglo XVIII y Realismo holandés	81
1.2.1.2. Pintura y realidad en el siglo XIX	83
1.2.1.3. Pintura realista en el siglo XX.	87
1.2.1.4 Los nuevos realismos de los años sesenta.	88
1.2.1.5. La pintura realista a finales del siglo XX.	90
1.2.2. La pintura figurativa y Realista en España en el siglo XX	93
1.2.3. Presencia y defensa de la pintura realista.	97

1.2.3.1. Las técnicas heredadas de los grandes maestros.	100
1.2.4. La pintura Realista en la Comunidad de Madrid.	102
1.2.4.1 Antonio López Torres y Antonio López García.	102
1.2.4.2 El comienzo. Antonio López Torres.	102
1.2.4.3 La escuela madrileña	109
1.2.4.4 Tres generaciones de pintores realistas.	113
1.2.5. El realismo Crítico en la comunidad valenciana.	115
1.2.5.1. Equipo Realidad.	115
1.2.5.2 Equipo Crónica.	117
1.2.5.2.1 Algunas citas sobre la pintura realista española de los años sesenta y setenta.	121
1.2.5.3. El Realismo Crítico Valenciano de los años 80 y los 90.	122
1.2.6. El Realismo del siglo XXI	129
1.2.7. La pintura reciente en la península (antes la escuela andaluza)	138
1.2.7.1. Aportaciones de otros pintores.	140
1.2.8. Nuestros Artistas llegados de lejos.	144
1.2.9. La pintura Realista en España en el siglo XXI.	148
1.2.9.1. Géneros y subgéneros y su evolución respecto al referente.	150
1.2.9.1.1 El retrato y el Selfy.	153
1.2.9.1.2 Arte Urbano	156
1.2.9.1.3 Paisaje urbano.	157
1.2.9.1.4 Bodegón.	157
1.2.9.1.5 Desnudo.	158
1.2.9.2. Hiperrealismo y fotorrealismo.	160
1.2.9.3. Simbolismo en el nuevo milenio.	161
1.3. TECNICAS EMPLEADAS EN LA PINTURA REALISTA DEL SIGLO XXI.	167
1.3.1. El discurso de la materia. El trabajo manual	167
1.3.2. El uso de la Óptica. El desplazamiento de lo real	168
1.3.2.1. Óptica y anamorfosis en el proceso perceptivo.	169
1.3.3. El uso de la fotografía en la pintura realista	174
1.3.4. El instante y la fotografía.	177
1.3.5. El píxel. Mucho más fotosensible.	178
1.3.5.1. El píxel y la pintura.	180
1.3.5.2. Creación interactiva	181
1.3.5.3. Los videojuegos	185
1.3.6. Evolución y fusión de las técnicas pictóricas.	187
1.3.7. Reproducción grafico-digital	191
1.3.8. Nuevas tecnologías	194
1.3.9. Intervenciones Urbanas. Grafiti.	200

1.4. REALISMO FUERA DE ESPAÑA. UN BREVE ACERCAMIENTO HISTÓRICO.	202
1.4.1. Realismo Americano.	202
1.4.1.1 Las tres etapas del hiperrealismo o fotorrealismo americano.	204
1.4.2. Realismo en Oriente.	206
1.4.2.1 El grado cero en el realismo japonés.	210
1.4.2.3. La narrativa de las Imágenes.	212
1.4.2.4. La Realidad Tecnológica.	215
1.4.3 Realismo en Europa.	218
1.4.3.1 Reflejos de Realidad.	224
1.4.3.2 El nuevo Renacimiento con lenguajes renovados	226
1.4.3.3. Sistemas tradicionales de representación.	228
CAPÍTULO II.- REALISMO Y SOCIEDAD.	232
2.1. Sobre el acto de Pintar.	232
2.1.1 interpretación	233
2.1.2. Los códigos del pintor	235
2.1.3 la voluntad del artista	236
2.2. Temática social.	238
2.2.2 Trasgresión y provocación como forma de arte	240
2.3 Arte y sistema	245
2.3.1. Medios de comunicación	247
2.3.2 La realidad del simulacro y la apariencia	249
2.3.2.1. More to More. La estrategia de la Ilusión.	250
2.3.3. Realidad subjetiva y surrealismo.	251
2.3.4 Realidad aumentada.	253
2.3.5 Las ciudades	255
2.4. El mercado del arte	257
2.5. Globalización y antropofagia.	259
2.5.1. Apropiación y falsificación y autoría.	261
OBRA PERSONAL.	264
CONCLUSIONES	273
AGRADECIMIENTOS	276
BIBLIOGRAFIA	277
Libros	277
Artículos	284
WEB	286

ENTREVISTAS ANEXO	290
INTRODUCCION	291
OBJETIVOS DE LAS ENTREVISTAS	291
TEXTOS	292
PLANTILLA	295
ENTREVISTAS	296
<i>Entrevista a Alejandro Marco</i>	296
<i>Entrevista a Victoria Iranzo</i>	306
<i>Entrevista a Edgar Noé Mendoza Mancillas.</i>	311
<i>Entrevista a Dino Valls</i>	318
<i>Entrevista a Antonio López García</i>	337
INDICE DE ILUSTRACIONES	340
INDICE ONOMASTICO.	346
GLOSARIO.	357
<i>Expresiones populares y específicas.</i>	358
<i>Terminología.</i>	360

INTRODUCCION

Esta investigación hace un recorrido a través de la Pintura Realista, un recorrido que parece empezar de nuevo en el siglo XXI, pese al ya muy discutido e interpretado, estudiado y mil veces etiquetado concepto del realismo a lo largo –espacio temporal- y ancho -diferentes localizaciones geográficas- de la historiografía del arte. La denotada presencia de la pintura realista en el siglo XXI, parece devenir en una vuelta, un regreso de la Pintura Realista e Hiperrealista, mediante un lenguaje visual, que utiliza la mimesis, la proporción, el volumen, la perspectiva y otros sistemas de representación ya conocidos, un lenguaje que sigue estando presente de algún modo en la memoria colectiva, en lo aprehendido, en lo heredado, y también en las imágenes contemporáneas, actuales, en las nuevas tecnologías, en los videojuegos y los mundos virtuales. Así pues el camino de este viaje está lleno, repleto de nuevas propuestas y posibilidades que convergen, cohabitan, se abrazan en dilatada simbiosis y se fusionan. Un viaje emocionante que avanza: *¿pero hacia dónde? ¿Dónde está el norte y el sur? ¿Hacia dónde se dirige el Realismo Pictórico?*

Sin establecer categóricamente escuelas o movimientos Realistas dentro de la pintura, esta investigación resalta la importancia de su presencia, como expresión artística en ciertos núcleos geográficos dentro de nuestro país, en los cuales se genera una Pintura Realista que tiene mucha relación con otros países y continentes.

Destino incierto, al igual que nos sugiere *Fernando Fernán Gómez* refiriéndose al mundo de la farándula en su novela *“viaje a ninguna parte”*. Reflexión sobre si, en este caso, la Pintura Realista tiene una meta, llega al final de un recorrido o simplemente está aquí, presente. Novela Realista sobre la España de posguerra que aparece retratada en personajes y lugares, situaciones y diálogos que nos invitan a reflexionar sobre el futuro de la cultura y del arte.

*"E' un mondo difficile: vita intensa, felicità a momenti e futuro incerto"*²

Presento en este documento la Pintura Realista de España en el siglo XXI más destacada, su presencia en la sociedad y en el mercado así como la interacción de las técnicas de representación tradicionales con las nuevas tecnologías. De este modo se realiza una afirmación del Realismo en la pintura, de la presencia del dibujo y la figuración dentro de ella y de esa necesidad del artista de plasmar esa realidad inmediata, el entorno cercano de esta época, al igual que pasara en otras épocas.

Los conceptos de Realismo y Realidad han sido ampliamente estudiados por estetas y filósofos, sin embargo, tras estudiarlos de forma más detallada, observamos la importancia de su influencia en la Pintura actual. Este estudio se basa más en los artistas, en su obra, su historia y su desarrollo, aportando un carácter cualitativo más coherente a la investigación.

La evolución de las técnicas, materiales, y modos de hacer, también son importantes para comprender la Pintura Realista, así pues este aspecto también se desarrolla en la investigación, aunque, exponiendo solamente aspectos puntuales, como la carga materica, el trazo, el color, etc.... que atañen al signo plástico y al signo icónico dentro de lo que denominaremos *“lenguaje pictórico”* explicado y desarrollado al comienzo de esta tesis, pues la Pintura Realista, utiliza su retórica, estructura sus composiciones, y nos *deja abierta la puerta* a la reflexión. Un apoyo en la historiografía reciente -entiéndase dependiendo de época, localización geográfica, costumbres, idiosincrasia, e historia de los Artistas- es necesario para comprender el carácter mimético de la pintura, visualizando, comprendiendo, analizando el lenguaje figurativo, Realista y su sentido narrativo, *"et voilà"*: mimético y representacional.

1 Fernán Gómez, Fernando. *El viaje a ninguna parte*. Ed. Catedra 2002. ISBN: 84-376-1975-0. Novela publicada en 1985, reeditada por ED. Catedra en 2002 y convertida en película en 1986, bajo dirección del autor.

2 Antonio de la Cuesta en 1970 (Tonino Carotone) en su canción *“me cago en el amor”* del disco *“mondo difficile”* año 2000.

”Tropos y figuras son el lenguaje y no excrescencias que lo apartan de un imposible “grado cero”. Inútil perseguir un estado adánico del arte pictórico, de la misma forma que nunca existió una inasible lengua prebabelica: no existen más que desviaciones de una norma que no existe”³
Santos Zunzunegui.⁴

Las últimas décadas del siglo XX nos sirven de referente, al estudiar a los autores y su obra, pues, centralizando dos focos principales en la Pintura Realista actual: La Comunidad de Madrid, y la Comunidad Valenciana, y sobrevolando la actividad Institucional de Barcelona, en lo que a pintura Realista se refiere, el desarrollo artístico anteriormente inmediato es crucial en su desarrollo. Resaltando algunos autores cuya influencia es notable en la pintura contemporánea. Pintores Realistas que muestran variaciones y coincidencias, en temáticas y técnicas, habilidades y recursos, pero que sin embargo no pueden ceñirse a una reglamentación estricta, a una normativa, impropia del acto creativo.

Algunos autores derivan en el surrealismo, incluso utilizan lo simbólico, o pasan por diferentes etapas a lo largo de su trayectoria, son Realistas de diferente modo; la característica que más los diferencia, y por otro lado más lo agrupa si nos regimos por localizaciones geográficas, es el uso del referente, del modelo y su procedencia, como veremos más adelante.

Un uso del dibujo más o menos constante, temáticas vigentes en géneros y subgéneros que han conservado su “*status*” dentro de una proyección espacio-temporal con algunas modificaciones, y otros recursos pictóricos empleados sobre todo en la época del Renacimiento tienen cabida en la Pintura Realista Española del recién estrenado milenio.

Es interesante ver por ejemplo la especialización a la que el género del retrato ha llegado con el hiperrealismo y que adopta en muchas ocasiones el “Selfy” como modelo; el desnudo se aleja del “*contrapposto*” y de su estado de “*gracia*” mostrando actitudes acordes a nuestra época, el paisaje puebla las ciudades en un “*underground*” cada vez más elevado que cohabita con un simbólico paisaje panorámico y aéreo, que en ocasiones supera nuestro campo de visión, y el fragmento, el primer plano, se combina o sustituye a escenas más complejas, la vida cotidiana, la experiencia colectiva de la calle y los sucesos que se desarrollan en el espacio público propenso a su intervención artística, son modelos también a tener en cuenta.

¿Qué es el Realismo Pictórico? ¿En qué se diferencia de la figuración?

¡Buenas preguntas! Podría comentar un segundo narrador, otro acompañante en este camino.

Estas preguntas son básicas para la investigación y para cualquier persona interesada en la pintura. Respondiendo a la primera, *¿Qué es el Realismo Pictórico?*, comienza el Cap. I: en el cual se irán escudriñando los conceptos –*muy extensos y estudiados*- de Figuración y Realismo, partiendo, del dibujo como primer procedimiento técnico y primer paso del acto creativo en la Pintura Realista y de otro concepto que forma parte de nuestras raíces culturales Occidentales: *la Mimesis*.

¿Qué sentido tiene todo esto, porque y para qué de la existencia de este acto creativo?

Al igual que otras manifestaciones artísticas, la Pintura Realista tiene un porqué y un para qué, un sentido, una función. Aunque estas cuestiones pueden ser motivo de otra tesis, nos centraremos en cómo la Pintura Realista unas veces ha servido como crónica y reflejo de una época, otras para reafirmar una convenciones sociales y culturales, o también como soporte y transmisora de un conocimiento, sujeto a un código, que en el más de las veces, ha estado reservado a minorías. También ha estado presente como manifestación y expresión de los poderes dominantes y, cómo no, y talvez en la faceta que más apreciamos en conjunto, como disfrute y “*goce*” estético. Estas palabras de Robert Bartha, aunque referidas a la literatura, bien pueden aplicarse también a la pintura:

³ Introducción de Santos Zunzunegui. En: Alberto Carrere. José Saborit. Retórica de la Pintura. Ed. Cátedra-Grupo Anaya. 2000. p. 10-11.

⁴ . Santos Zunzunegui es un Escritor vasco, nacido en Bilbao (Bizkaia) en 1947. Doctor en Ciencias de la Información, Licenciado en Derecho y Ciencias Económicas. Crítico y colaborador en numerosas publicaciones sobre cine. Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad del País Vasco. Recibió el Premio a la Mejor Película Argumental en el III Certamen de Cine Amateur Villa de Balmaseda por el cortometraje Tres, diez.

“De pronto me surgió una idea: ¿no estaría explorando esos vasos comunicantes que unen la vida intelectual de un individuo con el espíritu de la época? Muchos escritores se preocupan por el hecho de que su obra, de alguna manera refleja los tiempos que viven. Como ensayista siempre me ha inquietado una duda: ¿somos libres de expresar nuestras ideas o estamos prisioneros en la burbuja de nuestra época, nuestra cultura y nuestra condición social?”

Roger Bartra⁵

Bien, para poder interpretar esto nos planteamos la siguiente pregunta: ¿Cómo?; ¿Cómo es Capaz la pintura Realista de materializar, de contener, todo lo que acabamos de citar?

Esta pregunta se responde también en el primer apartado o sub-capítulo del Capítulo primero: aproximación a un lenguaje pictórico. Obviamente, este es un tema debatido que acarrea cierta controversia y aceptación; Teóricos como Umberto Eco, Alberto Carrere y José Saborit o Roland Barthes, apuestan por la consolidación de lo que se puede denominar “lenguaje visual”, su estructura, sus unidades semánticas mínimas, y como su utilización, su múltiple y variado entrelazado con su propia retórica inherente: es decir, su codificación: nos aporta conocimiento, nos comunica, nos sugiere, nos embauca; una codificación que puede señalarnos un recorrido visual, una narrativa concreta en cada caso o una descripción según se organizan los elementos de su estructura, unas pautas que pueden provocarnos sensaciones e invitarnos a la reflexión.

La Pintura Realista en el siglo XXI, tiene una fuerte presencia tras el “ir y venir”, el acelerado “trasiago” de movimientos Pictóricos que han derivado hacia la abstracción, que han experimentado y jugado, descubierto y reinventado las innumerables posibilidades de la Pintura; Se puede hablar de un Renacimiento del Realismo Pictórico, en cuanto a su aceptación social y cultural y en cuanto a la recuperación de recursos pictóricos tradicionales, que no obstante, evolucionan extrínsecamente; recursos que van más allá de la Pintura Realista, como podemos observar con más detenimiento al final del cap. primero, en el cual se desarrollan conceptos como realidad aumentada, pixel, y nuevas tecnologías que influyen en la pintura Realista y en las artes en general.

Al igual que si estudiamos más detalladamente la historia de los movimientos artísticos, pictóricos del siglo XX, la historia de la Península Ibérica ha sido un “transito” de Culturas, una peleada ruta comercial, un estimado asentamiento, y un afortunado y espectacular lugar de encuentro, de mestizaje, de multiculturalidad no libre de violencias, intrigas políticas y “malas artes”. Siendo también uno de los principales “accesos” desde el mediterráneo al continente Europeo. Todo ello ha dejado una importante herencia cultural, una impronta ecléctica de conocimiento. La Comunidad Valenciana, puede dar cuenta de ello, pues sigue acogiendo esta variada riqueza cultural, sin conflictos y en convivencia, también en la Pintura Realista. Un estratégico lugar de estudio en esta Tesis, a la vez que la Comunidad Autónoma de Madrid y Cataluña; las dos primeras objeto de estudio en cuanto a Producción Artística y la tercera en tanto núcleo principal de promoción cultural, en este caso de la Pintura Realista.

De esta manera comienza nuestra andadura; nos detenemos, en primer lugar en Tomelloso, exactamente a 183,6 Km. de Madrid, y perteneciente a la provincia de Ciudad Real, Comunidad Autónoma de Castilla La Mancha y lugar de nacimiento de uno de los pintores más destacados de este estudio, el polifacético Antonio López García y también de su referente, maestro y familiar directo: su tío, el gran pintor Antonio López Torres, quien influyo notablemente en su sobrino y en cuya pintura nos detendremos en primer lugar. De seguido nos vamos a Madrid, a la capital de la mano de Antonio López García, a partir de cuya obra y enseñanzas docentes en la Universidad Complutense de Madrid se puede hablar de Escuela Madrileña. Una obra reconocida y admirada en todo el mundo y que es

⁵ Roger Bartra. “Memorias de la contracultura”. Revista Letras libres. Ed. Vuelta. S.A. de C.V. Coyoacan. México D.F. noviembre de 2007. Pág. 35.

Roger Bartra Muria nació en la Ciudad de México en 1942, hijo de exiliados catalanes. sociólogo, escritor, ensayista y antropólogo. Se doctora en Sociología en la Universidad Sorbona de París, es investigador emérito de la Universidad Nacional Autónoma de México y ha sido profesor en varias importantes universidades de México y el extranjero. Ha sido director durante más de cinco años de la publicación “La Jornada Semanal”. Colaboró también en el guion de la película “El Mezquital”, del director Paúl Leduc. Es autor de varios ensayos y libros, como “Locura sublime, El duelo de los Ángeles, tedio y melancolía en el pensamiento moderno” (2004); “La Democracia Ausente” (2000), “Oficio mexicano” (1993) entre otros.

objeto de estudio en países tan distantes, como EE.UU, Japón o Israel. Dentro del país diferenciamos tres generaciones de pintores, cuya obra, en ocasiones se disgrega en ramificaciones surrealistas o simbolistas, y con presencia del género del paisaje aunque sin encasillarlos en una única especialización genérica; y cuya principal característica casi siempre es la pintura del natural, el “*plain-air*”, la vivencia con el lugar y el objeto, referente o modelo directamente, sin intermediarios; pintura que como norma general se desarrolla dentro de los géneros pictóricos tradicionales. Esta es la principal diferencia con la Pintura Realista de la Comunidad Valenciana, pues en este caso, el referente, el modelo es la fotografía y cada vez más la fotografía digital.

Con sus *pros* y sus *contras*, la fotografía como referente, permite una mayor amplitud estructural a la hora de componer, un proceso de trabajo cuyos sistemas simbólicos, cuya codificación nos lleva a otra característica que se puede atribuir a mucha de la Pintura de que aquí nace: La Crítica social con sus entresijos semánticos y su estética urbana, con su saber y su sabor.

De esta manera observamos algunos cambios, cierta evolución en el referente y también en los contenidos, sin olvidar que el proceso creativo utiliza también la tecnología. Pero: *¿Cómo han evolucionado estos signos de identidad en Levante? ¿Qué ha cambiado desde su concepción en la Pintura Realista española?*

Sigue presente este pensamiento crítico en parte de la Pintura Realista, sigue presente el paisaje pero con diferentes elementos compositivos, y podemos observar como los Géneros Pictóricos han cambiado con los tiempos.

Con tal cantidad de información teórica y visual, queda una reflexión pendiente. Mucha de nuestra Pintura aporta coincidencias que no deben obviarse: en el empleo de la fotografía, en la habilidad y la representación del detalle, en la técnica y en la temática que compone esta pintura realista; y por supuesto también diferencias y similitudes con el Fotorrealismo o Hiperrealismo Americano, cuya influencia es notable desde su consolidación como movimiento pictórico en gran parte de nuestro pintores, en una recíproca alimentación icónica y simbólica; en definitiva su aspecto estético, sociológico, y filosófico, tratando de visualizar los invisibles hilos que tiran hacia un lado u hacia otro; Mario Bunge⁶ nos propone la expresión “*A la caza de la realidad*” como título de uno de sus libros.

“El cuadro tira del pintor tanto como el pintor del cuadro”

José Saborit⁷

Una observación minuciosa del proceso nos aporta mucho más conocimiento, si miramos con detenimiento los bocetos, el dibujo y el gesto, el índice y la háptica, la carga material y el variado espectro de recursos que intervienen en el proceso de pintar un “*cuadro*”, en la realización de una pintura; aparecen signos plásticos e icónicos, significantes y significados que acompañan esta experiencia vital y personal cuyas posibilidades siguen siendo infinitas, mientras continúen apareciendo nuevos materiales y herramientas, desde un pelo sintético hasta un proyector situado en nuestra retina.

⁶ Bunge, Mario. *A la caza de la realidad*. Gedisa Editorial, Barcelona 2007. ISBN: 9788497841238.

Mario Bunge.- Nacido en Buenos Aires en 1919, e hijo del parlamentario y médico Augusto Bunge. Es doctor en ciencias físicas-matemáticas por la Universidad de la Plata. Miembro de cuatro academias y en posesión de 15 doctorados honoris causa por diversas universidades, ha sido profesor de física teórica y más tarde de filosofía de la universidad de Buenos Aires y la universidad de la Plata. Mario Bunge es autor numerosas publicaciones en el ámbito de la física y la filosofía, entre ellos: “Las ciencias sociales en discusión” “*Treatise on Basic Philosophy*”, “*A la caza de la realidad*” “*Diccionario de filosofía*” o “*Filosofía y sociedad*”

⁷ Saborit, José.- (Artículo. *Pintar, Hablar, Escribir*, pp. 19-73); Incluido en el libro: Cruz Fernández, Pedro Alberto, Hernández Navarro Miguel A: *La práctica de la crítica. El artista y el escritor crítico de arte*. Ed. Asociación Murciana de Críticos de Arte. (libro compartido dentro del programa libros libres, del CENDEAC. Murcia. (Spain) Dep. L.- MU-109-2006. ISBN: 84-609-9100-8. (la Universidad politécnica de Valencia participa en este programa reciente de book crossing a través del Campus de Alcoy, el libro citado viaja hasta mis manos desde el Cendeac, Murcia el 20 de Abril de 2010, y me resulto muy grata la recepción y la calidad del libro y del programa de libros libres) www.bookcrossing.com.

Es importante pues, conocer las estructuras y los códigos que conforman el uso de un lenguaje visual para desglosar la realidad, para constatar la evolución y los cambios sociales, las convenciones culturales, y para interpretar la imagen digital y la imagen virtual como referentes directos en la pintura realista, que han variado nuestro archivo visual y nuestro imaginario personal y colectivo.

Lo cognitivo, lo heredado en el aprendizaje continuo y en nuestra evolución como seres humanos sigue presente en la representación de la pintura realista así como la imagen como referente, y su manera de interpretarla confiere importancia a los códigos y al lenguaje visual.

Por eso es importante conocer las estructuras de las imágenes, de la pintura. En esta investigación se sientan las bases para este proceso, para comprender todo el proceso pictórico.

OBJETIVOS

-El objetivo principal de esta investigación es el de constatar la fuerte presencia de la pintura realista en el siglo XXI en nuestro país.

- Observar como la existencia de unos parámetros basados en la estructura de un lenguaje visual y en como las técnicas y procesos anteriores respecto a la pintura siguen presentes en la pintura realista actual.

- Observar como los movimientos pictóricos anteriores han dejado una impronta importante en la pintura Realista actual, que experimenta una evolución pues no se producen ya movimientos que publiquen sus manifiestos o se declaren expresamente como estandartes o “*head-quarter*” de determinados procesos sociales, sino que, los artistas actuales trabajan de un modo más individual, pues abordan en ocasiones contenidos comprometidos socialmente, en ocasiones una poética más personal, en ocasiones experimentando distintos estilos pictóricos o entrelazando distintas disciplinas artísticas.

-Observar los cambios respecto al referente, el modelo, que se producen de acuerdo a unos cambios sobre los hábitos y costumbres sociales, los modos de vivir y de interactuar con las disciplinas artísticas, y la precepción de la realidad en mayor medida a través de la imagen, y de cómo las nuevas tecnologías intervienen en el proceso pictórico respecto a las técnicas de representación tradicionales así como otras formas de percepción de la realidad y cómo influye todo esto en la pintura realista actual.

-Observar y constatar las influencias de la pintura Realista Americana y Oriental en la pintura Realista española, poniendo en común algunas afinidades que parten de pintura que en el siglo XX, algunos artistas de nuestro país realizaron dentro y fuera de la península, y también de como la pintura española sigue siendo motivo de estudio y referente también para artistas de otras nacionalidades, como se indica en los apartados 1.2.7.1 y 1.2.8.

- Destacar la importancia que la aportación personal de los artistas, su percepción de la realidad tiene en las expresiones culturales y artísticas de las sociedades actuales, en especial en las grandes ciudades.

- Señalar la importante aportación que supone nuestra herencia cultural, los sistemas de representación tradicionales en la concepción de videojuegos y mundos virtuales, y de cómo un lenguaje visual realista facilita la cercanía a estos nuevos formatos.

MARCO TEORICO

De esta manera y basándome en los objetivos planteados, este documento investiga la pintura, el movimiento Realista en la pintura y el motivo y la causa primera de todo acto creativo, la percepción que deriva en la representación pictórica y en este caso realista. *¿Por qué la representación es realista y no abstracta?*, o *¿por qué predomina una u otra?*; el porqué de la fuerte presencia de la imagen en el siglo XXI y su representación pictórica; un análisis de los contenidos y la composición de estas imágenes que en gran medida son el referente de la pintura, conduce una reflexión sobre una mayor presencia de la pintura Realista en nuestro país y fuera de él, y en nuestro país se centra en dos localizaciones geográficas principales, la Comunidad de Madrid y la Comunidad Valenciana, como se cita en la introducción.

El primer eje de la investigación que se centra en el maestro *Antonio López García*, y tiene como antecedentes a su tío, Antonio López Torres y a la llamada Escuela Madrileña, que ya se ve representada en el fotorrealismo Americano que surge tras el Pop-Art en EE.UU con algunos de sus miembros, por ejemplo Claudio Bravo o los denominados López.

El segundo eje, es la Comunidad Valenciana, como núcleo principal de un Realismo más social y más político, a la vez que más reivindicativo no solo de la libertad que la apertura a Europa cultural y económica conllevan, de las influencias de las vanguardias y tendencias que en Europa predominan, sino también a un intercambio, a una Ciudad abierta con intercambios culturales cada día más presentes, cada vez más curiosa, más interesada en el conocimiento, más plural, y sobre todo, la diferencia principal es el referente, el modelo, tal vez la causa.

No hay una verdad verdadera sobre la que alguien o algo tenga el poder absoluto, no existe una técnica concreta mejor o peor que las demás, no predomina una moda capaz de anular a otras modas coetáneas, no existe una definición exacta para un movimiento artístico, no es posible ni siquiera pensable que un artista sea mejor persona que los demás, sea un dios o un ser superior. Mercado, institución y situación geográfica, socio-política, económica o personal, marcan la diferencia.

Como en una boda, un casamiento, una defunción, todos tenemos la posibilidad y la capacidad de expresarnos; ante la premisa ¡Hable ahora o calle para siempre! Muchos callan y algunos dicen lo que han callado pintando. Esto es una realidad más común y más presente de lo que pueda parecer, más no es momentáneo, quizá ni cumple los plazos previstos.

Por eso precisamente el cap. 1.1.2 se denomina *indefinición de conceptos*, porque no se puede regular un pensamiento, un impulso, un acto creativo, pero tampoco es solamente espontaneo como un orgasmo, la pintura realista es muy calculada, muy estructurada, muy definida en los detalles, muy precisa en cuanto a la composición, y muy abierta en cuanto al contenido, la temática.

La evolución social en la que el siglo XXI nos sitúa, a todos, ante una espectacular proliferación de la imagen, la manera de percibirla o expresar, es lo que cambia. Por eso el primer capítulo expresa algunas ideas que nos ayudan a comprender una manera de expresión que siempre ha existido pero que ahora predomina, todo nos entra por los ojos, la imagen en el siglo XXI se equipara con la palabra escrita y con la voz; este giro comunicativo a lo visual es imprescindible para comprender cualquier pintura realista que se realiza en la actualidad, por eso el primer Capítulo de esta investigación, en concreto el apartado 1.1, se centra en desarrollar como se estructura la pintura realista, cómo se organiza dentro de la mente de los artistas y como llega al espectador, mediante el uso de un lenguaje visual del que nos hablan teóricos tan importantes como *Umberto Eco* o *Rolan Barthes*.

En el apartado 1.2, se desarrollan, después de un breve recorrido por la pintura realista anterior que más ha influido en la pintura realista actual que se da en nuestro país, los dos núcleos principales de creación pictórica que se citan al principio, la Comunidad de Madrid y la Comunidad Valenciana; en los dos casos, también se nombran los antecedentes más recientes en el siglo XX como muestra de la evolución pictórica que se puede observar en cada caso.

¿Por qué hablar de la escuela de Madrid? La figura principal de esta pintura es Antonio López García, la primera etapa del pintor de Tomelloso y su relación con los componentes de la citada escuela, así como la pintura que se genera a partir de sus enseñanzas en la Universidad Complutense y de su propia obra. La factura de la pincelada, la austeridad compositiva tiene que ver con esa manera de vivir de los que llegaron de provincia a Madrid en las últimas décadas del siglo XX y que conforman este grupo, este grupo unido que se comunicaba, debatía la forma de representar, la forma de percibir la realidad. El conjunto de su obra contiene una particular visión, una mirada diferente sobre la Ciudad de Madrid, diferente al tópico de la ciudad insufrible y masificada, estresante.

Las vistas exteriores, la distancia que muestra el paisaje urbano que hoy se rompe con el fragmento, la toma del natural como referente que implica una vivencia con el lugar, con el sentir el paisaje motiva una mirada y un pensamiento particular en cada caso que deriva en esta pintura de la escuela Madrileña. Una pintura todavía con cierto aire académico, pero más personal, con ese toque que el pintor aporta en cada obra, y que le diferencia del fotorrealismo americano también en la aplicación de la materia; de esta manera observamos esta escuela como la más representativa del Realismo español dentro de la comunidad de Madrid, como muestra la amplia trayectoria de exposiciones colectivas e individuales realizadas hasta el día de hoy, dentro y fuera de nuestras fronteras.

Los cambios sociales y políticos de las últimas décadas del siglo XX, la apertura cultural de España a Europa y al resto del mundo, se refleja en los contenidos de esta pintura que evoluciona hacia los universos más personales de los artistas, hacia su mundo interior dejando atrás temáticas y elementos compositivos concretos, como los austeros interiores, las máquinas de coser, los bodegones y las ventanas que se repiten en la obra de varios artistas evocando esa mirada hacia el exterior, ese anhelo de apertura hacia otras corrientes e influencias pictóricas y culturales.

La técnica en cuanto a materia se refiere, en cuanto a la ejecución del cuadro paso a paso; la háptica y el índice se asemejan, albergan ciertas similitudes entre los autores de esta escuela, resaltando la pintura de Antonio López dentro del grupo cuya figura parece ser el eje principal sin olvidar la importancia que la unión entre sus miembros revela a la hora de percibir una realidad cambiante y convulsa, una transición social, política y cultural, una percepción comunicada y compartida. La transmisión del conocimiento de cada uno, la apertura hacia otros artistas y hacia el público, sin tapujos ni artimañas.

¿Qué es el realismo crítico valenciano?

El otro eje principal de esta investigación que se desarrolla en la Comunidad Valenciana, tiene que ver con un realismo más reivindicativo, más social en sus contenidos, que se fija más en la creación grupal y crítica con la política y las preocupaciones sociales y que sin llegar a crear una escuela específica, se va desarrollando dentro de esta línea temática. Pintores y artistas que debaten también, al igual que en la comunidad madrileña, mas, desarrollando cada uno un estilo propio y singular y que se asemeja al fotorrealismo americano en cuanto al uso de la fotografía como modelo y como referente, y también, en muchos de los casos en una técnica que permite una menor carga material que en la pintura de Antonio López y el uso de las nuevas tecnologías en la traslación de la imagen fotográfica al lienzo, en el desarrollo paso a paso de la ejecución de la obra.

Uno de los objetivos de esta investigación es precisamente observar la evolución de estos contenidos y las afinidades que existen entre ellos, entre pintores de las dos Comunidades Autónomas y entre los artistas que residen en nuestro país, influenciados por la enorme tradición pictórica española y cuyo punto de vista también está presente en la pintura realista española contemporánea. El apartado 1.2.8 contempla la obra de estos artistas dentro del realismo español.

De esta manera, los contenidos y lo que ha llevado a ellos, es decir, la percepción a través del uso de la imagen en la actualidad y los cambios que se propician en estas imágenes debido a las nuevas tecnologías abre una reflexión sobre la representación de la realidad. Estos cambios que afectan a los referentes y a los géneros pictóricos tradicionales, y también en parte a la técnica pictórica, el análisis de este fenómeno social y su repercusión en la pintura actual es otro de los objetivos de esta

investigación. Los últimos apartados del apartado 1.2. Se ocupan de estos cambios, mientras que la evolución técnica de estos cambios se desarrolla en el apartado 1.3.

El desarrollo de un estilo propio en cada pintor, en cada artista, como se llega a él y en que se basa cada autor o cada época, son preguntas que un artista se plantea al observar la pintura en general, como está realizada y porque alberga ciertos contenidos, que quiere comunicar el autor y cuáles son los códigos empleados, cual es, el conocimiento que ha llevado a esa pintura. Para comprender esto en la pintura realista actual del nuestro país es imprescindible conocer sus influencias, de donde viene ese conocimiento que ha llevado a ella. Otro objetivo es conocer estas fuentes, en que se apoyan los pintores realistas en el siglo XXI, así el Realismo Europeo y Americano, se muestran en el apartado 1.4 como fuentes de las que emana este conocimiento; sin olvidar el arte oriental como referente también de la representación mimética.

El desarrollo de la pintura, la realidad que refleja y como la transmite dentro del realismo pictórico que vuelve a tener una mayor presencia en el siglo XXI tras el predominio de las vanguardias en el siglo XX, se trata en el Capítulo segundo de esta investigación. Otro de los objetivos de la misma es el análisis de esa presencia del realismo pictórico y que lleva a ella. La motivación de los artistas y la necesidad de representar el mundo a través de la mimesis, una representación de la realidad que el artista formula como verdadera es otra de las preguntas que los artistas se llevan cabo desde que empiezan a crear y que este capítulo responde desde el punto de vista de un pintor.

Se propone también dentro los objetivos el análisis de cómo esta representación mimética, realista interactúa con otras disciplinas artísticas, y también con las nuevas tecnologías, el uso de las redes sociales e internet como medio de difusión y como fuente de conocimiento y de cultura visual; el análisis de cómo afecta todo esto a la pintura y viceversa, se desarrollan también en este documento, mostrando en estos dos capítulos una visión general de cómo y porqué de la pintura realista española en el nuevo milenio, en el siglo XXI.

Por último, algunas entrevistas realizadas a pintores realistas actuales, tiene como objetivo observar en qué medida estos cambios en la pintura realista se desarrollan en cada caso, en cómo interactúan con sus antecedentes pictóricos y con sus influencias particulares, a la vez que mostrar también que la pintura realista en España está muy presente en la actualidad. Estas entrevistas tienen objetivos concretos, todos relacionados con la presencia de la pintura realista en España en el siglo XXI, con su técnica, temática, contenidos y su interacción con las nuevas tecnologías. Por este motivo las cuestiones planteadas en estas entrevistas están divididas en bloques que nos llevan a una mejor comprensión de los testimonios, de los artistas, de nuestro realismo y de sus influencias.

Los objetivos planteados pues, nos conducen a observar, constatar, corroborar la vuelta de un lenguaje realista en la pintura del siglo XXI; se divide la investigación en dos corrientes la que surge a partir de la pintura del pintor Antonio López García y las Cátedras que ha impartido en diferentes lugares, pero sobre todo en la Universidad Complutense de Madrid; y otra que continua la línea del realismo en el levante Español y por supuesto incluyendo algunos autores de otras regiones de la península así como residentes de otras nacionalidades. Determinar si existe un nuevo lenguaje realista, con nuevos códigos de interpretación más extendidos por las nuevas tecnologías y si el artista vuelve a interpretar su obra después de una rápida difusión e interacción gracias a la red, en ocasiones; convirtiéndose en emisor-receptor. (Por ejemplo, si se pudiese saber qué opina el gran público de la relación de la pintura del pintor José Luis Corella "*Lady Plastik*" con el realismo holandés) Reflexionar sobre los aspectos técnico y formal de la pintura realista, y a su interacción con otras disciplinas; reflexionar acerca de aspectos sociológicos y filosóficos del realismo, de la amplitud del término realista y de su acepción en la actualidad; reflexionar sobre si la pintura realista actual siendo de "*caballete*", es decir, se realiza en el estudio mayormente, y también si en algunos casos se realiza del "*natural*" o por decirlo de otro modo frente al modelo o el entorno, asumiendo que se parte de la fotografía y no se toman apuntes del natural.

METODOLOGIA

Después de analizar el concepto de Realismo, la Pintura Realista y su impacto en las sociedades progresivamente hasta nuestros días, como introducción y antecedentes, en cada capítulo de este documento aparecen una muestra de la recogida de datos, las fuentes, y algunos referentes que han servido para comprender el Realismo en todas sus manifestaciones y acepciones dentro de la Pintura, hasta nuestros días.

Esta tesis adopta una metodología con carácter cualitativo, pues analiza la obra de autores contemporáneos que se engloban dentro del arte Realista español del nuevo milenio, y tomando como referencia las últimas décadas del siglo XX, excluyendo el carácter cuantitativo de un modo analítico-temporal dentro de la historiografía, dada la brevedad de algo más de una década como periodo que afirme una vuelta y presencia mayor de la Pintura Realista a partir del año 2000; citando, como ya hemos señalado: obras de autores comprendidas entre el año 2000 y la actualidad, así como algunos referentes de las últimas décadas del siglo XX, que servirán de apoyo para una mejor comprensión de la evolución del Realismo pictórico, abordando también las consecuencias que tiene nuestro modo de vida actual sobre este, en el siglo XXI; Cambia el mundo, cambia el referente. Observando una *calidad* y un *continuum* en la pintura realista que se realiza en España a partir del año 2000, que recupera, se apropia, fusiona y comparte los lenguajes y *quehaceres* pictóricos más arraigados en la consciencia colectiva occidental.

En palabras de Umberto Eco: *puede haber una buena tesis que no sea de investigación, sino de compilación*⁸; en este caso procedo a una labor de compilación, acercándome a lo cuantitativo, sin aplicar estadísticas ni categorías computarizadas, respecto a autores que realizan pintura realista en España partiendo del año 2000 hasta hoy en día; al igual que una labor de investigación en tanto la presencia de la pintura realista dentro de los mismos parámetros temporales, y los factores sociales que la han impulsado.

Más se apoya en la metodología cualitativa, pues la recogida de datos a través de estudios y experimentos descriptivos y comparativos que aporta el positivismo, presupone que es el conocimiento obtenido por medio de identificaciones y medidas objetivas el que alberga la verdad; siendo no obstante, la hermenéutica una contraposición a esta rigidez de parámetros respecto a ciertos tipos de desarrollo creativo teniendo en cuenta otros aspectos sociales e historiográficos.

Aspectos ubicados en principio en la sociología, antropología, filosofía o psicología que atañen y se entrelazan con la expresión artística, se traducen en un “método etnográfico” muy relacionado con la Observación participativa, o también llamada “*método observacional participante*” o “*estudio de casos*” Otros prefieren calificarlo como método –interaccionista simbólico-, -fenomenológico-, interpretativo- o –constructivista-, pero la denominación más generalizada sin duda alguna es la de métodos o técnicas cualitativos⁹

Ateniéndome a una investigación cualitativa aplicada al campo de la creación artística, y concretamente a la pintura Realista, cuya evolución de expresiones términos y conceptos varía de forma notable según época y cultura, los datos que aquí se exponen se dirigen a una reconstrucción del significado, dentro de un lenguaje visual principalmente conceptual y metafórico. Se analiza pues una información captada de un modo desestructurado y flexible, que se apoya también en lo subjetivo, orientada de un modo holístico y concretizador.

Con los datos recogidos intento desentrañar la realidad, descubrir su estructura específica en cada autor y cada caso, lejos de leyes generales y medibles, o distribuciones masivas, e incluso pudiera proponer aquí la estadística, pero es la aproximación a una metodología de bibliografía documental,

8 En: Eco, Umberto. Como se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura. Ed. Círculo de Lectores. 1989. p, 21.

9 Eiricksin, F. “Qualitative Methods in Research on Teaching” en Wittrock, M.C. (eds) Handbook of Research on Teaching, MacMillan, New York, 1986, pp. 119-122. En.: Ruiz Olabuénaga, José Ignacio. Metodología de la investigación cualitativa. Ed: Bilbao: Universidad de Deusto, 1996. Sociología. ISBN 8474854237, p.: 20

así como otros formatos o medios digitales la que crea una base de datos firme de la pintura Realista propuesta en un periodo aproximado de 15 años, alejándome pues de una propuesta cuantitativa.

El carácter visual, traducido en el análisis de imágenes es la principal aportación de este estudio, que para no encasillarse en un punto de vista particular, utiliza la triangulación como propuesta metodológica, que se apoya también en entrevistas y diálogos con los autores, en una reflexión para los mismos por medio de textos y otros recursos teóricos que giran en torno a la estética, la filosófica y el arte.

Es por eso que la triangulación se aprehende como una estrategia, empoderando y enriqueciendo informaciones e interpretaciones que igual han de ser coincidentes que discordantes: *“la triangulación es un tipo de control de calidad que, en un principio, debería de ser aplicado a todo tipo de investigaciones cualitativas”*¹⁰

Así, me apoyo en lo cualitativo, estableciendo una comparativa perceptiva y una interpretación personal que desemboca e inunda la mayor parte de ideas y conceptos presentes en mi obra personal; *“ad-hoc”* desde mi punto de vista como pintor, de modo que lo participativo se extiende también desde la observación a la acción. Todo ello y siempre sin rechazar ni menospreciar las nuevas prácticas culturales y artísticas, las nuevas tecnologías, como medio de fusión y recuperación de otras prácticas tradicionales, y de innovación artística y social.

El *“entender”*, *“comprender”*, el *“placer estético”*, también son un puntos importante a tener en cuenta, dentro del campo Artístico, más aun dentro del género pictórico que es el Realismo; de este modo, con el objetivo de facilitar los procesos de enseñanza y aprendizaje, se ha intentado hacer más ameno el discurso de este documento invitando a la reflexión sobre los contenidos, los significados y significantes del Realismo, y su presencia hoy en día. Así pues la metodología se asienta en este aspecto ordenando y dejando los conceptos lo más claramente definidos, para una mayor comprensión del lector.

Esta metodología no se queda simplemente en un apoyo documental, sino que incluye en ciertas ocasiones aforismos, palabras encasilladas como *“argot”*, como parte de la realidad de este documento, como apropiación real de un trocito de expresión que tenemos aprehendida y que por tanto puede ser compartida entre el emisor, el receptor, y también por el fenómeno de *“multitud”* gracias a las nuevas tecnologías. También aparece la opción de usar las definiciones de algunos términos y conceptos presentes en el documento extraídas tal cual del Diccionario de la Real Lengua Española, u otros diccionarios, algunos de ellos específicos en alguna materia como filosofía, o cine, empleando una retórica que alude a lo visual, ineludible e imprescindible en cualquier lenguaje con intención comunicativa, con un conocimiento implícito; un conocimiento implícito que se sustenta en gran parte en convenciones sociales, y que inevitablemente se refleja en la obra pictórica como parte del imaginario del artista.

*“la figura del verdadero -sujeto del cuadro” no deja de ser una potencialidad difícilmente verificable y cambiante, cuando se convierte en el lugar al que apuntan las hipótesis que elaboran autor y espectador. Algo tan variable como las interpretaciones de una pintura a lo largo de los tiempos, pues al final ambas cosas ostentan las mismas competencias y códigos, ambas son función semiótica, signo, provisional convención”*¹¹

La técnicas de composición, proyección representación son habilidades que muchas veces los grandes pintores llegan a automatizar, adquiriendo una capacidad que les permite realizarlas cómodamente dentro de la aventura que supone pintar un cuadro, estableciendo sistemas complejos de relaciones y estructuras de sentido, trabajando en muchos casos de manera intuitiva y/o semiconsiente. Es aquí donde la retórica visual adquirida por medio del trabajo y de la observación y análisis de otras obras, de referentes pictóricos personales interviene en el proceso; Según Carrere y

10 En.: Ruiz Olabuénaga, José Ignacio. Metodología de la investigación cualitativa. Ed: Bilbao: Universidad de Deusto, 1996. Sociología. ISBN 8474854237, p.: 112

11 En: Carrere y Saborit Retórica de la pintura. Madrid 2000. Ed. Cátedra 2000, p. 143.

Saborit: *que intervenga de forma inconsciente en el proceso de trabajo, justo en el momento en que el pintor asume el rol de espectador ante su propia obra.*¹² Un proceso de retro-alimentación conocido como *feed-back*; procedimiento al que también alude Chomsky refiriéndose al conocimiento tácito *tacit knowledge*, que refiriéndonos a la pintura parte del objeto representado mediante *construcciones medio-pasivas*¹³ que conllevan un argumento implícito agentivo.

Un proceso creativo que descarta lo casual e implica acciones que interactúan como: ver, observar, pensar, estudiar, pintar; en el caso de la Pintura Realista, y no de cualquier manera, pues llevamos una herencia aprehendida, lo cognitivo que nos remite a los procedimientos y técnicas empleados a lo largo de la historia a la hora de realizar pintura Realista, pues los objetivos de la investigación se dirigen a afirmar la presencia del realismo, su vuelta, y su empleo en y por las nuevas tecnologías, bordeando así hasta llegar a unos referentes, estéticos y filosóficos, formales y plásticos, entendiendo que el uso y evolución de las pinturas y materiales resulta igualmente extenso.

*“La meta para el diseño de la investigación usando la observación participante como un método es desarrollar una comprensión holística de los fenómenos en estudio que sea tan objetiva y precisa como sea posible”*¹⁴

El uso de estrategias adicionales usadas con la Observación participativa, tales como entrevistas, estudio de documentos o análisis de las obras, u otros métodos más cuantitativos, añaden veracidad y validez al estudio; Bernard¹⁵ cita cinco razones para incluir y usar la observación participante en los estudios culturales, e incrementar así la validez del estudio:

- Hace posible recoger diferentes tipos de datos.
- Reduce la incidencia de “reactividad” o la gente que actúa de una forma especial cuando advierten que están siendo observados.
- Ayuda al investigador a desarrollar preguntas que tienen sentido en el lenguaje nativo o que -en este caso partimos del lenguaje visual- son culturalmente relevantes.
- Otorga al investigador una mejor comprensión de lo que está ocurriendo en la cultura y otorga credibilidad a las interpretaciones que da la observación. La observación participativa también faculta al investigador a recoger tanto datos cualitativos como cuantitativos a través de encuestas y entrevistas.
- A veces es la única forma de recoger los datos correctos para lo que uno está estudiando.¹⁶

Es apropiado establecer unas pautas como por ejemplo separar actividades regulares –búsqueda de datos, observación de obra de los artistas estudiados, lectura y redacción de documentos- de las irregulares –conversaciones, visitas a exposiciones, a talleres- métodos que , han sido incluidos bajo el término de “métodos etnográficos” en tiempos recientes, teniendo en cuenta las limitaciones del observador como sexo, apariencia, etnia, edad, clase social, etc.... pudiendo trabajar desde diferentes perspectivas con personas y situaciones. Se obtiene una visión de conjunto, analizando los distintos puntos de vista, excepciones, situaciones negativas observación de eventos a lo largo de periodo de tiempo que determine la investigación; dejando a un lado al igual que si realizamos una prueba de

12 En: Carrere y Saborit *Retórica de la pintura*. Madrid 2000. Ed. Cátedra 2000, p. 175.

13 Ej.: el libro se lee bien, “el libro presenta una propiedad tal que cualquiera puede leerlo con facilidad” (construcción medio-pasiva). (...) las construcciones medio-pasivas conservan semánticamente el argumento agentivo pero no lo proyectan sintácticamente (...) se puede “recuperar” y por lo tanto no es necesario que se proyecte (...) la condición clásica de la “recuperabilidad” de Chomsky 1964, que considera que uno de los modos de conseguir que un participante semántico no aparezca en la estructura sintáctica sin faltar por ello al principio de proyección es que este tenga un significado arbitrario. En: Chéliz, El lexicon dinámico y las construcciones medio-pasivas (con especial atención al caso del español. I. M. D. C. H. (2006).). *Revista Española de Lingüística (RSEL)*, 36, 99-125. p. 9.

14. En: *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*. ISSN 1438-5627 © 2006 FQS <http://www.qualitative-research.net/fqs/>. Volumen 6, No. 2, Art. 43 – Mayo 2005. DeWALT y DeWALT (2002) p. 92. Bárbara B. Kawulich. Traducido por David López. “La observación participante como método de recolección de datos” p. 4

15 En: H. Russell Bernard. *Research Methods in Anthropology Fourth Edition Qualitative and Quantitative Approaches*. Ed. Altamira 1994, pp.142-3.

16 En: FQS 6(2), Art. 43, Bárbara B. Kawulich: La observación participante como método de recolección de datos, p.142-3.

conducción de un automóvil: hábitos y prejuicios personales. En palabras de Bárbara B. Kawulich: *el sesgo del investigador es uno de los aspectos de la investigación cualitativa que ha llevado a la idea de que esta es más bien subjetiva y no tanto objetiva, si bien no hay una forma única que sea la mejor para llevar a cabo una investigación usando la observación participante, el trabajo más efectivo lo hacen aquellos investigadores que ven los informantes como colaboradores. Otro recurso que es posible usar en una observación participante es la llamada observación fotográfica, tomando fotografías de los eventos que tienen que ver con la investigación y numerando, ordenando y explicando por escrito la razón y la conclusión a la cual me llevan las imágenes*¹⁷

También pueden aparecer a lo largo del documento algunas expresiones populares, o la conversión en sujeto de algunos sustantivos como por ejemplo: “Ciencia se inclina solamente ante una hipótesis” recurso literario usado por Octavio Paz, que aparecen en este documento con el fin de desarrollar un trabajo más ameno. A lo largo de este estudio, de este documento, aparecen autores y autoras que aportan su trabajo a la presencia de la Pintura Realista en el siglo XXI.

Una observación que según Marshall y Rossman, se define como *“la descripción sistemática de eventos, comportamiento y artefactos en el escenario social elegido para ser estudiado”, esto faculta al observador a describir situaciones existentes usando los cinco sentidos, proporcionando una “fotografía escrita” de la situación en el estudio*¹⁸; una especie de “ekphrasis” de las pinturas propuestas. Un interesante método de análisis que incluye planteamientos retóricos, plásticos, semánticos y semióticos, filosóficos y etnográficos, y también subjetivos en cuanto a la experiencia personal necesario sin duda para decodificar y desentrañar en algunos casos la amplia cantidad de información contenida en una pintura, su conocimiento implícito.

La observación, en este caso se enfoca hacia una recolección de datos existentes en Instituciones, Universidades y medios de difusión personales como las páginas Web de los artistas, donde en el caso de la imagen, de la producción de su obra son de gran ayuda; catálogos, libros, audiovisuales, datos que sirven para un primer análisis de la obra de los autores más representativos de la pintura Realista, pues, tan amplio es el espectro que sería imposible, tanto en la Comunidad de Madrid, como en la Comunidad Valenciana –los dos principales focos de la pintura Realista estudiados- hacer una compilación completa de autores y obra.

Tras un análisis de los aspectos formales y plásticos, así como de las situaciones personales de los artistas, se realizan las conversaciones y visitas a talleres, siendo este, el “fénix”, el momento álgido de la Observación Participante en cada caso, pues no es lo mismo observar la Pintura en el estudio del pintor que en una fotografía; y por supuesto, los códigos, las vivencias y la experiencia que en estas entrevistas nos regalan los autores, nos lleva a un conocimiento más profundo, directo y esclarecedor en cada caso, en palabras de Eco *“se parte de acontecimientos para hacerlos hablar”*¹⁹

Es inevitable la observación de la Realidad, de nuestro entorno inmediato, la preocupación por los temas sociales que nos atañen diariamente, temas a veces incómodos o a veces gratos. Reflejo, crítica y/o manipulación de estas realidades en su representación, es algo que está presente en muchos autores, dentro de la creación artística, en la imagen, en la pintura. De esta manera, indagando e investigando estos procesos, me adentro en una pequeña red de Centros e Instituciones Artísticas y Culturales, otra vez observando no solo el carácter narrativo del Realismo más tradicional sino también disciplinas que trabajan esta temática, estas temáticas sociales, como el arte-urbano. Asistiendo a Conferencias, charlas, etc. para conocer un poco más la situación de la pintura Realista.

La naturaleza de las fuentes de información están conformadas tanto por publicaciones, documentos oficiales, artículos de prensa, filmaciones a modo de entrevistas, libros y artículos buscados y encontrados en bibliotecas y centros de arte, así como en revistas impresas y electrónicas, recursos con una presencia en bases de datos, blogs y páginas Web: algunas de ellas de los propios

¹⁷ En: FQS 6 (2), Art. 43, Bárbara B. Kawulich: La observación participante como método de recolección de datos, p.15

¹⁸ En: FQS 6 (2), Art. 43, Bárbara B. Kawulich: La observación participante como método de recolección de datos, p.2

¹⁹ En: Umberto Eco. La estrategia de la Ilusión. Ed; Lumen 1999. ISBN 9788426411648. p, 7.

artistas consultados, galerías de arte e instituciones así como imágenes directamente tomadas de la realidad, que cumplen su función de apoyo, de archivo y de registro de diversas manifestaciones artísticas relacionadas con esta investigación.

A la par que me voy documentando, reflexiono sobre el proceso pictórico que he ido desarrollando despacio en relación con las ideas y sensaciones aquí reflejadas por medio de la palabra escrita. Debido a la amplia extensión del concepto y el término de Realismo, algunas imágenes incluidas aquí solamente son una muestra escogida de la extensa obra de los artistas relacionados con la investigación.

He optado por adoptar una posición en estas entrevistas que no pretenda inclinar este dialogo comunicativo entre el pintor y el espectador hacia una semiótica personal, más o menos Realista, crear conflicto o asumir unos códigos más convencionalizados a la hora de interpretar y de-codificar las Obras de Arte, en este caso las Pinturas, empleo más bien una actitud crítica –en cuanto examen y juicio- y comparativa con otros autores aquí mencionados. Por tanto esta investigación *está orientada a una elaboración o realización “pertinente” del texto pictórico, que implica cooperar y contrastar los datos suministrados por el resto de sujetos y objetos. Se trata de reconocer (más o menos) el véalos de aquello que se recibirá de “otro” parta que merezca la pena la renuncia a lo personal, de acuerdo a un modelo que ha venido apoyándose en términos como contrato implícito, cooperación interpretativa, intercambio (...) y que orienta la realización hacia el texto pictórico*²⁰

Asumiendo la postura histórica que el arte ha desempeñado como crónica y reflejo de un tiempo y una época, el pintor, dentro de su radio de creación, mantiene de algún modo, el poder expresar sus vivencias, retratar su época a través de un lenguaje visual, mostrando no solo las convenciones sociales con las que convive, sino que va más allá, aportando su “granito de arena”

La obra de los autores analizada en conjunto, que sin llegar a crear escuela presenta numerosas similitudes, según técnicas en algunos casos, y contenidos en otros, se analiza según la ya citada triangulación²⁰ de las propuestas metodológicas.

La Observación participativa se convierte en el eje principal, con el añadido de otra propuesta pertinente la denominada “*empowerment research*”²¹ que sirve como apoyo en la valoración de la mirada del artista, y también otra propuesta metodológica que alude al audiovisual y las imágenes como una importante metodología en la recolección de datos y examen de las Obras, teniendo en cuenta también las circunstancias específicas de cada autor, “*la etnografía visual*”.²²

Dado el carácter subjetivo de la Pintura, incluso dentro del género del Realismo, nos resulta necesaria esta triangulación que, no obstante, se asienta en los paradigmas tradicionales de investigación. Son varios autores los que abogan por esta evolución, entre ellos Joe kinchenloe, quien aborda el “*empowerment research*” en su libro *Los profesores como investigadores; la investigación cualitativa como un paso hacia el empoderamiento*; o Schön, quien señala:

*Nos hemos vuelto cada vez más conscientes de la importancia de la verdadera práctica de fenómenos - complejidad, incertidumbre, inestabilidad, carácter único y conflicto de valores- que no encajan con el modelo de racionalidad técnica.*²¹

En el llamado *Coirpus Aristotelicum*, la obra de Aristóteles (384-322 a. e. c) ya se triangula de un modo epistemológico el saber y el conocimiento del ser humano y su transmisión e interpretación; *Órganon*, *De anima* y *Metafísica* que respectivamente aluden a la lógica, la psicología y la Ontología son disciplinas que se sincretizan a la hora de Investigar. Y aunque la *episteme* y la *doxa* tienen una clara oposición desde la antigüedad, lo visual, lo creativo respecto a la imagen suaviza esta diferencia.

Abordar temas filosóficos como metodología es inevitable en este estudio dado la importancia de las relaciones entre imagen y sociedad, imagen y “multitud”, imagen y lenguaje, imagen y

20 En: Carrere y Saborit. Retórica de la pintura. Madrid 2000. Ed. Cátedra 2000, p. 155: (las nociones de comprensión, contrato implícito, cooperación interpretativa, se deben respectivamente a Wayne Booth, 1979, Greimas y Courtes, 1979 y Eco 1979)

21 Ibidem p-51

pensamiento, y lo más importante: la percepción de la Pintura se produce por medio de la vista, excepto en el caso del pintor donde además, interviene la *háptica*. Así como las posibles derivaciones que de ellas surjan, atendiendo a una aproximación hermenéutica y fenomenológica.

Es por esto que la búsqueda de fuentes primarias a la hora de observar la Pintura me lleva a realizar las entrevistas en los Estudios de los Pintores, fotografiando y filmando conversaciones, Pinturas, materiales, espacios de trabajo, etc. No obstante, en otras muchas ocasiones recorro a archivos digitales o Imágenes impresas en libros o laminas ante la imposibilidad de tener contacto directo con algunos Artistas como *un medio para llegar de modo limitado a algo que está más allá de mi alcance*²² ante la imposibilidad de una implicación directa como bien explica la metodología de la observación Participante.

Decir por último, que ninguna fuente es despreciable en una investigación; menos aún, en un campo donde los primeros pasos de la acción creativa, en numerosas ocasiones se dan de forma arbitraria en cuanto a soporte, material, estructura compositiva y también en mayor modo en cuanto a espacio de trabajo. Bocetos, dibujos previos, apuntes y textos de ideas... son una importante fuente de documentación aunque no pueda atribuírseles un carácter oficial, más si una autoría. Es evidente por tanto la validez de cualquier fuente fiable; cito a continuación unas palabras de Umberto Eco escritas en su libro *Como se hace una Tesis*, respecto a un libro que encontró en un *mercadillo* y que fue la clave para una de sus admirables investigaciones: *aquel episodio me ha enseñado que si se quiere investigar no hay que despreciar ninguna fuente, y esto por principio. Esto es lo que yo llamo humildad científica. Quizás sea una definición hipócrita por celar mucho orgullo, pero no planteéis problemas morales: sea orgullo o humildad, practicarla*²³

Puesto que la lengua española no dispone de expresiones neutras que sirvan para indicar ambos sexos, me limito a escribir siempre refiriéndome a investigadores, autores, creadores, artistas, profesores, y otras personas incluidas en esta tesis, con el término más empleado; en palabras de Eco: sin que este uso gramatical esconda una discriminación sexista²⁴

²² En: Eco Umberto. *Como se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura* versión castellana de Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez. 1989 p. 72

²³ En: Eco, Umberto. *Como se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Círculo de Lectores. 1989. p, 169.

²⁴ *Ibid.* p, 18

CAPITULO I.- REALISMO EN EL SIGLO XXI.

1.1 Lenguaje pictórico

1.1.1. Figuración y realismo

Muchas son las definiciones que se han dado al Arte desde que el mundo es mundo, muchas son las hipótesis y las opiniones formadas a lo largo de la historia, y tan amplio es este espectro semiológico, que difícilmente puede hallarse una definición concreta que abarque toda la actividad artística, y más difícil aún centrar este concepto de Realismo solamente en la Pintura; no obstante, este es mi objetivo: presentar una *imagen* conjunta lo más nítida posible de lo que es la Pintura Realista. Una aproximación a la definición, al concepto e idea que tenemos a cerca del hecho artístico es relevante a la hora de comprender estos conceptos, estos términos y su evolución.

“El arte constituye el sustrato del comportamiento estético normativo sólo cuando está en conexión con la totalidad de la vida concreta, práctica e indivisible, cuando se convierte en el vehículo de la expresión y en el medio de la intuición del “hombre completo”, cuando consigue encerrar dentro de sí la suma de experiencias derivada de la práctica existencial e incorporarlas a las formas homogéneas de sus representaciones. El fenómeno estético en sentido propio es la vivencia plena que el hombre completo obtiene de la totalidad de la vida; es el proceso dinámico en el que el sujeto creador o el receptor, se identifican con el mundo, con la vida real y vivida; y no es la obra de arte objetiva, cosificada, desprendida del sujeto.”²⁵

La figuración, en la pintura, parte de la forma, de cómo percibimos y de cómo miramos; figura humana u objeto convencionalizado que reconocemos y humanizamos u objetivamos en palabras de A. Sánchez Vázquez “*transfiguramos*”, es decir, hacemos nuestro a través de la representación. Cuando, comenzando por un boceto, unos apuntes básicos, ya sean dibujados o informáticos, mediante luces y sombras conseguimos el volumen y la representación empieza a *cobrar vida*, con el color y otros signos plásticos le atribuimos una sensación propia, una expresión; cuando con la precisión en el detalle y la habilidad técnica y basándonos en el concepto de *mimesis*, adquiere una apariencia tal que nos parece real, pensamos en Realismo; mas al Realismo también se le atribuyen cualidades filosóficas, sociológicas, políticas, según la época y los autores. Cuando es capaz de engañar al ojo, e incluso superarlo –*more to more*- pensamos en Hiperrealismo. Estos son los sistemas de representación tradicionales con los que se ha trabajado en Pintura desde siempre, a lo largo de la historia de la humanidad, con varios estilos, dentro de varios géneros pictóricos y con distintas temáticas y contenidos, prácticamente en su totalidad.

“El realismo debe abrirse para poder reflejar no la apariencia de realidad, que se alimenta de la fidelidad al detalle y a la figura exterior, sino la realidad profunda y esencial que solamente se alcanza poniendo en estado humano a las figuras reales. La fidelidad del pintor figurativo a secas, es decir, del pintor que se queda en la figura, sin rebasarla, no es sino una infidelidad a lo real, pues es justamente su transfiguración lo que acerca el verdadero realismo a la realidad”²⁶

25 En: Hauser, Arnold. Sociología del Arte 1. ED.- Guadarrama. C/ Alcalá 144 Madrid. Distribuidor en exclusiva: Editorial Labor S.A. Depósito legal: B. 26.013 – 1975. ISBN 84-250-5476-1. P. 14. Arnold Hauser (Temesvár, 8 de mayo de 1892 – Budapest, 28 de enero de 1978. Hauser, historiador del Arte de origen húngaro. Estudia en Alemania e Italia entre 1919 y 1924 se trasladó a Viena de donde huye a Inglaterra en 1938 por su origen judío. Permanece en Londres hasta un año antes de su fallecimiento a los 86 años, en que regresó a Hungría. Según las investigaciones de la escuela historicista y sociológica alemana y la doctrina marxista de György Lukács, Hauser crea una teoría del arte en la que analiza los fenómenos artísticos en estrecha relación con su contexto histórico y social y los factores socioeconómicos. Heredero del pensamiento de la Escuela de Viena también crítica al positivismo: la sociología y el estudio del medio serán sus premisas.

26 En: Sánchez Vázquez, Adolfo. Las ideas estéticas de Marx. Realismo y creación artística. Arte y conocimiento. (Ensayos sobre estética Marxista). Decimosexto reimpresión: 1991, Ediciones Era, S.A. de C.V. Avena 102, 09810 México, D. F. Impreso y hecho en México. ISBN: 968-11-186X. p, 16

La Iconografía de cada pintura figurativa es particular de cada artista, y es en el Renacimiento cuando se estipulan unas pautas para la codificación, para crear sistemas simbólicos de representación, sobre todo con la aplicación de la geometría y de la perspectiva. Nociones que vienen de la antigüedad clásica y que todavía continúan vigentes en su totalidad. Criterios *Ilusionistas e idealistas*²⁷ que no han perdido su vigor con los siglos, mayormente el Ilusionista que lidera estos parámetros representativos hasta comienzos del siglo XX.

Para comenzar sin confusiones, concreto una fecha dentro de la Historia de la pintura: 1840. Mediados del siglo XIX. Movimiento Pictórico y movimiento literario se complementan culturalmente en esta época. El Realismo surge en Francia en la década de 1840 y su apogeo se desarrolla en aproximadamente cuatro décadas; su expansión a otros países del continente Europeo es inminente y como no podía ser de otra manera, con algunas variaciones y diferencias. Situado entre el Romanticismo y el Simbolismo, ejerció una representación objetiva e imparcial de la Realidad inmediata, apoyándose en el concepto de verosimilitud, con otros detalles de cotidianeidad y progreso de finales del siglo XIX. Además de la verosimilitud otro de sus principales rasgos es un cambio respecto a la temática, trabajadores y campesinos, personas cercanas, comerciantes empiezan a aparecer en la pintura; y no solo la figura humana, sino sus atuendos y escenarios cambian, harapos y objetos considerados indignos del atributo de “bellos” escenas propias de la *ciudad moderna* inciden en los contenidos de la pintura; un signo de identidad propios de la época y cuya influencia podemos observar en la pintura actual. Hay que recordar que el Realismo rompe con la Academia, con la pintura de historia, pues otra de sus premisas sostenía el presente como único tema a tratar; Gerald Ackerman se refiere así a la pintura de Courbet: “una pintura histórica de la vida contemporánea”²⁸

Esta contemporaneidad llevada hasta el límite, el aquí y ahora, remite a querer captar el instante en la pintura en el Impresionismo. La fotografía contribuyó a crear esta identificación entre lo contemporáneo y lo instantáneo. Cuando aparece la fotografía -1824-39-, todo esto en parte se desmorona, se resquebrajan los esquemas convencionales, pues la captura de la imagen real, supera en la mayoría de los casos, la técnica de la representación; la pintura empieza a buscar otros métodos, a experimentar a finales del siglo XIX, y es en el siglo XX cuando la pintura se abstrae, experimentando con la percepción y la sensación.

Gustav Courbet, es considerado como fundador del movimiento Realista; es en 1855 cuando aparece el manifiesto Realista con el nombre “Dú Realismo” en el catálogo de la exposición organizada “Le Realisme” en París, en el cual cita: “el título realista me ha sido atribuido, como el de romántico a los hombres de 1830”. Su pintura titulada Alegoría realista –el estudio- es pintura clave dentro de este movimiento. En otoño de ese mismo año fueron rechazadas tres de sus obras para la Exposición Universal de París. Sin embargo es en 1855, cuando Gustav Planche formula el término “Realismo” refiriéndose al Arte.

Courbet compartía con Proudhon, la preocupación por los procesos sociales que se refleja sin más en su pintura. Pero lo que decididamente preocupa a los artistas de este movimiento, es el concepto de “verdad”, de sinceridad; preocupación moral, estética, epistemológica y técnica. Mas también se reivindica el concepto de interpretación asociado a esta verdad, alejándose del Naturismo. Sirva esta cita de G. H. Lewes en 1858: “El realismo es (...) la base de todo arte, su antítesis no es el idealismo, sino

27 En el pensamiento de Platón, el estudio de la belleza constituye un aspecto fundamental, quizá porque una de las cualidades del mundo griego, ha sido la valoración de este aspecto en relación con las representaciones divinas en sus más puras y perfectas formas. Se parte entonces, según la concepción metafísica platónica, que lo bello absoluto es el Ser que contiene en su esencia todas las realidades por las cuales las cosas son bellas determinando finalmente el hecho de ser una idea o esencia que posee sus reflejos en el mundo sensible. Por consiguiente, lo bello en sí no será lo visible, sino lo que trasciende al nivel de la idea o espíritu (...) El aspecto filosófico del arte en Platón expresa el carácter mimético o imitador de la naturaleza de éste, mostrándose a través de la representación y reproducción; las cuales a su vez, se ajustan a las proporciones del original. De allí, que la imitación deba ser absoluta a pesar de que la cosa que se imita no sea agradable por sí misma. (En: González, Arbeláez, Lucrecia María. Planteamiento de lo bello y el arte en Platón. Revista Artes y Humanidades Año 5 N° 10 del 2004. . Universidad del Zulia. Maracaibo, Enero de 2004. p, 5 y 8.)

28 En: Nochlín Linda. El Realismo. Version española de Jose Antonio Juarez. Alianza forma. Alianza editorial, S. A. Madrid. 1991. ISBN: 84-206-7109-6. D. P; M. 33.896-1991. p, 21

el falsismo.”²⁹ Courbet, Daumier, Mollet y Millet son los principales exponentes de este movimiento, a los que acompaña en ocasiones Corot.

Buscaban y desentrañaban la realidad tal cual es, convirtiéndose esto en su premisa; se aventuraron y exploraron el hecho Artístico en una implacable investigación objetiva de su entorno inmediato, del mundo hasta donde sus medios le proporcionaron infraestructura. Un *modus operandi*, ingenioso para una época convulsa, que con el tiempo se ha convertido en cuestión de hábito.

No podemos olvidar la pasión que se desarrolla en este siglo por la Ciencia, y consecuentemente por el método científico. Lo Romántico había sido desterrado, y la obsesión por los datos, deja a un lado la naturaleza sensible; Flaubert señaló en una carta fechada en 1854, escribe “el rasgo dominante de nuestro siglo es su sentido histórico. Ésta es la razón por la que hemos de limitarnos a relatar los hechos”³⁰

“el arte pues de Zola y Courbet vivía en el mundo, en la sociedad de su tiempo. Y de tal manera es el tiempo social, más que ellos, el que se comunica en sus obras, que en alguna medida, ellos son ajenos a la relativización del humanismo que ejercitaban. En realidad ellos ya no levantaban el monumento al hombre individual de Hugo o Delacroix, sino al hombre social de la nueva época”³¹

En la segunda mitad del siglo XIX la representación mimética no solo está presente en el movimiento Realista, también en el Naturista. El naturismo se asociaba más a la reproducción fiel de la naturaleza, como único modelo o referente de la Realidad, llegando a recibir en ocasiones, el calificativo de “copia” de un modo despectivo. Ambos movimientos también están presentes en la literatura. Generalmente el término naturalismo nos remite a la pintura en el sentido del arte como imitación, copia fidedigna y pasiva de la realidad. Castagnary acuña el término naturalismo en -1863- con el siguiente texto: *la escuela naturalista afirma que el arte es la expresión de la vida bajo todos sus modos y en todos sus grados, y su único objetivo es reproducir la naturaleza para presentarla bajo su máxima fuerza e intensidad.* La escuela naturalista restablece las rotas relaciones entre el hombre y la naturaleza”³² Theodore Rousseau, Díaz de la Peña, Charles Daubigny, Jules Dupré y Constant Troyon forman la escuela de Barbizón en Francia, mientras que en Italia los Machiaiolli³³ o Manchistas: Odoardo Borrani, Giovanni Fattori, Giovanni Boldini, Telemaco Signorini o Giuseppe Abati, buscan la verdad honesta y sin artificios del arte.

En Florencia, año 1855, un grupo de jóvenes pintores se rebela contra la pintura académica, crean pinturas de pequeño formato, fundamentalmente escenas de la Toscana en torno al crítico y mecenas Diego Martelli, sin embargo su pintura está más próxima al impresionismo que a una representación realista.

Estas palabras de Nelson Goodman, nos ayudan a comprender lo que en el siglo XX fueron las vanguardias, las aspiraciones realistas son negadas con un nuevo punto de vista, o más bien, con multitud de ellos que exigen una total independencia del mundo del arte respecto al mundo de la realidad y, ciertamente cuestionan la existencia absoluta de una realidad única e inequívoca.

“para obtener un cuadro fiel, hay que tratar de copiar lo más exactamente posible el objeto tal cual es”. Esta cándida aseveración me desconcierta. En efecto, el objeto que está delante de mí es a la vez un hombre, un enjambre de átomos, un complejo de células, un violinista, un amigo, un loco, y muchas cosas más (...) si ninguna de ellas constituye el objeto tal cual es, ¿Qué lo constituye, luego? Si todas ellas no son sino modos de ver el objeto, ninguna será el modo de ser de este (...) No puedo copiarlas todas de una vez; y cuando más lo lograra, tanto menos sería, el resultado, un cuadro realista.”³⁴

29 Ibídem p, 29.

30 Óp. Cit. P, 19.

31 En: La huella fotográfica en la nueva pintura realista. La aportación valenciana (1963-2005). Catalogo de la exposición realizada por Felisa Martínez Andrés. Centre del Carme Octubre 2009-Enero 2010. Generalitat Valenciana. P, 17.

32 En: Torres, Fernando. Diccionario del arte moderno, Valencia, 1979. Dir. Aguilera Cerní, Vicente.

33 Movimiento pictórico que coincide con la unificación Italiana hacia 1870, reflejan al igual que los realistas temas cotidianos y la problemática social de la época, reivindicando libertad y pintando al aire libre, plásticamente el color se aplica de forma subjetiva y arbitraria, más cercana a los impresionistas obteniendo las formas de esta manera y según su percepción lumínica.

34 En: Goodman, Nelson “The way the World is”, *review of methaphysics*, XIV .1960, p, 48-56, sostuvo que hay tantos modos de ser del mundo como los hay de describirlo, verlo, pintarlo, etc., verdaderamente, y que no existe algo así como el modo de ser

En el siglo XX, gracias a las nuevas tecnologías se puede añadir que el artista se apropia, devora varias realidades simultáneas, el exceso de imágenes, de información, provocan un aumento de la capacidad de síntesis, una decodificación, un des-montagem, más o menos consciente y voluntario, como inicio primero del acto creativo; una época propensa a cuestionar los dogmas del pasado. En contraposición al exceso de información cito las palabras del cineasta Kenneth Loach, quien captura con su cámara la realidad inmediata: “*la falta de medios agudiza el ingenio*”

En el siglo XXI, la pintura realista vuelve con fuerza, sale del letargo, como un campo en *barbecho*, en el cual solamente florecía, de vez en cuando, alguna flor, destacando por supuesto, al ser casos aislados en la tierra *yerma*; el campo ahora está repleto de una rebotante variedad que iremos viendo según avanza esta investigación. Es necesario comentar, que la prolífica obra pictórica Realista e Hiperrealista que se da actualmente en España, se conjuga con otros movimientos anteriores como simbolismo y surrealismo en sus contenidos, introduciendo en ocasiones fondos planos o escenarios neutros, o combinándose con escenarios extraídos de imágenes que navegan por la red, según los autores.



Edgar Noé Mendoza, Lumen 2012. Óleo/tabla. 89 x 75 cm.

del mundo. Ryle adopta una posición algo semejante (Dilemas. Cambridge, Ingl: C.U.P, 1954, pp. 75-7) al comparar la relación entre una mesa, como objeto sólido percibido y como enjambre de átomos, con la relación entre una biblioteca universitaria de todos los demás modos. Pero ahí se pasa por alto que la convergencia es ya peculiar de ciertos sistemas; por ejemplo no podemos hacer converger un párrafo y un cuadro.



Origen, de Javier Palacios³⁵

1.1.2. Indefinición de conceptos.

1.1.2.1. Definiciones de la Real Academia de la Lengua Española.

realismo¹.

(De *real*¹).

1. m. Forma de presentar las cosas tal como son, sin suavizarlas ni exagerarlas.
2. m. Sistema estético que asigna como fin a las obras artísticas o literarias la imitación fiel de la naturaleza.
3. m. *Fil.* Tendencia a afirmar la existencia objetiva de los universales. En este sentido equivale a idealismo y se opone a nominalismo. Estas denominaciones, de gran uso en la Edad Media, se han renovado en el pensamiento contemporáneo.

~ mágico.

1. m. Movimiento literario hispanoamericano surgido a mediados del siglo XX, caracterizado por la introducción de elementos fantásticos inmersos en una narrativa realista.

realismo².

(De *real*²).

1. m. Doctrina u opinión favorable a la monarquía, que en España se aplicó a la pura o absoluta.
2. m. Partido que profesa esta doctrina.

figurativo, va.

(Del lat. *figurativus*).

1. adj. Que es representación o figura de otra cosa.
2. adj. Dicho del arte o de un artista: Que representa cosas reales, en oposición al arte y artistas abstractos.

Figuración.

(Del lat. *figuratio, -ōnis*).

1. f. Acción y efecto de figurar o figurarse algo.
2. f. *Cinem.* Conjunto de figurantes o extras.

Estas son las definiciones de los términos Realismo y Figuración que constan en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, aquí situadas, para contrastar la opinión general que se tiene por Realismo y Figuración. Estos términos tal vez sean los más asimilados o convencionalizados, pero al término realista, además del carácter mimético, siempre se le ha relacionado con otros conceptos, como el de *verdad, belleza y bondad*; conceptos que tienen validez juntos y por separado; siendo el término y concepto de verdad es el más prolífico históricamente, y el que más se asocia al Realismo Pictórico.

³⁵ Esta pintura de artista de Jerez de la Frontera Javier Palacios, muestra un Realismo que deriva hacia lo barroco en sus plegamientos, y se acerca a la abstracción.



Quiero ser miércoles. El Hortelano. Arnao Ediciones, 1ª ed., 1986.
Miguel Ángel Moya. Octopus 1 óleo sobre tela 28x28 cm. 2014.

1.1.2.2. Evolución de los conceptos.

“El arte que sirve así a la verdad, como un medio específico de conocimiento tanto en su forma como por su objeto, es justamente el realismo. Llamamos arte realista a todo arte que, partiendo de la existencia de una realidad objetiva construye con ella una nueva realidad que nos entrega verdades sobre la realidad del hombre concreto que vive en una sociedad dada, en unas relaciones humanas condicionadas histórica y socialmente y que , en el marco de ellas trabaja, lucha, sufre, goza o sueña”³⁶

Realismo, palabra, termino, concepto escurridizo, me lleva como respuesta casi inmediata causada por la saturación de imágenes potente y continua, interminable, propiciada por los medios –que indudablemente intervienen nuestra mirada inocente- y los hábitos adquiridos como pintor, a subdividir y sintetizar; a pensar en los géneros, a encasillar, organizar y seleccionar para su mejor estudio, como metodología imprescindible, estas imágenes y experiencias perceptivas, como fuentes primarias a la hora de concebir una pintura, para considerar una Pintura como Realista.

La presencia de las técnicas de representación tradicionales (véase cap. 3.5.2) en la pintura realista del siglo XX y el siglo XXI es un hecho, con algunas diferencias o cambios acotados por el tiempo y otros factores.

Este hecho, muestra ligeras variables en algunos géneros como son el retrato y el desnudo, si bien dentro del paisaje, cambian a menudo la temática y los elementos compositivos, la textura y la ejecución de la obra; es en este siglo donde la rápida proliferación de movimientos artísticos conlleva una reflexión artística más profunda y -si se quiere- confusa, en el aspecto de las fusiones e interacciones de las distintas disciplinas artísticas. Citando a Walter Benjamín: “no es posible formarse noción alguna de la peculiaridad y los límites de la expresión gráfica respecto a los límites propios de las demás artes³⁷

36 En: Sánchez Vázquez, Adolfo. Las ideas estéticas de Marx. (Ensayos sobre estética Marxista). Decimosexto reimpresión: 1991, Ediciones Era, S.A. de C.V. Avena 102, 09810 México, D. F. Impreso y hecho en México. ISBN: 968-11-186X. p.37

37 En: Benjamín, Walter. El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán. Ed. península, 1988. ISBN 9788483072844 p. 32.

Verosímil, aparentemente verdadero, creíble, sincero, son adjetivos que son atribuidos a representación artística en general por la cultura del Imperio Romano; la pintura flamenca del XV, y la Pintura Realista Holandesa del siglo XVII, a algunos movimientos del XVIII, y obviamente al Realismo Pictórico del XIX identificado con el naturalismo como ya he apuntado; a alguna pintura impresionista, como la pintura de Monet cuyas palabras: “*subrayaba la importancia de afrontar la realidad de nuevo, de desnudar conscientemente su mentes y pinceles de todo conocimiento de segunda mano o formulas preconcebidas*” cita Martínez Andrés³⁸, y a otra pintura aislada englobada ya dentro del siglo XX, como pueden ser Zuloaga o Julio Romero de Torres; atributos de la pintura que se ha consolidado sobre la base de una representación mimética y un estudio de la sociedad en cada época y situación, identificándose con el Realismo; incluso algunos teóricos, como Tomas Llorens, sitúan el inicio de la expresión en Francia, tras la segunda guerra Mundial³⁹; también pensadores contemporáneos –como Cruz Sánchez- que dedican sus ensayos a la crisis conceptual que todavía entraña el término “Realismo”⁴⁰

El dinamismo de este concepto está presente en mucha de la pintura contemporánea todavía con estos atributos, que hoy no deja a un lado su carácter testimonial o de registro, aunque los juegos semánticos que la componen parecen preocuparse más por el registro de la condición humana, que por el de una época o circunstancia social y cultural concreta, emulando tal vez el *pensamiento de lo salvaje*, o el existencialismo: “*las obras valen y perduran por lo que testimonian, por debajo de la historicidad pura de la obra está desde luego, la eterna sustancialidad humana*”⁴¹. También nos referimos a lo real en la plática diaria, a lo abyecto, provocativo y en general a los hechos empíricos, situaciones específicas, momentos concretos y puntos o áreas geográficos determinados; no es lícito atribuir el carácter Universal a la Realidad: “*desde un punto de vista filosófico, implica un honesto reconocimiento de las limitaciones, que va de la mano con una sospecha de sentimientos falsos y nobles ideales*”⁴²

De esta manera, el concepto dinámico del Realismo en la pintura, se preocupa también del contenido, de la Realidad del momento a través del referente, de la realidad inmediata que percibimos.

No siempre es así, la pintura denota el referente cualquiera que sea su origen, sin embargo, no tiene que representar necesariamente ese referente concreto para ser una representación Realista, técnicamente hablando, esto ocurre con lo que denominamos arquetipos.

Vinculados con la concepción idealista del arte, personajes, lugares, hechos han sido representados históricamente directamente desde la mente del artista; esquivando, rehuyendo la veracidad, confundiéndola y en raras excepciones engañándola. El Ideal Griego o la mística del medioevo, son el contrapunto de esta veracidad, una concepción analítica del inconsciente colectivo deriva en la representación de unos arquetipos determinados.

Esta representación arquetípica está presente en uno de los pintores que fue alumno de Antonio López y un artista muy prolífico dentro de la pintura del siglo XXI: Dino Valls.

*“la definición que parece satisfacer a un mayor número de sensibilidades relacionadas con el realismo, es el de la verosimilitud, ese deseo de parecido entre el objeto representado y la idea que transmite en un determinado contexto, es en lo que en líneas generales parece impulsar a la mayor parte de artistas realistas”*⁴³

La belleza es relativa, puede albergar concepciones clásicas con la teoría idealista como manifestación de un ente universal trascendiendo la objetividad de lo bello. Si ponemos como ejemplo la pintura de Salvador Dalí, observamos como en la consciencia, en lo subjetivo reside +Q la belleza, pues depende del aspecto formal, técnico, de la representación pictórica. Lo bello se sitúa en

38 En: La huella fotográfica en la nueva pintura realista. La aportación valenciana (1963-2005). Exposición realizada por Felisa Martínez Andrés. Centre del Carme Octubre 2009-Enero 2010. Generalitat Valenciana. P, 17.

39 En: Llorens, T., “Realismo y arte comprometido” en suma y sigue el arte contemporáneo, nº 4, Valencia, julio-agosto-septiembre, 1963, p-12

40 En: Cruz Sánchez, Pedro A. Becario de Investigación de la Fundación Séneca. Comunidad Autónoma de Murcia (postmodernidad) *Realismo en tiempos de irrealidad .El nuevo realismo español a la luz de la postmodernidad.* pp. 65-73. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Murcia.- Revista Imafronte. Formato de archivo: PDF/Adobe N, " 14 - 1999. Págs. 37-58. dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=204920&orden=0

41 En: Fuster, J. El descrédito de la realidad. Palma de Mallorca, 1955 (y Barcelona 1957), p. 153

42 En: Smees, Sebastián. El animal al descubierto. Ed. TASCHEN.2009. p, 31.

43 Sánchez, Cruz. Realismo en tiempos de Irrealidad . Murcia 2002, p.32

las cosas mismas, en sus cualidades formales como la proporción, la simetría, o el ritmo, las matemáticas, el número áureo, en la estética de la imitación de Spinoza o en los materialistas premarxistas como Diderot; la realidad no es el soporte de la belleza, sino la belleza misma. El hombre, a través del sentido de la vista, de la mirada “*ut pictura, ita visio*”: se objetiva e identifica en ella.

Atendiendo a esta inquietud humana, fechamos en las primeras décadas del siglo XVIII, el nacimiento de la estética⁴⁴. Después de Kant, los Idealistas alemanes, un grupo espiritual de pensadores filosóficos que se constituye en la elaboración de una teoría estética: Schiller (1759-1805), Hegel (1770-1831) y Schelling (1775-1854).

No obstante, según Svetlana Alpers, el deleite para los ojos, la belleza contenida en una pintura, se asocia más a lo descriptivo, a la pintura que no nos merece ningún esfuerzo intelectual, pero es capaz de retener nuestra mirada; más asociada a la tradición del arte Holandés por poner un ejemplo.

La totalidad del individuo, lo absoluto del ser humano que Platón categoriza como lo verdadero, lo bueno y lo bello, es retomado por los Idealistas Alemanes que relacionan estos conceptos con la inteligencia; conceptos que se convierten en los fines de la filosofía, la moral y la estética, aunque, obviamente los dos últimos términos se sitúen dentro del primero; verdad, la bondad y la belleza, respectivamente.

“el arte tiene como principio eterno y vida la libertad, sin la cual se ve reducido al materialismo del género realista, es decir, a la privación de lo espiritual, del idealismo y del sentimiento; en definitiva, a la pérdida de todo aquello que lo constituye que es lo verdadero, lo bueno y lo bello”

Manuel Gutiérrez Nájera.

Nájera Identifica con Dios el carácter absoluto y ontológico de la belleza, como manifestación finita de un infinito ideal supremo; nos hace reflexionar sobre cómo obtener conocimiento de la belleza, concepto que considera abierto y mantiene: la belleza se encuentra solamente a través del idealismo, “*que mira al cielo, y no en el materialismo, que fija sus ojos en la tierra*”; por consiguiente, lo bello no puede encontrarse en la materia, sino con relación al espíritu.

“Llamamos bella a una forma cuando la naturaleza parece haber jugado en su esbozo con la mayor libertad y la más sublime tendencia y, sin embargo, siempre en las formas, en los límites de la más estricta necesidad y legalidad. Una poesía es bella cuando se capta en ella la suprema libertad en la necesidad. Según esto, el arte es una síntesis o interpenetración absoluta de libertad y necesidad”⁴⁵

El virtuosismo técnico no es el único que se le da al concepto de verdad, encontramos una cita de Fromentin refiriéndose a la pintura Holandesa del siglo XVII: “*percibimos una nobleza y bondad de corazón, un apego a la verdad, un amor a lo real, que dan a sus obras un valor que las cosas mismas no parecen poseer*”⁴⁶. La bondad de corazón que encontramos en esta cita de Fromentin se refiere a un concepto moral, relacionado con la virtud. “*Para que una imagen pintada parezca Real, ha de estar muy bien hecha*”⁴⁷

En el recién estrenado siglo, el artista se siente poderoso frente a tal ampliación y disparidad artística y sus nuevas posibilidades. Poderoso y consciente de su facilidad para observar otras culturas, otros modos de ver, otros modos de hacer arte sin tener que desplazarse, y aprovechar todos estos conocimientos a la vez que tiene la posibilidad de compartir los suyos propios. Mimesis –imitatio- e ideal, conceptos presentes desde la antigüedad en nuestra cultura occidental, rodeando a este concepto, se asientan las teorías de principalmente Platón y Aristóteles, cuyos trabajos e ideas sobre la representación *Ilusionista* e *Idealista* de la Realidad han alternado con otras concepciones artísticas a lo largo de la historia. En lo que se refiere a la pintura, sin perder su validez aparecen y desaparecen,

44 Esta disciplina filosófica que atiende a lo sensorial se inicia con Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) y Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781)

45 En: Schelling, F. Filosofía del arte, óp. cit., 16. pág. 191. Estas mismas ideas fueron adelantadas por Sebiller en sí proyecto de Kahiasv Cf. o/2 cii., págs. 21-89, cartas del 18,19 y 23 de febrero de 1793.

46 En: Blume, Herman. El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII. The University of Chicago 1983. Primera edición Española., 1987 p, 19. Joshua Reynolds, The Works... containing his Discourses... (and) A journey to Flandes and Holland..., 4°. Ed., 3 vols (Londres 1809), p, 360.

47 En: Blume, Herman. El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII. The University of Chicago 1983. Primera edición Española. 1987. p, 118.

interesadas e interesantes asociaciones con otros estilos y técnicas artísticas, que no hacen sino afirmar las siempre presentes “mimesis” e “imaginación” con un amplio margen de esta balanza con respecto a los dispares movimientos artísticos, si bien el realismo siempre abrazó con fuerza el concepto platónico del Ilusionismo.

En términos filosóficos, materialistas –más enlazados con la teoría ilusionista- e idealistas batallan, pugnan, desde hace más de dos milenios. Platón en tanto idealista defiende la existencia independiente de las ideas en contraposición a materialistas y Aristotélicos. Platón y más tarde Hegel admiten que hay cosas concretas, pero su existencia se limita a la de las ideas. Pulsión entre idealismo y materialismo sigue siendo motivo de definición, buscando aún un consenso entre los términos, “*material*” e “*ideal*”, al igual que de sus sinónimos, “*concreto*” y “*conceptual*”. La tesis materialista no habla solamente de que hay objetos materiales, sino de que el mundo contiene solamente cosas materiales. Uno de los pensamientos y teorías que vinculan este *materialismo* con el realismo se establece en lo que puede llamarse hilorealismo, a continuación brevemente desarrollado:

- Todo objeto es o bien material o bien conceptual y ninguno es ambas cosas.
- Todos los constituyentes del mundo (o universo) son materiales.
- Todas las cosas materiales y solamente ellas, junto con sus propiedades y cambios, son reales.
- Todos los elementos mudables son materiales y viceversa, siete tesis: Realismo ontológico, Realismo práctico, Realismo metodológico (cientificismo), Realismo axiológico, Realismo gnoseológico, Realismo semántico, Realismo moral.

”Se comete una verdadera transgresión de límites cuando se quiere ver la realidad estética en la realidad natural, física, que la soporta y sin la cual no puede existir. Pero la realidad física de por sí necesita ser superada, transformada, humanizada, para que tenga un valor estético. Este valor lo tiene cuando deja de ser una realidad en sí para integrarse en un mundo de significaciones humanas”⁴⁸

Es en el mediterráneo donde florecen nuestras raíces culturales Occidentales y es en Italia donde se forjan las pautas para el estudio de la Historia del Arte y para la ejecución de la Pintura, sobre todo en la época del Renacimiento donde la pintura muestra un carácter narrativo, “*ut pictura poesis*” legitimaba rápidamente la pintura relacionada con textos previos, muy a menudo religiosos. Tradición pictórica refutada hasta bien entrado el siglo XIX, modelo también para la Institución de las Artes, la llamada Academia; disciplina que fue adquiriendo estilo e iconografía propia.

Esta es la definición de cuadro que nos aporta Alberti: “*una superficie o tabla enmarcada situada a cierta distancia del espectador que, a través de ella, contempla un segundo mundo, sustituto del real*”⁴⁹

Los textos de Svetlana Alpers sobre el arte Holandés y el arte “nórdico” nos ayudan a entender la diferencia entre este último y el arte Italiano, entre pintura narrativa y pintura descriptiva⁵⁰.

La tradición descriptiva del arte nórdico, característica de la pintura Holandesa del siglo XVII, es la que normalmente se entiende al referirse a la pintura Realista en Europa, y de alguna manera también al *quehacer* del fotógrafo; las figuras y objetos que componen la pintura aparecen detenidos en un momento de la acción; instante que genera un pulso entre lo supuesto narrativo y la presentación descriptiva. La atención a la realidad representada, descrita se apoya en la representación de la acción narrativa. Un texto de Panofsky es muy explícito al respecto, comentando la obra descriptiva de Jan Van Eyck:

48 Marx. “manuscritos económicos-filosóficos. 1844. En: Sánchez Vázquez, Adolfo. Las ideas estéticas de Marx. (Ensayos sobre estética Marxista). Decimosexto reimpresión: 1991, Ediciones Era, S.A. de C.V. Avena 102, 09810 México, D. F. Impreso y hecho en México. ISBN: 968-11-186X. p, 92.

49 En: Blume, Herman. El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII. The University of Chicago 1983. Primera edición Española. 1987. p, 21.

50 En: Svetlana Alpers, “Style is Chat yo Maque Yo Make it: The visual Arts Once Again”, en The Concept of style, coord. Berel Lang: University of Pennsylvania Press, 1979. pp. 95-117.

“El ojo de Jan Van Eyck opera a la vez como un microscopio y como un telescopio (...) de forma que el espectador se ve obligado a oscilar entre una posición razonablemente distante de la pintura y muchas otras muy cercanas (...) sin embargo, tal perfección tenía un precio. Ni el microscopio ni el telescopio son buenos instrumentos para observar la emoción humana (...) el acento se pone en la pasiva existencia más que en la acción. Para los criterios normales, el mundo del Jan Van Eyck maduro es un mundo estático”⁵¹

En la pintura de Caravaggio, Velázquez y Veermer, y después Courbet y Manet puede apreciarse también la cualidad descriptiva. Los movimientos que se han denominado realistas, y que han utilizado estos dos conceptos de representación como lenguaje dentro de la representación artística son muchos y variados como por ejemplo, el realismo mágico, fotorrealismo e hiperrealismo, realismo cinematográfico, el realismo social, el realismo literario, el paisaje actual que todavía nos recuerda al naturalismo -si lo entendemos como seno de la mimesis-, el paisaje urbano, el audiovisual, y otro más de los recién llegados en brazos tecnológicos, la creación 3D; y un largo etc., en el panorama de la representación artística desde las vanguardias, pero son las primeras décadas del siglo XXI, y las últimas del siglo XX: la que aporta los datos específicos de la investigación; la más reciente pintura española, con su -en parte- regresión hacia el concepto clásico de realismo. Como fragmento, como parte de una “totalidad” amplia y variada, con su aporte específico, con su esencia y su “pizca de sal”, su fusión con otras formas y conceptos artísticos y también en parte con componentes en algunos autores que más tienen que ver con el aspecto onírico y el análisis surrealista, como no podía ser de otra manera en una época cuya prolífica y veloz evolución se refleja también en el hecho artístico.

Representación y simulacro, la sociedad del espectáculo y lo aparente, aportan conceptualmente a la filosofía postmoderna al debate sobre la función de la creación artística. Seguimos cuestionando el valor de la realidad y de qué modo los diversos lenguajes expresivos la interpretan, y cada vez más en el siglo XXI a través de la imagen. Casi un siglo de vanguardias, proclamas dadaístas y futuristas, experiencias abstractas y concretas, los intentos de sustituir la representación no han podido eliminar la “mimesis” que ha sido tradicional a lo largo de la historia, con más incidencia a partir del Renacimiento, en cuanto a su desarrollo técnico y su aspecto narrativo.

La Realidad parece no haber sido superada como fuente de sensaciones, estímulos y percepciones en su representación. El desarrollo de la tecnología le da una nueva dimensión a la mimesis, la simulación y el ilusionismo pueden capturar la imagen e incorporarla en estado puro o transformado.

Así, la identidad entre lo representado y la representación, entre ficción y realidad se estrechan hasta extremos nunca alcanzados. Naturalismo y realismo se hacen fuertes de nuevo hasta el punto de hacer posible la reflexión sobre las similitudes que lo virtual tiene con lo real.

El realismo es un concepto dinámico, imposible de encasillar pues representa la realidad inmediata –claro está, con excepciones- y las sociedades, las Realidades que nos envuelven son por naturaleza, cambiantes, cambian y evolucionan para bien o para mal.

⁵¹ Edwin Panofsky, *Early Netherlandis Painting*, 2 vols. Cambridge, Harvard Univesity Press, 1953. 1:182. En: *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. The University of Chicago 1983. Primera edición Española. Herman Blume, 1987 p, 23

“Así, el modo de clasificar cuadros y pinturas en tipos está lejos, como la mayoría de modos habituales de clasificación, de ser tajante o estable, y se resiste a la codificación. Las líneas fronterizas se desplazan o esfuman; nuevas categorías salen de continuo a flote, y los cánones de clasificación son menos claros que la práctica de esta (...) podemos empezar a entender un término aprendiendo como aplicar ya el termino mismo, ya un término mayor que lo contenga. Adquirir una cualquiera de estas capacidades puede ayudar a adquirir, sin que implique el poseerla, una de las demás. Entender un término no es una condición previa –a menudo puede ser su consecuencia- de aprender cómo aplicar el término y sus compuestos.”⁵²

52.- El conocimiento de cómo aplicar todos los compuestos de un término implica saber cómo aplicar al menos algunos compuestos de todos los demás términos del lenguaje. En general decimos que entendemos un término cuando sabemos aplicarlo aceptablemente bien y sabemos cómo aplicar bastantes de sus variables. Claro está, entender un término no significa únicamente dominar su aplicación, otros factores intervienen también, tales como saber que inferencias pueden deducirse de unos enunciados que contengan el término, es decir, conocer su contexto. En el caso del realismo: verdad, bondad y belleza. Un texto nítido respecto a lo citado es el libro: Los lenguajes del Arte. Nelson Goodman. Biblioteca breve de Seix Barral. Aproximación a la teoría de los símbolos. Primera edición: Marzo de 1976.

1.1.3. El dibujo como obra de arte independiente.

El dibujo es el principio, la base de la tradición representacional, de la mimesis, de la expresión artística del ser humano y también lleva implícito connotaciones filosóficas y estéticas: “el dibujo no será fruto de una observación exterior, sino de la interiorización del paisaje, de una digestión contemplativa que a cualquier gesto”⁵³

Con estas palabras iniciales podemos entender la importancia del dibujo, pues es en este proceso a veces fortuito donde se forma la iconografía personal, donde aparecen los signos que nos sugiere el sentido de la vista y donde generalmente entendemos previamente la obra en su conjunto, antes de comenzar la aventura de la pintura. Hoy en día, hay pintores que abordan directamente el cuadro en la pintura realista, otros utilizan programas informáticos de retoque visual y composición, trasladando esto al cuadro mediante la óptica y la tecnología, mas el dibujo ya de por si es una obra artística, su proceso de creación no sólo es revelador para el artista, sino que produce placer, goce dentro de la experiencia estética; pudiendo atribuirle los mismos atributos a una pintura en cuanto a su legitimidad como lenguaje visual, y con algunas limitaciones en cuanto a la impronta de la háptica.

¿Quién imagina un dibujo al observar una Pintura de Van Gogh? Estas son sus palabras: “la raíz de todo es el dibujo”⁵⁴, Vincent concedía vital importancia a los bocetos, a los estudios gráficos previos a la pintura, resaltando el enamoramiento que le sobrecogió a través de la constancia en la práctica del dibujo, una autentica sublimación.

La primera impresión visual que tenemos de nuestro alrededor se grava en nuestro cerebro automáticamente, por lo que a la hora de dibujar, junto con la observación meditada de los mismos elementos nos llevan a plasmar esto con justa proporción, el encuadre que elegimos es muy importante, para medir y realizar nuestro dibujo: “*ut pictura, ita visio*”. Desde el encuadre naturalista o romántico a las ideas perceptivas de la Bauhaus. Nociones básicas de composición visual, como las líneas, colores o manchas pueden causar tensión o armonía. Proporción, Geometría y perspectiva han sido utilizadas, a lo largo de la historia como principales recursos a la hora de dibujar. El trazo, el gesto, es la traducción de la mirada del artista, que principalmente se traduce en un dibujo que usa más la línea, con carácter plano sobre el soporte y que juega en ocasiones con los contrastes entre el blanco y el negro.

Los dos dibujos que a continuación propongo tienen un carácter descriptivo, con distintas técnicas y concepciones, y cualesquiera puede considerarse una Obra de arte. Antonio López nos obsequia con su virtuosismo técnico (signo icónico más reconocido) y en el dibujo de Alejandro González se percibe su naturaleza sensible, en el uso del *frottage* y el contraste, y si hablamos de contraste, de fuerza en el dibujo recordemos un artista del siglo XX, cuyo uso del dibujo es constante a lo largo de toda su vida.

El dibujo está fuertemente arraigado en la cultura y el arte Vasco en todas sus manifestaciones. Ignacio Zuloaga con unas palabras de su cuaderno de dibujo de 1924, expone:

“Lo que hay que hacer es ser sincero con uno mismo. Yo sueño con la fuerza de la pintura. Me gustaría hacerla a puñetazos, pero sólida (puñetazos y dulzura en algunos sitios). Contraste en todos sentidos. Visiones extrañas, personales. Atreverse. Dibujar, dibujar, dibujar. Componer, componer, componer. Estilo, estilo, estilo”⁵⁵

Entra en juego entonces nuestro punto de vista particular, con nuestro imaginario particular idealizamos en nuestra mente; podemos crear las escenas que representaran lo que de verdad queremos dibujar, lo que nos hemos propuesto, hay que dejar alas a nuestra imaginación y sensibilidad, al desinhibir esto, nuestra creatividad es más sincera y satisfactoria -los niños son un

53 En: Albelda José, Saborit José. La construcción de la naturaleza. Generalitat Valenciana. Conselleria de cultura educación y ciencia. Dirección general de promoción cultural, museus y belles arts. 1997. ISBN: 84-482-1691-1. Deposito Legal: V-5290-1997. p, 63.

54 Van der Wolf, Johannes. El Dibujo en la Obra de Van Gogh. Dibujos, el dibujante en su mejor momento.- Vincent Van Gogh 1953-1890, Rijksmuseum kröller Müller. Otterlo. Arnoldo Mondadori Arte. De Luca EdizioniD'Arte. Art.- Van Gogh.p, 290.

55 Catálogo de la exposición: Ignacio Zuloaga. Dibujos. 7 al 14 de diciembre de 1997. Museo Municipal de Albacete. Cultural de Albacete. Comisario. Juan Fuentes Gil.

ejemplo claro de el reflejo de esa imaginación aun casi virgen- teniendo siempre presente que tanto el dibujo como la pintura realista requieren virtuosismo técnico y comprensión estructurada de nuestro referente, desde un calibre para la luz, hasta otro para la atmósfera y otro sin fin de recursos gráficos y pictóricos; así pues cuanto más y mejor visualicemos nuestra idea, más fácil será plasmarla en el papel o cualquier otro soporte. La línea, el trazo, la soltura de la muñeca y del brazo, la forma de agarrar el lápiz o el pincel, la rapidez del movimiento, la decisión y la herramienta a emplear, son muy importantes para la calidad y profesionalidad de nuestro dibujo, pues marcaran signos icónicos y plásticos; en definitiva crearan estilo.

“Dado que el bosquejo de un pintor, lo mismo que la partitura de un compositor puede emplearse como guía de la obra, la diferencia crucial de su estatuto puede pasarse por alto. A diferencia de la partitura, no está en ningún lenguaje o notación, sino en un sistema sin diferenciación semántica ni sintáctica”⁵⁶

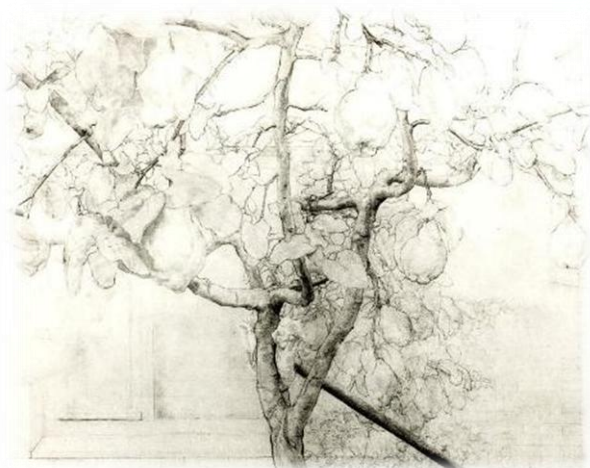


(De Izq. A Dcha., de arriba a abajo)
Ignacio Zuloaga, Mujer con Velo Negro.
Ignacio Zuloaga, El Campanero de Getaria.
Alejandro González, dibujos de la serie Atmosféricas. Carboncillo sobre papel de algodón.

56 En: Goodman. Nelson Los lenguajes del arte, Aproximación a la teoría de los símbolos. Biblioteca breve de Seix barral. Primera edición: Marzo de 1976. p, 199.

Ignacio Zuloaga, Nacido en 1834, encabalga los siglos XIX y XX. Con un trazo enérgico y grueso, sintetiza su visualización de lo que tiene ante sí, el alma de su dibujo, pero preciso y sin duda hábilmente ejecutado. En palabras de Francesc Miralles: *Zuloaga es un pintor cerebral, antes que emotivo.*

Alejandro González nos impresiona al dibujar como estudio derivado hacia la fotografía, o a partir de la vivencia del lugar y su registro como *índex*, un caso singular cuanto menos.



Antonio López García, Ropa interior Empapada, 1968.

Antonio López García, Membrillero en la ciudad de Florida, 1970

La Institucionalización y formalización de la disciplina artística del dibujo viene de la mano de la Academia. Dos de los focos, de las localizaciones geográficas más importantes en España para la pintura realista, donde se desarrolla este estudio, comienzan su andadura Académica un siglo más tarde con la llegada de los Borbones. Felipe V fundó en Madrid las Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1744 y 1753 se fundó la Academia de las Nobles y Bellas Artes de San Carlos en Valencia, aprobada por Carlos III en 1778.

Como no podía ser de otra manera el Dibujo formaba parte de los primeros años de aprendizaje, como base para un posterior desarrollo artístico de la pintura u otras disciplinas, mediante copia de figuras de escayola –metodología todavía presente- o de láminas; limpieza, claridad, orden, exactitud, metodología, disciplina de trabajo y habilidad en el trazo eran aspectos formales que se cultivaban en la Academia, con planteamientos funcionales como más tarde desarrollo la Bauhaus; como ejemplo: temas florales pensados para diseños de tejidos y vestimentas típicas se desarrollaban en La Academia de Santa Bárbara i la Reial de les Tres Nobles Arts de Sant Carles. (*Academia de las Nobles y Bellas Artes de San Carlos en Valencia*)

En la actualidad, la asignatura de “plástica”, presente en la Educación secundaria “prepara” a los adolescentes en esta disciplina, y la asignatura de dibujo y volumen; y los Departamentos de Dibujo siguen presentes en muchas de las Universidades Españolas como herencia de la Academia que tiene sus orígenes Institucionales, en nuestro país, a finales del siglo XVI, en las Academias de Arte, pues en España legitiman su existencia en este periodo, –el origen de esta institución se remonta al siglo XVI durante el Renacimiento Italiano- pero es en Francia –siglo XVII- donde se *hacen fuertes* bajo el reinado de Luís XIV, en especial la de pintura y escultura, fundada y promovida por su ministro de cultura J.B Colberte en 1655. Hemos de recordad que en el siglo XVII, la pintura española y la Italiana tienen una conexión más que importante sobre todo en la figura de José de Rivera, cuya primera época en Nápoles –*ciudad que ostenta la capital del virreinato español*- está marcada por la impronta de Caravaggio. Se instala en esta ciudad el primer tercio de siglo impulsando la corriente naturalista y, contribuye al barroco más veneciano y mediterráneo.

Como veremos en algunas opiniones contenidas en las entrevistas realizadas, algunos pintores citados en este documento hacen uso del dibujo como primer paso posterior a la visualización, componiendo y trasladando con cuadrícula en ocasiones al soporte pictórico la imagen del modelo; o sin más expresando idealizados arquetipos de figuras humanas y objetos varios.

Todo esto puede observarse en la pintura de Dino Valls, que parte del dibujo de arquetipos interiores particulares, y cuya simbología nos remite a un universo personal donde la ciencia y la medicina, con una estética del siglo XIX, están presentes, con una estructuración de los elementos, una composición que incita claramente al recorrido visual pretendido por el autor.

A su vez, esta iconografía coincide con la pintura Italiana anterior y perteneciente al Renacimiento, geometría, perspectiva, proporción, connotaciones musicales en la división del espacio creativo, etc.; recursos pictóricos del pasado que tienen su origen este carácter científico del dibujo, coincidiendo además en su carácter descriptivo e intertextual en la inmersión de la palabra como recurso con la pintura Holandesa del XVII (*Van Diese, Anthony Leemans, Joseph de Bray, Gabriel Metsu, Veermer, Van Rijn, entre otros*) y empleando el Latin como recurso retorico que apoya los contenidos de su pintura; la imagen que muestro a continuación es un ejemplo del uso del dibujo en la pintura de Dino Valls.



Dino Valls. Deconstructio. Óleo / Tabla. 71 x 30 cm. 2012.

¿Por qué es tan importante el desarrollo del dibujo en la pintura realista?

Como ya hemos apuntado en el apartado anterior, las teorías de representación Idealista e Ilusionista pueden considerarse nuestra herencia remota respecto a las Artes; respecto a la pintura: es el dibujo el que ha establecido estas variantes, ha seguido las pautas que un posible lenguaje visual pueda aportar, ha jugado formado “tándem” con la geometría, la perspectiva, las matemáticas, los géneros pictóricos; ha servido al grabado, la escultura y la arquitectura; a ingenieros, científicos y estetas; al teatro y a la música: en definitiva: el dibujo es la expresión artística más asimilada por el ser humano, como forma de exteriorizar sus reflexiones y transmitir sus conceptos, como forma de adquirir conocimiento y de comunicarlo. Según Antonio Alegre: “su enseñanza ha representado una identificación con valores científicos, cuando la imagen dibujada expresa razonamientos constructivos, y también permite objetivar imágenes abstractas o valores espirituales y artísticos, ayudando a comprender la subjetividad de los procesos anímicos. Bajo esta perspectiva, arte y ciencia tienen como punto de partida el dibujo, que ha tratado de explicar y representar la realidad”⁵⁷

Principalmente su uso se percibe a través de líneas y formas; gradaciones tonales para acentuar el contraste y obtener el volumen siguiendo las técnicas de representación Ilusionistas tras un detenido análisis de la luz y del objeto; geometría básica y descriptiva aplicada en artes y ciencias; axonometría; anamorfosis; perspectivas; proporción; Anatomía; escala, estructura, volumen y color, etc. se han dotado de existencia a lo largo de la Historia gracias al dibujo.

De esta manera podemos concretar, la autonomía artística del dibujo, así como su carácter científico, o instrumental en otras disciplinas artísticas, en transcurso de la vida y en el desarrollo perceptual.

Aunque el uso del dibujo en el proceso pictórico es más reducido en el siglo XXI, su relación con una representación Realista en cuanto a Obra de arte independiente, no deja lugar a dudas, como expresa los dibujos de Robert Morris⁵⁸; sus dibujos son un ejemplo de cómo un artista cuya trayectoria abarca la performance, arte conceptual y minimalista, pintura, escultura, obras hechas con tierra e instalaciones, no deja a un lado la representación figurativa, experimentando una nueva dimensión en el dibujo e inspirándose en este caso en uno de nuestros pintores más destacados: Francisco de Goya, concretamente en los desastres de la guerra.



Juan Francisco Casas Ruiz. Elena / New York / USA. Bolígrafo sobre papel. 15 x 15 cm.
Robert Morris. Untitled. (Couple dancing and woman after Goya)

57 En: Aliaga, Joan (Comisari general) Alegre, Antonio y Aldana, Salvador (Comisaris de la Exposició) L'Acadèmia de Santa Bàrbara i la Reial de les Tres Nobles Arts de Sant Carles. Cent Anys d'Ensenyament de l'Àrt (1754-1854). Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València. Comitè del 250 Aniversari. 2004, p. 276.

58 Desde septiembre de 2011 hasta Enero de 2011, se celebra en el IVAM la Exposición: Robert Morris. El dibujo como pensamiento. Comisariada Bàrbara Rose. Esta muestra del artista de Kansas City, Missouri, 1931. A continuación cito unas palabras extraídas del Catálogo de la Exposición: “La presente exposición define los dibujos de Morris como un conjunto autónomo de obras, un medio de expresión a la vez que un modo de estudiar detenidamente problemas personales y filosóficos en una especie de auto-investigación, conformando así una narrativa de la carrera y el pensamiento del artista (...) los dibujos se enriquecen con las alusiones del artista a la arqueología y la filosofía así como a los viejos maestros, Durero y Leonardo da Vinci, y a los del arte moderno, como Cézanne y Pollock”

“Yo soy mis dibujos, en lo bueno y en lo malo. Quiénes somos estará, estoy seguro, definido de modo muy diferenciado en el futuro” Robert Morris, 6 de junio de 2011⁵⁹

Otro ejemplo del dibujo como obra de arte autónoma, y como representación Realista, en este caso muy lograda en cuanto a la habilidad técnica y los contenidos actuales es el de Juan Francisco Casas Ruiz⁶⁰, otro de nuestros artistas destacados con gran proyección Internacional, y que refleja mediante un simple bolígrafo y también con su obra pictórica uno de los cambios de referente que nos propone el siglo XXI y las nuevas tecnologías.

1.1.3.1. Realidad dibujada.

Como ya hemos citado en cap. 1.1.3, numerosos artistas, plantean el dibujo como Obra de arte independiente. Aunque no puede considerarse la base de la pintura realista, ni la base de la programación de las nuevas tecnologías, programas como 3Dmax, Autocad, utilizan el dibujo como base para sus proyecciones y desarrollo.

Dibujar es parte integral de la vivencia, de la experiencia fenomenológica personal, y conjuntamente de un todo. Partiendo de línea, luz y sombra, se conforma este “lenguaje universal” que nos hace ver lo que quiere mostrar combinando la expresión –tensiones, emociones- por un lado y -comunicando, señalizando-por otro lado, transmitiendo conocimiento.

Expresarse a través del dibujo ha sido una constante en la relación del ser humano con su entorno tanto como forma de fijar sus reflexiones, cuanto como medio de transmitir sus conceptos. La imagen dibujada es constructiva, pues tiene la destreza intelectual de objetivar valores espirituales y artísticos, de traducir lo sensible incluso en las imágenes abstractas, los procesos anímicos o lo subjetivo. Comprendemos la realidad a través del proceso del dibujo, tan útil artística como científicamente, en un aprendizaje continuo y una formación permanente en un proceso que empieza por él, la idea, por lo mental; adapta la inquietud del concepto mediante lo visual y se culmina con lo táctil acompañado de la pericia, la astucia, la habilidad en el juego matérico de cada artista. En detrimento de la háptica, de la destreza manual, las nuevas tecnologías sustituyen al dibujo en la composición, por las imágenes creadas por ordenador.

“el ordenador aporta la pedagogía del dibujo, y más concretamente a la didáctica de los sistemas de representación novedades que enriquecen y abren un abanico de posibilidades a la hora de elegir los recursos didácticos a emplear” En la constancia, además “de que las novedades a desarrollarse pueden apoyarse en los recursos didácticos anteriores”⁶¹

“las caricaturas y las ilustraciones, las aleluyas, los abecedarios, las estampas no se limitan a informar de acontecimientos, usos y costumbres que tienen gran interés para el etnógrafo. También son y lo son antes que nada, modos de ver y representar la realidad, modos que se difunden entre amplios sectores de la población contribuyendo de manera decisiva a la consolidación de una imagen”⁶²

⁵⁹ Texto extraído de la nota de prensa realizada por el IVAM, para la Exposición: Robert Morris. El dibujo como pensamiento. Comisariada Bárbara Rose, celebrada desde septiembre de 2011 hasta Enero de 2011.

⁶⁰ Natural de la Carolina –Jaén- Fue docente en el departamento de Dibujo de la Universidad de Granada desde el año 2000 al año 2004. Colaboro con Joseph Kosuth durante su estancia en Roma. En 2010 participó, junto con artistas de la talla de Gustave Courbet, Edward Hopper, Gerhard Richter, Erwin Wurm, Édouard Manet, Chuck Close, Robert Longo, Philip-Lorca di Corcia, Rineke Dijkstra, Otto Dix, Richard Estes, Franz Gertsch, Julian Opie, Sam Taylor-Wood o Andreas Gursky, en la impresionante muestra Realismus. Das Abenteuer der Wirklichkeit (Realismo. La Aventura de la Realidad) en el museo Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Munich y en el Kunsthalle in Emden (Alemania), y en la colectiva After Post (más allá de la fotografía) con Vik Muniz, Gregory Crewdson, Helena Almeida, John Baldessari, Luis Gordillo y Sherrie Levine en Sevilla. Asimismo fue galardonado con la Beca del Colegio de España en París donde residió hasta fin de ese año.

⁶¹ Beltran Chica, Juan. Las enseñanzas de los sistemas de representación asistida por ordenador. Universidad de Granada. 1989-90. Tesis Doctoral p. 229. En: El dibujo de fin de milenio. Ed: Universidad de Granada. ISBN: 84-338-2727-8. p.: 84

⁶² V. Bozal. El siglo de los Caricaturistas. Historia 16, numero 40. Historia del Arte.1989

La pasión de Gustav Doré (1832-1883) por el dibujo y la ilustración no tiene límites “J’illustrerai tout”
Publicaciones graficas en prensa, Ilustraciones para los más prestigiosos y universales maestros de la literatura de la época de varios países, incluso una crónica visual de Londres “London, a Pilgrimage”. Su prodiga y prolífica, extensa obra no entiende de géneros aislados. Sátira y épica, crónica social o expresión sublime o la implacable Ironía, toman cuerpo en sus dibujos. Eclecticismo capaz de aunar en una ilustración, lo sublime lo pintoresco y lo descriptivo.

Vincent Van Gogh, (1853-1890) consideraba el dibujo la raíz de todo, por lo que hay que empezar a pintar, un estudio previo a la pintura, pues el pintor realista, sigue un proceso de trabajo que necesita constancia y disciplina, estudios previos y visualizaciones interiores y personales del resultado final, más aun si quiere transmitir un mensaje.

“me he limitado a mí mismo en gran medida y me he dedicado a dibujar, precisamente porque conozco muchas historias tristes de personas que se lanzaron a pintar sin reflexionar antes – buscaban la respuesta en el proceso- y despertaron desilusionados, sin haber adelantado nada, empeñados hasta las orejas, porque habían realizado una chapuza con artículos caros. Estaba asustado e indeciso sobre la correcta forma de empezar, y considere el dibujo, y aun lo considero así, como el único camino para no compartir el mismo destino. De esta forma me ha enamorado del dibujo, en vez de considerarlo una carga”⁶³

El alemán Marx Ernst (1891-1976) considerado como uno de los pioneros del movimiento surrealista, y promotor de la técnica denominada “collage”, nos revela a través de sus dibujos creados durante un viaje a Italia que realiza en 1933, una experiencia que refleja terror y angustia; cruel y erótica, con cierto humor y onirismo narrada visualmente con una estética que nos recuerda los folletines del siglo XIX, por la iconografía reconocida que aparecía en estas publicaciones, la mente de Ernst, entrelaza los elementos naturales y los pecados capitales en un juego provocado por su inconsciente tormento; juego icónico y simbólico que anuncia las asociaciones semánticas que se establecen en el collage y la pintura surrealista. Estos dibujos son un ejemplo de la realidad que el artista asimilo en su tiempo, a través de vivencias que tienen que ver con la situación política de su país y que dejaron secuelas esta obra, en la que asume a la vez la labor del creador y del espectador.

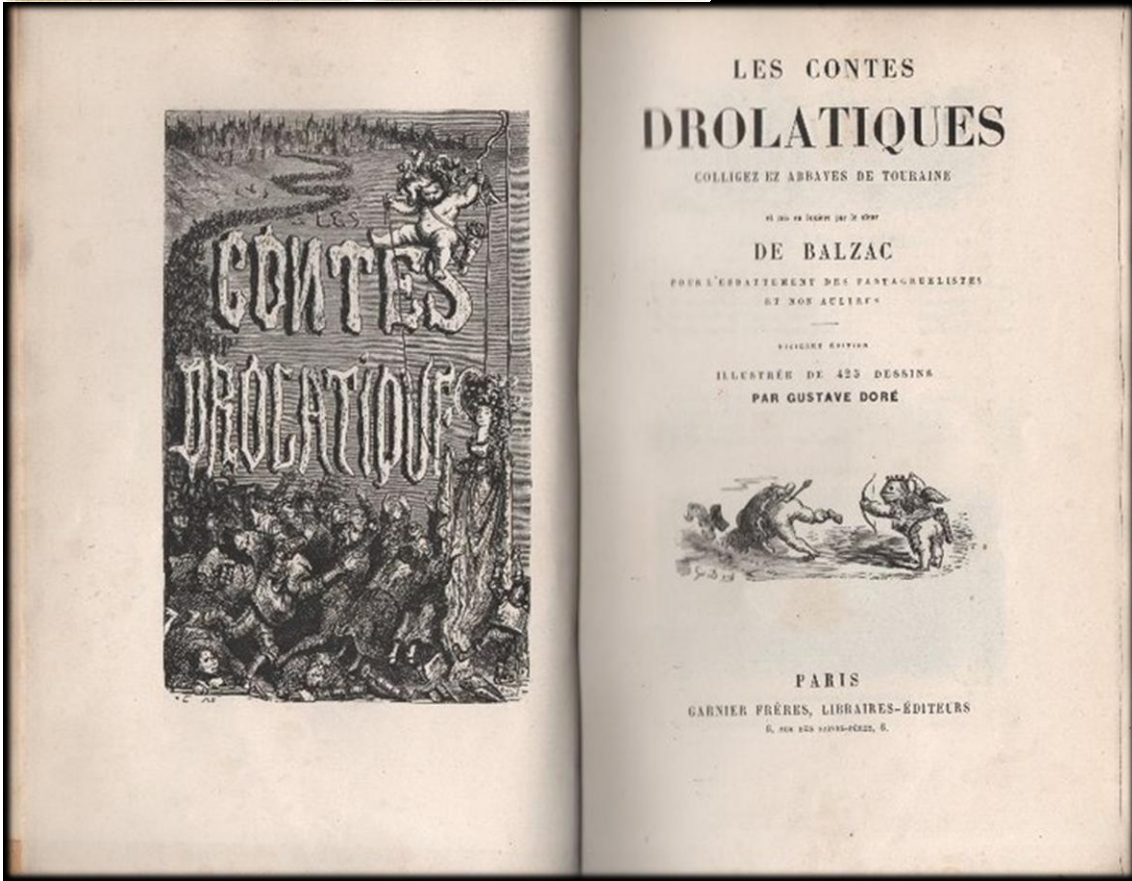
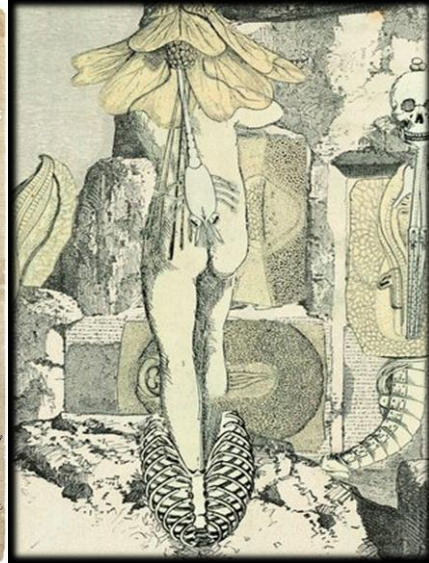
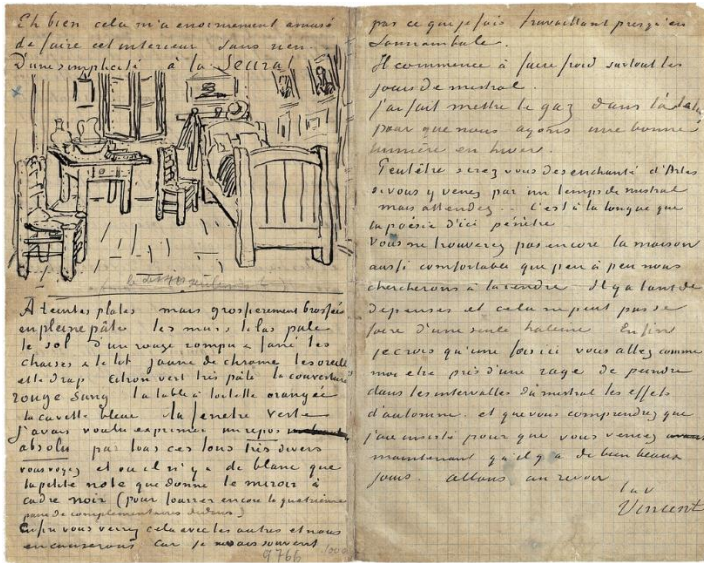
Este fragmento de uno de sus textos más significativos publicado en la revista *Le Surrealisme au service de la Revolution* del 15 de mayo de 1933, poco antes de la publicación de “una semana de bondad, o los siete elementos capitales” es bastante explícito al respecto:

Como no resulta apropiado ningún conducto mental consciente (de razón, de gusto, de voluntad) en el devenir de una obra que merezca el calificativo de surrealista absoluta, la parte activa de aquel al que hasta hoy llamaban “el autor” de la obra queda súbitamente reducida al extremo. Cuando asiste, indiferente o apasionado, al nacimiento de la obra y observa las fases de su desarrollo, lo hace en calidad de espectador. De igual manera que la función del poeta consiste en escribir bajo el dictado de lo que se piensa (se articula) en él, también la función del pintor consiste en ceñir y proyectar lo que se ve en él.⁶⁴

La utilización de iconografía fantástica y simbolismo imaginativo u onírico, no es exclusiva de la obra que hemos citado de Marx Ernst, otro ejemplo con una narrativa más próxima a la caricatura y menos fantástica, son las ilustraciones que muestran los grabados de Gustave Doré, para les *Contes idrolatiques* de Honore de Balzac, que llegara a ser uno de los más ilustres representantes del realismo literario.

⁶³ El Dibujo en la Obra de Van Gogh. Dibujos.- Vincent Van Gogh 1853-1890. Rijksmuseum kröller Müller. Otterlo. Arnoldo Mondadori Arte. De Luca EdizioniD’Arte. Art.- Van Gogh el dibujante en su mejor momento. Johannes Van der Wolf, p. 226.

⁶⁴ En “comment on force l’inspiration”, en “Le surrealisme au service de la revolution, dirigida por Adre Breton, numero 6; publicada por Jean Michel, editerur, Paris, 1976. XI prologo.



(De Izq. a Dcha, de arriba abajo).
 Carta de Van Gogh a su hermano Theo. Van Gogh escribió cerca de 700 cartas que contenían los bocetos de sus pinturas a su hermano Theo, la primera fechada en Agosto de 1872 y la última el 23 de Julio de 1890.
 Max Ernst (1891-1976). Ilustración de Una semana de bondad. Primer poema visible 4. 1933.
 Grabado de Gustave Dore y presentación de la Edición Francesa de "Los cuentos Idolátricos" de Honore de Balzac.

¿Qué uso hace del dibujo la pintura realista? ¿Qué importancia tiene el dibujo dentro de la imagen virtual y los mundos virtuales? ¿Qué presencia tiene el dibujo en la pintura realista actualmente? ¿Qué presencia tiene en la imagen digital?

Los dos artistas que cito a continuación nos muestran su particular universo simbólico, su realidad expresada a través del dibujo en la actualidad son Joan Castejón y Pepe Azorín, mundos particulares, interiores que desarrollan la fantasía e imaginación de los autores.

Joan Castejón.- Elche 1945. En la década de 1960, asiste como oyente a las clases de la escuela de Bellas Artes de San Carlos, tras una estancia en el sur de Francia, realiza su primera exposición individual en la Galería Mateu de Valencia en 1966. Tras una estancia de seis años en prisión por defender a un manifestante en las revueltas de 1967, se traslada a Denia donde trabaja y reside.

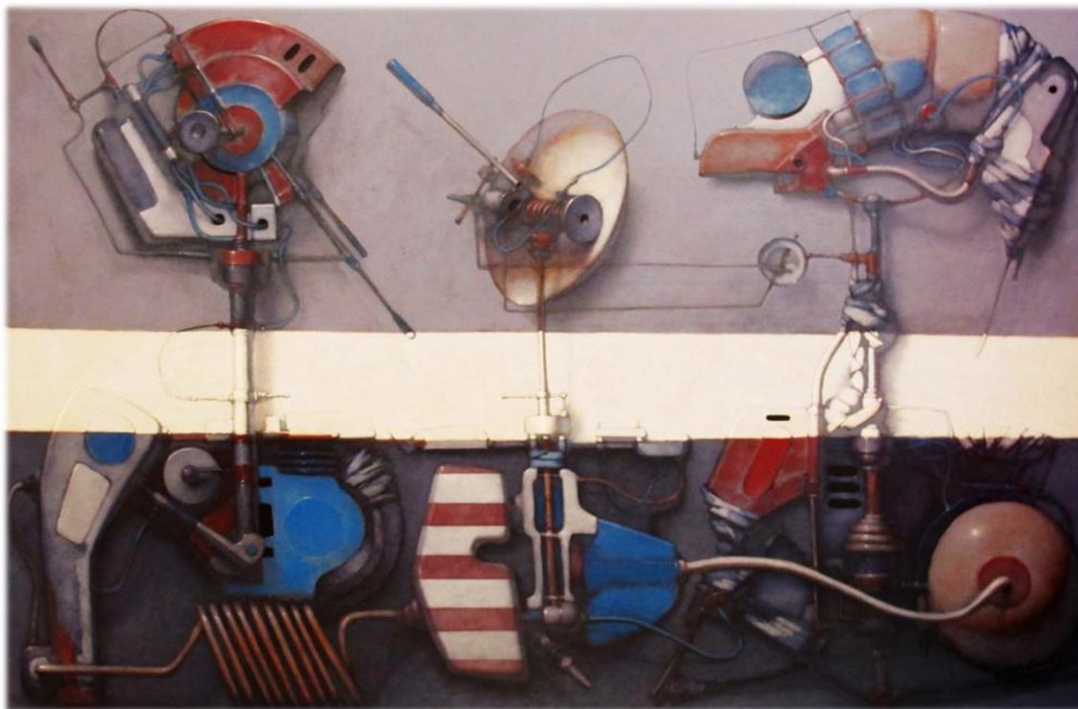
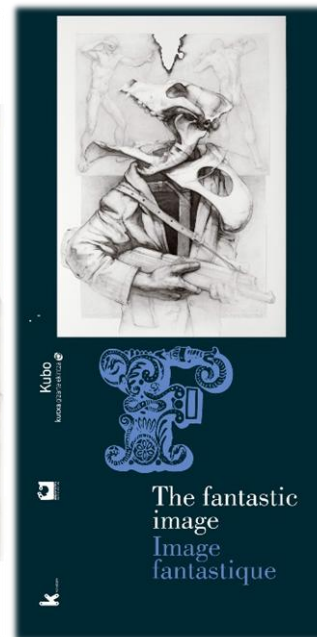
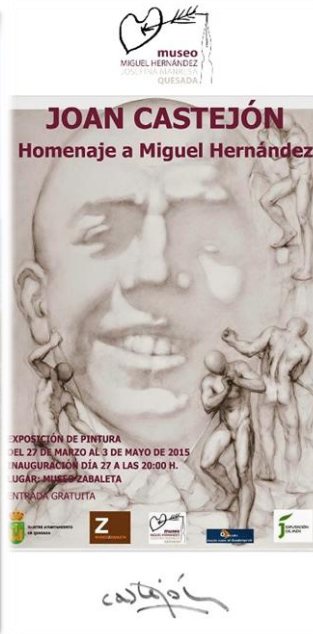
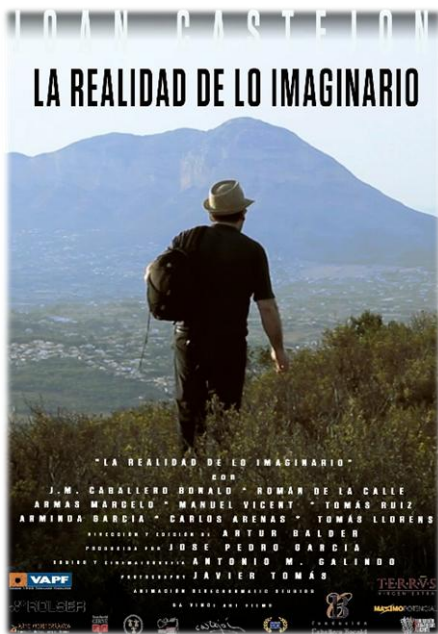
"Es un artista capaz de materializar, con rigurosa técnica, una compleja realidad en la que (como en la vida real) se acarician y confunden el objeto más cotidiano y el más imposible, inofensivas hormigas y seres de pesadilla..."

Mario Vargas Llosa

Recientemente la película inspirada en su libro "La realidad de lo imaginario" con una duración de 63 minutos, en la que aparecen entrevistas a: José Manuel Caballero Bonald, Manuel Vicent, J. J. Armas Marcelo, Tomás Ruíz, Román de la Calle, Arminda García, Tomás Llorens, Carlos Arenas y el propio Joan Castejón, dirigida por Artur Balder, ganador del Premio ACE 2015 al Mejor Documental por su magnífico y revelador trabajo fílmico "Little Spain," se proyecta en el MOMA de New York.

La obra de Castejón es cuanto menos impresionante, su libro *La Realidad de lo Imaginario, sentimiento e imaginación*, nos hace reflexionar sobre el autor y sobre el dibujo en sí. Román de la Calle, autor del prólogo del libro se refiere a una especial comunicación inscrita en su obra, unos códigos muy personales en los que lo referencial, expresivo, connotativo, poético y metalingüístico, es decir las funciones comunicativas se muestran con plena claridad en unos dibujos que no nos dejan indiferentes. Complementando la "aisthesis" y el "ethos", en otras palabras: ética y estética, por medio de una iconografía única y personal.

Iconografía concreta en cuanto a la condición humana, la retórica de su dibujo se apoya en la metonimia y la metáfora en muchos casos, con una narrativa lineal, explícita, con una carga violenta en su representación, la inquietud y la tensión laten en sus dibujos, lo anímico y lo emotivo acompañan sus trazos.



(De Izq. a Dcha. de Arriba a Abajo)
 Joan Castejón. Cartel de la película: La realidad de lo Imaginario.
 Joan Castejón. Cartel de la exposición: Homenaje a Miguel Hernández. 2015
 Joan Castejón. Cartel de la publicación: La Imagen Fantástica.
 Joan Castejón. Humàquinas. La familia. Óleo sobre lienzo. 120 x 150 cm. 2001.

Pepe Azorín.- Yecla 1939.se traslada a Alicante a temprana edad, en la década de los 1950 empieza a estudiar BB.AA, en la Facultad de San Carlos de Valencia. Nos muestra una realidad propia con fuerte carga expresiva y con gran fuerza visual, trazos vivos fuera de contexto, líneas orgánicas que se refieren a anatomías animales y vegetales imaginados entrelazados en ambientes en ocasiones futuristas. La expresión de una materia que te seduce fluyendo libre, monocromías dibujadas que hacen del proceso la obra de arte en sí. Limpieza y precisión con el carbón y la sanguina.



(De Izq. a Dcha. de Arriba a Abajo)

José Díaz, Azorín. Obra expuesta en el MUA. 2012

José Díaz, Azorín. Obra expuesta en el MUA. 2012

José Díaz, Azorín. Arreis, Dibujo sobre papel, 196 cm x 142 cm. 1986

José Díaz, Azorín. Obra expuesta en el MUA⁶⁵ 2012

La preocupación por la digitalización del dibujo está presente en el libro: *El dibujo: del carbón al píxel*, que recoge las distintas opiniones e investigaciones de varias Universidades españolas, entre ellas la UPV (Universidad Politécnica de Valencia) participantes en las jornadas con el mismo título del libro celebradas en 2008 en el Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernitat, MuVIM.

65 Museo de la Universidad de Alicante.

1.1.3.1.1. El dibujo en la academia

El contenido de la asignatura llamada dibujo así como los métodos para impartirla dentro del currículo escolar, tienen sus orígenes institucionales, en nuestro país, a finales del siglo XVI, en las academias de arte, pues en España se hacen oficiales en este periodo, aunque las academias nacen en Italia en el siglo XVI, durante el Renacimiento. En Francia se institucionalizan oficialmente en el XVII por iniciativa de J.B Colberte, estadista y ministro de Luis XIV, cuya política cultural le llevó a la creación de varias academias, entre ellas la de pintura y escultura fundada en 1655.

El modelo francés se implantó en España con la llegada de los Borbones. Felipe V fundó en Madrid las Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1744 y 1753 se fundó la Academia de las Nobles y Bellas Artes de San Carlos en Valencia, aprobada por Carlos III en 1778. En las academias españolas se utilizaba el dibujo como un medio de reproducción con el fin de valorar sobre todo la pulcritud, el mimetismo y la proporción.

El proceder de la enseñanza se transmitía a través de la copia de láminas o de figuras de escayola, buscando que el alumnado adquiriese valores, actitudes y habilidades tales como: limpieza, claridad, orden, exactitud, metodología, disciplina de trabajo y habilidad en el trazo, teniendo presente la posibilidad de integrarlos en la producción artesanal o la industria naciente.

“los dibujos de flores que se realizaban en la academia de San Carlos estaban pensados para los diseños de telas de seda (trajes de valenciana de influencia francesa), en un momento en que la industria textil, iniciaba el auge de esta comunidad”⁶⁶

Si establecemos una comparativa respecto a la habilidad del dibujo y la depurada técnica del pintor actual Antonio López García y Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), más conocido como Dominique Ingres, tanto Antonio López, como Ingres con línea depurada y concisa, alcanzan su expresión más completa, también con la técnica del dibujo. Aunque tachado de clasicista y excesivamente académico, sus dibujos muestran mucho más que una copia o una descripción Realista. Influenciado por los primitivos Italianos y en parte también por los flamencos. Giotto, Filippo Lippi, Botticelli, la estatuaría greco romana, Rafael y Poussin son referentes que reivindica.

Aunque parecido en la técnica que nos remite al academicismo, nada tiene que ver el realismo de Antonio López con la narrativa de esa mirada romántica basada en textos bíblicos o históricos que se aprecia en la pintura de Ingres, no obstante, las expresiones presentes en los retratos de Ingres son *harina de otro costal*; cabe preguntarse: *¿qué pasaría si en los retratos de ciertas épocas desapareciese precisamente eso?* objetos, ropajes y complementos que los sitúan en un contexto histórico determinado.

Sin olvidar la increíble habilidad de ambos, Ingres solía tardar unas cuatro horas en acabar un retrato individual, en el de *la familia Stamany* 1818 tardó cuatro horas. Antonio López, suele ser más reflexivo y la ejecución de su obra se prolonga más en el tiempo.

La primera observación del artista es sin duda una reflexión importante sobre el objeto, el referente o modelo, cuando el artista se apropia de dicho referente y cuando lo hace suyo, objetiviza o humaniza, pero esto es solo el primer paso del proceso creativo. Por mucho que estemos familiarizados con nuestro modelo siempre descubrimos algo que nos parecía oculto, que ignorábamos y que jamás se había visto en el preciso instante en que procedemos a dibujarlo. En este proceso el acto mismo de dibujar transmite al sentido de la vista nuevos procedimientos que confieren al “ver pensado” unos valores que sitúan el dibujo como fin y como medio simultáneamente. La práctica del dibujo confiere una madurez, una experiencia sensible y una habilidad en el *mirar* y en el *pintar*.

66 L'Academia de Santa Barbara i la Reial de les tres Nobles Arts de San Carles. Cent Anys d'Ensenyament de l'Art (1754-1854) Catalogo de la exposició celebrada en La Nau, Sala Estudi General - Sala Duque de Calabria, Universitat de Valencia, del 22 de junio al 19 de septiembre de 2004, p. 30

La madurez artística puede observarse en los dibujos de Antonio López (véase pág. 35); sobre todo en los dibujos realizados entre 1975 y 1970, los troncos y la luna (1965), Lirios (1965), membrillero en flor (1966), Charco de agua (1969) Lilas (1969) Apuntes para el Estudio (1967) bocetos para el desnudo en la bañera (1968) y el interior del wáter (1969) en los que la preocupación por la perspectiva es notable tanto en interiores como en exteriores: Centro de Restauración (1960-1970) Interior del wáter (1970-1973).

La nitidez, claridad y la luz con las que Antonio López ejecuta su dibujo son fruto de la experiencia.

El resultado de sus dibujos simula el efecto que produce un flash fotográfico en la claridad de la imagen, o una imagen fotográfica resultado de una larga exposición, en los cuales el más mínimo detalle representado va acompañado de una elocuente connotación⁶⁷



(De Izq. a Dcha., de Arriba abajo)
 La familia Stamaty by Jean Auguste Dominique Ingres 1818.
 La bañista de Valpinçon (1808) Jean-Auguste-Dominique Ingres.
 La odalisca y la esclava. Jean-Auguste-Dominique Ingres.
 El baño turco (1852-1859 o 1862) Jean-Auguste-Dominique Ingres.

⁶⁷ La connotación es un complejo dispositivo literario en el que el significado que se pretende no se indica de forma clara y en su lugar se transmite a través de medios encubiertos, indirectos. Las connotaciones dejan un mínimo del significado tácito para que el lector pueda descifrarlo por sí mismo.

1.1.4. Signo visual, aproximación a un lenguaje pictórico.

“El lenguaje humano es como una olla vieja sobre la cual marcamos toscos ritmos para que bailen los osos, mientras al mismo tiempo anhelamos producir una música que derrita las estrellas”

Gustave Flaubert

1.1.4.1. El signo como unidad mínima del lenguaje visual.

En el siglo XXI, la naturaleza en la pintura se nos muestra ya objetuada como creación del ser humano, como creación “humana” -en cuanto a perteneciente o relativo al hombre, o propio de él donde se reflejan nuestras costumbres, hábitos culturales y sociales.

Estos sistemas generados por las Realidades y procesos sociales, transmiten significaciones, provocan emociones, comunican, y lo hacen a través de un mensaje, de un mensaje semántico y de un mensaje estético: *“El primero, mensaje semántico, es una ensambladura de signos codificados, integralmente traducible, mientras que el segundo, mensaje estético, es la ensambladura de las variaciones sufridas por la Gestalt, la cual permanece, no obstante, identificable (...) El goce provocado en el receptor, que percibe y experimenta la originalidad, estaría basado en este “rico” mensaje estético. El goce estético, es así, provocado gracias a la existencia en el receptor de una “constelación de atributos” evocado o activados por la obra”*⁶⁸



(De Izq. Dcha.)

Ismael Fuentes. Valencia desde el Miguelete. 114x146cm. 2012⁶⁹

Juan Genovés. Círculo Amarillo. Serigrafía 2003⁷⁰

⁶⁸ En: Tratado del signo visual. Groupe µ. Ed. Cátedra. Madrid. 1992. pag.33-34

⁶⁹ Esta obra con una magnífica resolución, del pintor Ismael Fuentes, muestra una panorámica de Valencia, desde uno de sus símbolos y emblemas, la Torre del Miguelete en pleno centro de la Ciudad. Ismael, nacido en Valencia en 1981, vive y trabaja entre Madrid y Valencia y es uno de los pintores realistas actuales más premiados y cuya aplicación de la carga materica mas sugiere, con impactantes resultados.

⁷⁰ Esta serigrafía seriada del Artista Juan Genovés, nos muestra el estrés de la ciudad, las prisas, sugiriendo el constante y rápido movimiento, con una técnica que antes que las nuevas tecnologías, empiezan a crear obra seriada en ediciones limitadas con recursos mecánicos. Esta composición figurativa, consigue un efecto óptico con la distancia que nos lleva al campo de lo abstracto.

Nacido en Valencia en 1930, genovés estudia BB.AA en la Facultad de San Carlos de Valencia, es uno de los máximos exponentes de la figuración española, siempre con planteamientos propios, tendentes al expresionismo y la abstracción.

Es en las ciudades donde “normalmente” brotan estos signos, donde el riego intelectual y cultural llega con más caudal: *¿Es cometido del artista, abrir la acequia para que no se seque el caudal?*

La ciudad: centro neurálgico y geográfico como generadora de signos y símbolos desde los principios de la historia. Espacio de mecenazgo y concurrencia de artistas; espacio que ha adquirido protagonismo en su representación y no solo en su funcionamiento, sus “gentes” y costumbres” sino también en la representación de su conjunto; paisajistas, vistas aéreas que desde el Renacimiento Italiano los artistas se han preocupado de plasmar e inmortalizar, tema pictórico que en el siglo XXI, sigue presente con fuerza en la obra de los Pintores Realistas más destacados del actual panorama español, como Antonio López García o Ismael Fuentes, Luis Mayo, Juan Genovés, y un largo etc.

¿Cuáles son estos signos? ¿Cómo los reconocemos?

Signos, sensaciones e imágenes que percibimos en distintos recorridos urbanos: en palabras del Groupe μ (1992., p.13): “Los diferentes discursos que hasta ahora han compartido lo visual no brillan precisamente por su unanimidad”. Signos que expresan y significan, estructurados en sistemas que veremos más adelante y que no solamente percibimos por la vista, pero este es el tema que nos ocupa. Signos que comunican las inquietudes y el reflejo de una época y una forma de vida social concreta, hábitos y costumbres. Aportando su “granito de arena” a esa capacidad de establecer relaciones con otros seres vivos intercambiando información, a esta teoría de la comunicación que también es visual. Signos que varían y coinciden según las distintas sociedades.

Relaciones de intercambio de información poli-direccionales, que nos llegan a través de canales varios, y cuyo último acto lo realiza el receptor que nunca es pasivo, pues este acto de percepción, sintetización de información e interpretación, de-codificación, deja de lado a la pasividad. Una percepción que se establece biológicamente a través de órganos especializados para ello, y reconocen a través de una conducta y unos hábitos, lo cognitivo es otra parte activa del proceso.

“tengo que tratar, dentro de todo un sistema semiológico, no con dos sino con tres términos diferentes, pues lo que yo retengo, no es solo un término, uno después de otro, sino la correlación que los une: tenemos pues el significante, el significado y el signo que es la total asociatividad de los dos primeros términos”⁷¹

Los signos constituyen una dimensión semiótica dentro de la pintura, en comparación y semejanza de otros signos capaces de determinar su valor; en palabras de san Agustín: “el signo como una cosa que, además de la imagen asimilada por los sentidos, hace venir por sí misma al pensamiento alguna otra cosa”⁷². El signo pictórico desarrolla una correlación sistemática entre el plano de la expresión y el del contenido.

El **signo icónico** asemeja la realidad, referencia, en un proceso representacional que imita y mimetiza, complementándose con el signo plástico significa y dota de sentido en un proceso expresivo. Una coherente disposición compositiva, geométrica y cromática conlleva una estética que hasta cierto punto puede separarse de su carácter figurativo. Entornar los ojos y abstraer la mirada, abandonar por un instante el juicio interpretativo representacional permite apreciar y degustar el aspecto plástico de la pintura, pues no se puede obviar el predominio perceptivo por la proyección figurativa. El signo icónico predomina en la pintura figurativa y el signo plástico en la pintura abstracta, pero como bien explican Carrere y Saborit en su libro Retórica de la pintura, los signos pictóricos no son entidades fijas, sino que puede adoptar una actitud dual en ocasiones determinadas, traspapelar sus funciones. *Un color rojo puede ser un **signo plástico** cuando, por ejemplo, en un contexto de colores fríos (grises, azules, verdosos) significa por contraste excitación o calor (evoca ciertas propiedades psicológicas y térmicas del color rojo), y signo icónico, cuando, por ejemplo en el contexto de una pintura impresionista, significa amapola o tomate, es decir, cuando remite a alguna cosa que posea esa cualidad de rojo*⁷³ Y además no son excluyentes, más bien, coexisten de manera indisoluble. No existe signo icónico sin el signo plástico y no hay signo plástico que no se dirija a un icono, geométrico, orgánico o estructural.

71 Marty, Robert. La dimensión perdida de Roland Barthes. Traducido del Francés por: Liliana Kremer Revisado por: Rosario Castellanos. En: revista digital Topos & Tropos. P. 9 Córdoba/ n° 2

72 En: -Carrere Alberto, Saborit José. Retórica de la Pintura. Ed. Cátedra. Signo e Imagen (Grupo Anaya) Madrid 2000. ISBN.- 84-376-1820-7. Dep. Legal. M. 19. 940-2000. p, 72.

73 *Ibid.*, P, 91.

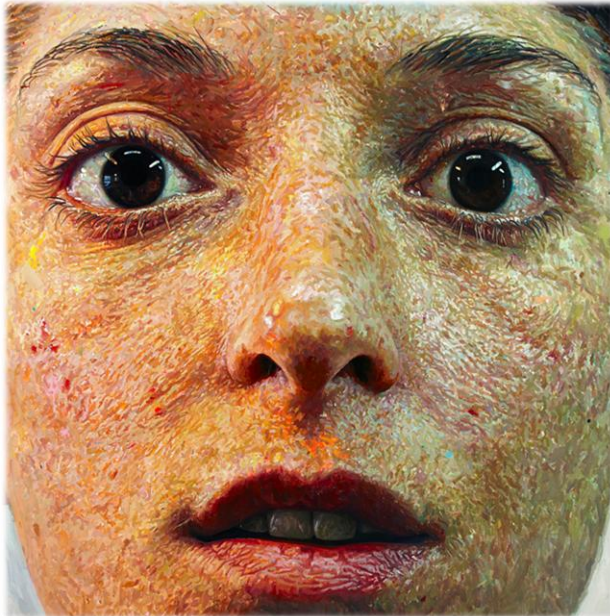


Signo plástico⁷⁴



Signo Icónico⁷⁵

(De Izq. dcha.) Javier Palacios. National Portrait Gallery. Tercer premio del Certamen BP Portrait Award Visitor's Choice. 2015. **Signo plástico**. Ibídem. (Detalle del labio inferior). Dino Valls. Pange Lingua. Oleo / tabla. 53 x 40 cms. 2004. **Signo icónico**.



⁷⁴ Como se expresa en este capítulo, la estructura de los signos, de los elementos pictóricos, es importante, pues no es lo mismo observar este signo plástico en una pintura Abstracta, que en la mesa de un Burguer, o en una pintura Realista, en cuyo caso lo más normal es que cognoscitivamente lo percibamos como sangre.

⁷⁵ Este signo icónico reconocible por la mayoría de los usuarios que navegan inmersos en las redes sociales se ha convertido con el hábito y la costumbre en un símbolo afectivo.

1.1.4.2. El código, percepción del referente e interpretación de la pintura.

“el mundo del arte es de una enorme complejidad, muy complicado, porque tiene que juntarse el talento del que lo hace y la comprensión de los que lo miran; que todo eso combine, es casi un milagro, pero esos milagros se dan, por eso existe el arte, siempre, nunca ha dejado de darse”

Antonio López. Viernes, 29 de enero de 2016. La Tribuna de Albacete.es

Los planos de la expresión y de contenidos se aúnan en la pintura, lo que la pintura significa se debe al ordenación y estructuración del código empleado. El reconocimiento de la iconografía de una pintura se basa principalmente en la convención del signo y en su organización con los demás elementos de la pintura; sistemas compositivos y simbólicos que se coordinan, subordinan o yuxtaponen en relaciones cromáticas, texturales, lineales y gráficas, relaciones compositivas que establecen un código en cada Obra pictórica y sin el cual, nuestra percepción de esa pintura se limita considerablemente.

La falta de nitidez en la concreción de las unidades básicas del lenguaje visual, los signos, deriva en múltiples interpretaciones y cierta polisemia, una comunicación que alberga conceptos generales asociados a una macrosemiótica en lo que se denominan códigos blandos.

Por consiguiente, el código que estructura y ordena a nivel compositivo estos elementos con precisión; y no solo con precisión, sino también con ilusión y expectativa, con voluntad creativa y cariño, acota la definición de la obra artística, Asociado con la macrosemiótica se puede denominar código duro, y está presente generalmente por una especie de inercia en la Pintura Realista.

Referida a las lenguas naturales, la macrosemiótica se entiende como un campo de ejercicio, en el cual operan e interactúan discursos varios sobre la existencia de conjuntos significantes en las estructuras internas que se traducen a lo visible a través de figuras u objetos del mundo natural.

Tanto el pintor como el espectador desde su nacimiento se integran en el aprendizaje de un mundo significativo hecho y construido del mundo natural y de la cultura.

Este concepto microsemiótico asociado a código duro, se asocia a iconografías muy concretas como pueda ser el lenguaje de los disminuidos en cuanto al habla y el oído, o la iconografía empleada en sistemas informáticos o lenguajes de programación, calificado por Eco⁷⁶: como *ratio facilis*. Cuando la regulación es imprecisa y se amplían las posibilidades determinantes del texto, no hay una previsión concreta en el código podemos hablar de *ratio difficillis*. Este concepto tiene validez aplicado a la pintura en general, sin olvidar que en numerosas ocasiones la pintura experimenta un *flash-back* durante el proceso de creación que retroalimenta la concepción de la obra y el establecimiento del código. Así pues, los códigos que genera el lenguaje visual igual son precisos que subjetivos o dinámicos, omitiendo la intención de una clasificación o el establecimiento de categorías específicas, aplicándose unos u otros dependiendo de la intención del autor de transmitir un discurso dentro de la pintura, un mensaje concreto o enfatizar algún elemento dentro de la composición, o simplemente de remitir al espectador un concepto generalizado y convencionalizado.

Con el predominio de la imagen digital en el siglo XXI, y la expansión de la *rattio* debido a la red, los códigos blandos y más globales parecen cada día más comunes, también en la pintura realista que toma estas imágenes como tal referente, sin olvidar que los artistas se expresan a través de unos códigos más particulares de cada lugar o movimiento pictórico siendo igual de importante en este caso los códigos duros.

¿Ahora bien? ¿Cuál es la información que nos proporcionan los signos? ¿A quién va dirigida?

La transmisión de una información concreta necesita de una ordenación concreta, cuanto más específica es respecto a los códigos, a los sistemas de codificación y/o decodificación, más específica será esta relación de intercambio de información; cuanto más se apoye en los signos que se generan en circuitos comunes, más transitados, más sencillo se hace el entendimiento del receptor-espectador-interprete. Es importante la estructuración de los signos, y su conjugación, expresiva y significativa, conjugaciones que aumentan o disminuyen variables y posibles según la composición de signos plásticos e icónicos, en definitiva: signos “visuales”. También la señal sirve al estímulo, sugiere y excita,

⁷⁶ En: Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale* (1975 – English translation: *A Theory of Semiotics*, 1976) pp. 312 y ss

el autor de la obra la percibe y la incorpora a su “repertorio” o “imaginario”. Lo cognoscitivo sigue su curso. El espectador-lector- de la obra artística puede interpretarla como parte integrante de la obra misma, o individualmente del mismo modo que el autor.

“Se comprende que no es posible que las expresiones cumplan su función comunicativa si no existe transmisión de señales. La señal ha sido definida «como un cambio en la intensidad de la emisión o admisión de energía por parte de la sustancia expresiva, o un cambio en la frecuencia de ese intercambio, atribuible a la modificación que las expresiones han realizado sobre la sustancia expresiva (...) Señal, desde el punto de vista físico, va a ser cualquier modulación energética generada por un cuerpo físico o por la actividad inintencionada o intencionada de un ser vivo, que se transmite en el espacio o en el tiempo y que puede estimular a otro ser”⁷⁷

Así pues, sensaciones y estímulos también son susceptibles de acomodarse en estos sistemas simbólicos, o bien interactuar individualmente con una influencia que podemos analizar de tres maneras:

- A nivel biológico, perturbaciones del equilibrio homeostático del organismo, como cualquier otra energía proveniente del entorno.
- A nivel sensorial, excitaciones de los órganos de los sentidos.
- A nivel de comportamiento, estímulos para la modificación de la conducta en la interacción⁷⁸

1.1.4.3- la estructura del lenguaje visual en sistemas simbólicos.

Observamos que ya no se trata de colocar los elementos para crear un bodegón ni trascender a una antropología simbólica compleja; se trata de componer, de ordenar y estructurar las pequeñas unidades de nuestro presunto lenguaje visual, de bocetar usando o no las nuevas tecnologías, la memoria visual o cualquier otra herramienta que nos parezca adecuada; en este caso, pensando en una superficie bidimensional de tamaño concreto como espacio de creación, como soporte.

“Nos veremos forzados a proceder a agrupaciones sorprendentes. Así como una retórica lingüística habría permitido ver el estrecho parentesco entre la metáfora y la metonimias, el hecho de tomar en serio la idea de una teoría general de la imagen visual conduce a hacer ver lo que hay de común entre un esquema de montaje eléctrico y una fotografía, entre el grafiti de urinario y la ilustración de estilo “línea clara”, entre Piero Della Francesca y el garabato de un niño, entre los tótems indios de la Costa Oeste y Poussin o Finaly, el Beniye japonés y la loza del Rouen”⁷⁹

A modo referencia, proponemos un ejemplo de esta asociación de elementos o combinación: lo que el Groupe μ , ha dado en llamar: “el objeto histórico del siglo XX: el “collage”⁸⁰

En cuanto a un orden de organización de estos signos, iconos o símbolos, un sistema; centrando nuestra atención en la propuesta de un significado. Pudiendo tomar como referencia las asociaciones de Duchamp o Brossa, los fotomontajes de Heartfield o Renau, y teniendo en cuenta que un signo o un icono puede transformarse en símbolo.

77 En: Serrano, Manuel Martín; Piñuel Raigada, José Luis; Gracia Sanz, Jesús; Arias Fernández, María Antonia. La teoría de la comunicación. Teoría de la comunicación I. Epistemología y análisis de la referencia. Madrid, 1982. Volumen VIII de cuadernos de la comunicación. S.A. Corazón, editor I.S.B.N.: 84-7053-229-4. Depósito legal: M. 1.724-1981. Gráficas Valencia, S. A. Paseo de Talleres, 18. Madrid-21. p., 107

78 *Ibid.* p. 108.

79 En: Groupe μ . Tratado del signo visual. Ed. Cátedra. Madrid. 1992. ISBN: 84-376-1190-3 DP: M.28-101-1993 p.12-13

80 Op. Cit. p.12

Es la ordenación arbitraria o intencionada lo que aporta el significado. Una libre asociación de elementos que emplea al igual signos y señales, iconos y símbolos, es decir, que respecto al significado parte de cero, o conecta con elementos con un significado ya impreso, con una carga semántica propia y definida. Esto influye notablemente en la pintura figurativa que en muchos casos utiliza esta estructuración para realzar sus contenidos, *haciendo gala* de su condición narrativa.

Con esta referencia al collage que nos propone Groupe μ , ya tenemos una visión a “grosso” modo, la composición de un boceto aproximado con una pregnancia estimada y entropía más que probable, todavía hay más elementos que pueden ayudar a definir nuestro mensaje, y aportamos nuestro imaginario cognoscitivo. Podemos configurar la traslación de un conocimiento o de una sensación en nuestra representación pictórica de la realidad, ateniéndonos a unos sistemas simbólicos, a unos órdenes que bien puedan ser entendidos e interpretados a voluntad por parte del espectador, volviendo a resaltar la importancia del código. Pues recordemos que ni el artista ni la obra imponen; en cualquier caso sugieren.

El hábito se hace con la costumbre, con el tiempo, con dinámicas sociales y culturales más o menos duraderas, el camino andado es el mayor aporte para la configuración de estos códigos propios o colectivos –psicología de la percepción- con la Gestalt, y en concreto el principio de proximidad (Gogel, 1978).

“Una cierta estética científica postgestalista, conducida por Rudolf Arnhem (1971), ha querido situar la actividad artística con relación a los principales conceptos de la ciencia contemporánea: entropía, estructura, información, redundancia, Segundo principio de la termodinámica (...) es preciso convenir que después de análisis laboriosos, confusos y a menudo discutibles, no hemos avanzado mucho”⁸¹

“El análisis de la imagen, sobre todo la figurativa, provee ejemplos innumerables de esas partes encajonadas en totalidades cada vez más englobadoras. El principio jerárquico nos permitirá estudiar la articulación de los signos visuales (...) la Gestalt o la forma es un grupo de elementos percibidos, en una aprehensión global y simultánea, como no siendo el producto de una ensambladura al azar, sino de un cierto número de reglas intencionales”⁸² (...) “la imposición del orden tiene lugar durante la percepción, y resulta de las especificidades del cerebro, que no es capaz de asimilar tal diversidad sin simplificarla (...) defenderemos el principio apolíneo según el cual el espíritu humano, es, en último análisis, un modelo. Llamamos orden a la conciencia, parcial o total, de lo percibido con un modelo, de donde se deduce que una imagen puede ser ordenada para un espectador (que posee un modelo) y no para otro (que no lo posee). Es el lector el que hace la lectura”⁸³

La apertura de la obra es un tema estudiado y citado como ya hemos visto por semiólogos como Umberto Eco, que nos habla de cómo funcionan estos códigos y de lo importante que le son al espectador en la lectura de la obra: *“es fundamental recordar aquí la diferenciación fenomenológica entre objeto artístico y objeto estético, subrayada por Dufrenne, Ingarden e insinuada también en Sastre. Solo la participación (en la experiencia estética) del receptor posibilita el surgimiento fenomenológico del objeto estético a partir del objeto artístico”⁸⁴ (...) “La obra existe únicamente cuando se la mira”* La obra, por tanto, llega al espectador acogedora, incitadora, invitándole a concluir un significado; un significado que: *“en la medida que fuese explícito, unívoco y referencial a su mensaje, se implicaría la erradicación total de la creatividad en el destinatario, que, una vez más, ve reducido su rol a su mejor sujeto pasivo. Mas ello no es así, afortunadamente”⁸⁵*

81 En: Tratado del signo visual. Groupe μ . Ed. Cátedra. Madrid. 1992, p.35

82 Ibidem. p.33

83 Ibidem p.37

84 Ibidem, p 216

85 En: De la Calle, Román. En torno al hecho artístico. Valencia 1981, p.109

Este concepto de obra artística es asumido tanto por el autor, pues, uno de sus objetivos al concebir la pintura es que sea contemplada, como por el espectador que se identifica con la vida y reflexiona a través de la obra de arte. También nos remite eco a la cantidad de intervenciones personales por distintos espectadores, en un tránsito comunicativo que ha denominado *Obra en movimiento*: “la *“obra en movimiento”, en suma, es posibilidad de una multiplicidad de intervenciones personales, pero no una invitación amorfa a la intervención indiscriminada: es la invitación no necesaria ni univoca a la intervención orientada, a insertarnos libremente en un mundo que, sin embargo, es siempre el deseado por el autor*”⁸⁶

Eco, confiere también a esta poética de la obra en movimiento la posibilidad de realizar la obra con el autor, opción que rara vez se lleva a cabo.

Volvemos a la estructura, pues según organicemos los signos, creamos asociaciones capaces de desempeñar una función lingüística, signos capaces de albergar una función expresiva y otra significativa, lo que Hjelmslev denominó “funtivos” atribuyéndoles igualmente la función expresiva y la función del contenido; “*El código no es otra cosa que el conjunto de esas funciones*”⁸⁷

A estos signos, -seguiremos denominándolos así por no llegar a confusión- en cuanto a unidades estructurales, se refieren Carrere y Saborit como “*constructos*”⁸⁸, afirmando que: “*únicamente los determinantes son -reales-, en el sentido en que existen en su interacción con nuestro sistema periférico. Por el contrario, las unidades estructurales continúan siendo conjeturas semióticas*”⁸⁹

Esta es la concepción de código más fácilmente identificable, no obstante, va más allá, pudiendo establecer también relaciones entre dos sistemas diferentes. He aquí la importancia del título que en las exposiciones acompaña a la pintura, teoría más desarrollada por Bierwisch.

El artista autor tiene la capacidad de establecer estas relaciones con frescura e ingenio, aplicar una técnica impecable, llamar nuestra atención apropiándose de los medios que le sean adecuados.

*“el código ha de servir para averiguar lo que los significantes pictóricos significan, lo que una pintura quiere decir, con que planos del contenido se relacionan determinados planos de la expresión”*⁹⁰

Ahora bien, ¿cuáles son los elementos a tener en cuenta al observar la pintura? Ya hemos visto como los aspectos formales pueden transmitirnos información que recogeremos ayudándonos de la Ley de proximidad, la Gestalt, la sistematización de la forma, los *formemas*; sin olvidar formato, soporte, el título, y la ubicación de la obra o su disposición espacial, signos y elementos visuales que nos ofrecen información según su disposición en la pintura nos ofrecen información, comunicación y conocimiento, nos transmiten sensaciones.

Neelson Goodman en contraposición del tradicional sistema de representación descriptiva nos habla de la *depicción* como un elemento del método descriptivo, diferenciándose del término descripción por portar una menor carga convencional, pues la estructura interna de un símbolo es relativa en cuanto al contexto, y unas veces puede describir y otras *depictar*, integrándose en micros o macrosemióticas respectivamente, en códigos duros, o códigos blandos. La pintura puede representar objetos y sucesos englobándose dentro de sistemas distintos a lo que solemos considerar normales, siguiendo otras tácticas o estrategias dentro del hecho artístico. Comenta: *El hábito no nos lleva a atravesar los límites de la representación (...)* *La expresión simbólica, lo mismo que la representación*

86 En: Eco, Umberto. *Obra abierta*. Traducción de Francisca Perujo. Barcelona: Seix Barral 1984, .p-96.

87 En: Groupe µ. *Tratado del signo visual*. Ed. Cátedra. Madrid. 1992. ISBN: 84-376-1190-3 DP: M.28-101-1993 p. 40-41

88 por ejemplo, una nebulosa espacial no presenta ninguna espiral, y un árbol en forma de bola, ninguna bola, sino en nuestra representación -véase capítulo X, 1.2- en: *Retórica de la pintura*. Carrere Alberto; Saborit, José. Ed. Cátedra. Signo e Imagen. ISBN: 84-376-1820-7. DP: M. 19.240-2000. p. 93

89 *Ibíd.*

90 En: Carrere Alberto, Saborit José. *Retórica de la Pintura*. Ed. Cátedra. Signo e Imagen (Grupo Anaya) Madrid 2000. ISBN.- 84-376-1820-7. Dep. Legal. M. 19. 940-2000. p. 72

pictórica, se integra en símbolos de un cuerpo denso; pero la densidad, aunque necesaria para la representación, no lo es para la expresión.⁹¹

También nos habla de la ejemplificación pictórica sistema inverso de evaluación o medida, la relación entre el símbolo y lo simbolizado requiere atención y sensibilidad máximas, la relación entre lo que un carácter pictórico ejemplifica o expresa dependerá de sus atributos y de los que simbolice; pudiendo establecer una comparativa y una diferencia: entre una pintura que ejemplifica un estilo o movimiento pictórico y aquello que simboliza.⁹²

Dentro de las teorías representacionales Idealista e Ilusionista, aparecen infinitas asociaciones, relaciones y combinaciones, la devaluación del significado, la trasgresión de normas, la mutación de caracteres, evidencian en ocasiones defectos del lenguaje visual en la pintura y en todo acto creativo, entre un estilo mecanizado y el dominio del autor sobre la materia lingüística. Paradojas lógicas y metafóricas están muy presentes, el juego descubre y oculta y el ingenio se evidencia. En ocasiones el exceso de recursos retóricos pueden crear contradicciones en un análisis pictórico; lo original auténtico y sincero dependen en gran medida de los usos de signos, símbolos y códigos. *Razonar puede dejar de ser razonable* (Barthes 2007).

Señales y signos están presentes en la percepción visual, que pueden simbolizar de manera individual o conjunta, generando lecturas varias más o menos complejas, estableciendo asociaciones frescas y significativas que aunque en ocasiones se refieran a los métodos de representación pictórica tradicionales son igual de validas, generando y sugiriendo nuevas lecturas, diferentes, al igual que difiere lo espacial y lo temporal. Por eso es tan importante la ordenación de estos elementos visuales, y el proceso creativo para transmitir conocimiento en la pintura: *“en suma, una representación y descripción eficaces exigen invención. Son creativas. Se informan mutuamente; forma, relacionan y distinguen a los objetos. Decir que la naturaleza imita al arte, es poco decir. La naturaleza es un producto del arte y del discurso”*⁹³ La configuración precisa de estos elementos ha generado en ocasiones discursos específicos dentro de la pintura Realista, como es el caso del Realismo socialista o en menor medida los contenidos del primer Hiperrealismo Americano.

115. Mensaje y significado

Nos referimos a un lenguaje visual en la pintura actual, en cuanto a unos sistemas simbólicos basados en imágenes. Imágenes y signos portadores de significado, por tanto, existe comunicación, e información que se puede precisar, dirigir. Estos sistemas simbólicos son capaces de transmitir un mensaje, de comunicar un conocimiento y un sentimiento que el espectador interpreta en una lectura personal. Esta lectura está guiada por unos códigos que tanto pueden servir al artista como al espectador canalizadas en la pintura, la obra de arte, se abre, se expande al espectador- interprete, y será mucho más fácil, más enriquecedora, si tiene conocimientos respecto a los signos visuales, a su estructuración, a su codificación, algo que solamente puede adquirir a través de unos hábitos y una experiencia visual

Lo que el objeto expresa, como referente se revela en el signo combinando su materialidad y nuestra mirada, nuestra experiencia a través de los sentidos. El mensaje implícito en una pintura es referencial, pues define y verifica el objeto, y puede estimular asociaciones y comportamientos

91 En: Goodman, Nelson. *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos.* 1976 pp. 235-236.

92 Esto es, la relación simbólica de la posición de evaluación o la medición numérica de lo evaluado o medido es la denotación, mientras que la relación de ejemplificación va en la dirección opuesta, Lo que crea confusión es que el proceso de encontrar. lo ejemplificado va en la misma dirección que el proceso de evaluación o medición. Óp. Cit. PP.: 238-239.

93 En: Goodman, Nelson. *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos.* p., 48-49.

sensibles más allá de la función referencial, es decir una función denotativa en tanto las estimulaciones emotivas que despierta se advierten en el mensaje estético dirigido por la misma estructura del mensaje.

Esta función referencial es lo que cambia en la pintura realista actual en muchos casos en cuanto el objeto se sustituye por su imagen. El uso de la imagen actual confiere importancia a las relaciones formales que controlan su producción y circulación, en palabras de Baudrillard respecto al arte moderno: “se ha producido un giro, cada vez más pronunciado, desde la observación y contemplación de un trabajo en términos de su forma, de su contenido y de su significado, hacia su reconocimiento como parte de una serie dada, diferenciada pero, asimismo, relacionada”⁹⁴

El fotorrealismo y el pop se desarrollan bajo una concepción pictórica en la cual la representación parte de la imagen-objeto que favorece una vuelta a la figuración como duplicando y reduplicando el referente objeto a partir de su imagen, como copia de una copia.

¿Qué es lo que establece el paso a lo estético? ¿Está orientada esta estimulación o sugestión?

El significado se orienta también por medio de una analogía nominal de una cultura dada, y el objeto artístico en cuanto construcción consciente es vehículo de cierta carga comunicativa, la expresión analizada nos ayuda a entender el efecto estético. Podemos considerar los signos pictóricos como campos de estímulos vinculados a un arraigo convencionalizado de costumbre y hábitos culturales que remiten a lo *real* y verosímil; puesto que estas convenciones pueden variar, el primer acto perceptivo de comprensión, no es unívoco.

El segundo acto perceptivo combina estos estímulos con recuerdos y experiencias acumuladas, ante esta complejidad, se ponen de manifiesto signos que por alguna razón teníamos archivados en nuestra consciencia, o que estaban –si cabe la expresión- aletargados, en modo de espera; enriqueciendo este acto perceptivo y por consiguiente el significado del mensaje, resolviendo el proceso de transitorio estético y formal. Redescubriendo y refrescando nuestra capacidad asociativa.

Enigmático puede parecernos el proceso que realiza el artista, pues se enfrenta a sus pensamientos y obsesiones, de las que más o menos se abstrae, pues absorbe lo que le resulta significativo de su entorno y a través de la pintura lo expone, lanzándonos mensajes que pueden ser reveladores o que pueden parecernos inocuos; esto puede actuar como baremo por el espectador respecto a la calidad semántica de la pintura, con el riesgo para el artista de apartar momentáneamente aspectos importantes de su vida diaria.

Un proceso que se desarrolla en un contexto determinado, no es lo mismo una pintura concebida en los jardines de la Fiesta del Árbol de Albacete, que una pintura concebida en el Cerro de la estrella – zona verde situada en Iztapalapa- México Distrito Federal; aunque paisajísticamente sean similares. *¿Para qué sirve un árbol en medio de un campo de golf o una gota de lluvia sobre el asfalto nocturno?*⁹⁵ Expone Mario Bellatin.

Preguntas similares son las que nos plantea la Pintura Realista dentro de la tradicional representación figurativa en su función narrativa, cargada de significados que a veces no es fácil decodificar, como por ejemplo en la pintura Italiana del Renacimiento, en el realismo Crítico de la Comunidad Valenciana y en alguna pintura española actual, como veremos más adelante. Mas la función narrativa no es la única postura dentro de la pintura, la pintura Holandesa del XVII se limita a una función descriptiva. Para saber el porqué de este significado implícito es preciso conocer las circunstancias sociales, antropológicas y filosóficas en la cuales se crea esa pintura. La pintura Holandesa también sigue presente en la conciencia actual: *¿siempre se plantea el espectador una observación meditada del significado inserto en la pintura, o solamente muestra admiración por el verismo de la representación?*

⁹⁴ Baudrillard, Jean. *Seduction*. Trans. Brian Singer. London: Macmillan, 1990.

⁹⁵ En: *Una Teoría del Arte desde América Latina*. Edición a cargo de José Jiménez 2011. MEIAC. Junta De Extremadura. Consejera de Educación y Cultura. *Las fronteras invisibles: Formas de preferir los gatos a las liebres*. Mario Bellatin. p, 27.



(De Izq. A Dcha.)

Lady plastik. José Luis Corella, óleo sobre tabla⁹⁶

La joven de la perla. Johannes Veermer de Delft 1665⁹⁷

El Arte de la Pintura (detalle) Johannes Veermer 1662 - 1668 Óleo sobre lienzo, 120 x 100 cm⁹⁸

En conclusión, a través de signos y códigos empleados, el mensaje que alberga una pintura se puede dirigir: *¿Con que fin?* los ejemplos que podemos encontrar en la Historia del Arte son diversos: desde la propaganda política hasta los fines publicitarios; otras veces la ambigüedad del mensaje fomenta el uso de códigos diferentes por parte de quienes tienen la oportunidad de conocer una obra en lugares y momentos diferentes, recurriendo a nuestro *olfato semiológico*: *"no se trata de que haya que descubrir las cosas bajo los discursos, a lo sumo los discursos bajo las cosas"*⁹⁹

Estos mensajes ambiguos están muy presentes en los mass-media, donde en situaciones sociológicas diferenciadas actúan con códigos diferentes. Un ejemplo puede ser los diferentes enunciados para las películas en los diferentes países, e incluso esto mismo ocurre con algunas pinturas *"El medio transmite las ideologías a las que el destinatario puede recurrir en forma de códigos que nacen de la situación social en la que vive, de la educación recibida, de las disposiciones psicológicas del momento"*¹⁰⁰; bajo esta perspectiva, el control de la fuente y el canal conlleva el control del mensaje con contenido ambiguo que el destinatario interpretará según la situación antropológica y etnográfica de su modelo cultural.

*Al grito de "¡Contra la interpretación!" se pretende liberar al arte del peso de las redes interpretativas, de las excavaciones llevadas a cabo sobre el mismo para descubrir sus profundo y ocultos sentidos. Es así como se prefiere postular una erótica del arte, que reivindique sus valores sensibles y formales, frene a la instauración de una especie de arqueología rastreadora de contenidos y significados. Tales son como es bien sabido, las propuestas de Susan Sontag, la cual por este camino respalda exclusivamente una especie de vuelta a las funciones descriptivas de la crítica de arte.*¹⁰¹

⁹⁶ Esta pintura de José Luis Corella, -Valencia 1959- nos recuerda la mirada fija hacia el espectador que se muestra en la pintura expuesta a continuación, "la joven de la perla" del maestro Holandés, con un añadido narrativo en cuanto al plástico, material moderno que está muy presente en nuestras vidas diarias, y el abanico. Elementos que bien pueden compararse con la corona de Laurel y el libro de Historia del "Arte de la pintura" que introducen una carga simbólica en clave de Humor característica en algunas de las pinturas del autor, Aunque comparte un fondo neutro, se aleja del tenebrismo que denota "la joven de la perla"

⁹⁷ Esta pintura también conocida como "la mona lisa Holandesa" muestra un género típico de la pintura Holandesa del siglo XVII, cuyo referente eran rostros destinados a mostrar la habilidad técnica del pintor.

⁹⁸ En el cuadro se muestra como un artista de espaldas pinta un lienzo mientras una joven posa como modelo imitando a la musa de la historia, Clío, en una escena que atesora toda la magia de la obra de Vermeer y que muchos consideran su testamento artístico. La corona de laurel, que adorna la cabeza de Clío, símbolo de la fama. La trompeta característica de la ciudad de Delft y un libro del historiador griego Tucídides, que representa la historia, añaden a esta pintura una importante carga simbólica, con un significado específico.

⁹⁹ Eco, Umberto. *La estrategia de la Ilusión*. Editorial lumen, S.A. tercera edición 1999. p, 9.

¹⁰⁰ *Ibíd.* P, 142.

¹⁰¹ En: De la Calle, Román. *A propósito de la Crítica de Arte*. 2012. Teoría y práctica. Cultura y política., p-38



No title. Carlos Saura. 2009

Carlos Saura, pintor Realista actual residente en Valencia, nos deleita en esta pintura de técnica “inmaculada” que no deja lugar a dudas. Esta pintura realista, me refiero a realista en tanto a “mimesis”, a una “fiel reproducción” del modelo natural, o del entorno inmediato; y en cuanto a verdadero por la temática reflejada que nos remite a la escasez del líquido elemento sin contaminar en el planeta, buena pues lleva un valor moral implícito respecto a la actitud humana frente a este elemento líquido, y ni que decir tiene que la belleza que nos muestran los signos icónicos del agua, está presente. Esta pintura remite a los conceptos que se han atribuido al concepto de “Realismo” a lo largo de la historia¹⁰²

Si nos fijamos en la composición de la pintura desde un punto de vista formalista tenemos una única figura sobre el fondo -que dada la información contenida, puede considerarse otra figura, delimitada por el fondo exterior, por el contorno-; o dos figuras si lo vemos de este modo. El “As de Copas” la figura que denominamos principal, prevalece sobre el fondo y llama nuestra atención, dada su posición central respecto al fondo y su frontalidad, mientras que el fondo, presenta una ligera perspectiva, vista desde arriba, lo que llamaríamos un ligero escorzo al hablar de figura humana.

La dimensión también os remite a la realidad en cuanto su semejanza tanto en el caso del “detalle” o “fragmento” de una imagen del agua; como en el tamaño de la “copa” que nos remite a su origen, el juego de la baraja, que muestra un dominio predominante sobre el equilibrio del fondo. Hemos de tener en cuenta que el “gigantismo” en pintura, que también podemos denominar hipérbole, puede deformar esta sensación de realidad. Por otro lado, la ligera orientación del fondo nos recrea una leve sensación de movimiento.

Si tenemos en cuenta uno de los principios básicos de la Gestalt: no podemos hablar de semejanza, proximidad o simetría, entre otros objetos de la composición, pero podemos resaltar la simetría de la “copa”

¹⁰² Véase el cap. 1.2.7.2.1. (primera cita de Antonio Aguilera Cerní) y el 1.2.8. (cita de Antonio Aguilera Cerní)

Hemos de destacar también el cambio de técnica basada en las tintas planas y un contorno fuertemente definido, como ya hemos observado remitiendo al modelo original, frente a una técnica más realista del fondo en cuanto a la ausencia de contorno, variaciones en la saturación y luminosidad de los colores, e incluso la representación de las señales luminosas del agua, que fácilmente pueden aparecer en nuestro “imaginario”. La continuidad del trazo, la disposición de las manchas de color también recuerdan esta leve sensación de movimiento, dentro de una aparente calma en las aguas, que no obstante, contiene una “rica” carga expresiva, generada por los signos visuales que acabamos de comentar.

Respecto a una semiótica visual en esta pintura, una carga semántica; consideramos al “As de Copas” como un ícono, y también un símbolo, con su significado impreso. El juego de la baraja, representa ya en sí una asociación de signos visuales, de íconos cargados de valor y significado, a la vez que en este juego simbólico nos remite a una generación que tiene asociado el cuidado de los recursos naturales en su juicio moral y crítico.

A la vez existe una relación semántica entre el fondo (líquido elemento) y la “copa” destinada a contenerlo, aunque el subconsciente colectivo más bien analice una “copa” en relación a una bebida alcohólica, la referencia al AS, como uno de los naipes máspreciado en el juego de la baraja, más bien enlaza con esta idea de algopreciado, deseado, valioso.

La muestra de esta pintura esta intencionada, como ejemplo, de cómo con una composición sencilla en cuanto a los elementos, la cantidad de información puede ser muy grande, la apertura de la obra artística nos invita a una reflexión, en este caso, sobre la importancia del agua en la sociedad actual y el uso que se hace de ella –a mi parecer-, pero, como ya hemos dicho, cada lector es un caso particular.

1.1.6 Generando pensamiento crítico

El lector-espectador inexperto puede imaginar en un principio una corriente artística contraria radicalmente a lo establecido, sin embargo el pensamiento Crítico es una corriente de pensamiento filosófico, que gira en torno de la validez de la opinión y el trabajo del pensador o investigador, del mismo modo que la “empowerment research” que se apoya en términos de Claridad, Exactitud, Precisión, Relevancia, Profundidad, Amplitud, Lógica, Importancia y Justicia como opción de análisis de textos generalmente, inmerso por tanto en el lenguaje escrito.

Al hablar de pensamiento crítico en adelante, el pensamiento aquí presente es el de incitar a la reflexión, a un pensamiento más profundo a través de la pintura en el espectador. El pintor experimentado tendrá facilidad para usar este recurso, con los términos propuestos apoyándose en la retórica visual. La pintura es y ha sido en ocasiones radical o crítica con el poder, el pensamiento crítico trata de sumergirse un poco más en manifestaciones culturales cualquiera que sea su disciplina.

A la par, como parte de una filosofía artística, la Crítica sigue de cerca el hecho artístico esclareciendo y mostrando la mirada del Crítico de Arte, que al igual que el pintor aporta mucho en cuanto al acontecer de una época: “*Incansable seguidora –cercana- del acontecer artístico, la crítica (supuesta estética aplicada), e historiadora en ciernes) quizás representa el sismógrafo más viable por su inmediata funcionalidad para detectar las oscilaciones del hecho artístico, de las que más tarde públicamente la historia levantara acta*”¹⁰³

La aproximación a una “estética sartreana” que propone Román de la Calle –aludiendo al Sartre teórico, a su praxis artística y su praxis política-, se refiere a la comprensión de sus apuntes estéticos enfocados en la experiencia estética del contemplador junto con el análisis del objeto estético, confiriendo especial importancia al *modus operandi* del artista en cuanto proceso fenomenológico heterodoxo; es decir apelando a una experiencia más intuitiva y evidente, más allá de un mero análisis

103 En: De la calle, Roman. En torno al hecho artístico. Diseño de la cubierta: Jorge Ballester. Fernando-Torres editor, S.A. Valencia 1981. ISBN: 84-7366-136-2 DL: V. 2.449-1981. p.21

histórico y más allá de los dogmas establecidos, todo ello conectado con la esfera artística desde los “ejes de la comunicación” y el “compromiso” teniendo en cuenta el ruido del canal, la intersección del profuso y variado espectro de factores que pueblan el espacio virtual entre el artista y el público.

Como ya hemos apuntado, la Pintura Realista cuando adopta la función descriptiva es formalismo en búsqueda de belleza; sin embargo, al acoger una función narrativa significa y porta un mensaje, cuya transmisión depende de un canal, en este caso el soporte pictórico –si entendemos que el espectador la ve, la observa directamente “*in situ*”, y depende también de la formación del receptor. El código, el contexto y el lenguaje empleado son herramientas para el artista, que a veces descontextualiza, desvirtúa y provoca a través de la obra artística, cuando el artista provoca desconcierto invita a la reflexión, preocupación, sensación incomoda; y lo hace generalmente refiriéndose a ciertas condiciones sociales y culturales. En palabras de Eco: *me pregunto a menudo si, en un periódico, trato de traducir en lenguaje accesible a todo el mundo o de aplicar a los hechos contingentes las ideas que elaboro en mis libros especializados, o si es lo contrario lo que se produce (...)* invito a mis lectores a que adopten frente a los discursos cotidianos una sospecha permanente.¹⁰⁴

Esta cita de Umberto Eco, refiriéndose a la palabra, bien podría aplicarse a la pintura en cuanto al uso específico del lenguaje, sin olvidar la importancia receptiva -no común- en cada receptor, su “*olfato semiológico*”

Barthes se refiere a olfato semiológico como: *esa capacidad que todos deberíamos tener de captar un sentido allá donde estaríamos tentados de ver solo hechos, de identificar unos mensajes allí donde sería más cómodo reconocer solo cosas.* Este estado de alerta por parte del receptor se despierta en ocasiones ante determinados autores, obras, literatura, etc. ya consolidados en lo que denominamos *pensamiento crítico.*

Cuando la pintura que adopta un compromiso social o ideológico, que nos sorprende con puntos de vista diferentes, con capas de la realidad que no nos atrevemos a anteponer a las demás, en un continuo “*mirar hacia otro lado*”; pintura en principio problemática ante la sociedad, entonces las convenciones culturales en las que nos asentamos, de alguna manera son, nos parecen incomodadas.

Mas la reiteración en estos puntos de vista los hace comprensibles según van perdiendo fuerza y sugestión proporcionalmente a cuando van siendo conocidos y previsibles. El código del artista tiene una estrecha relación con las convenciones, códigos que mantiene y renueva constantemente bajo el peligro de formar parte de esa convención, de ese punto de vista otrora banal. Rubert de Ventós se refiere con estas palabras a la obra y los códigos del artista:

*Su producto, su obra, no puede entenderse pues sólo como forma (teoría "formalista"), ni sólo como referencia (teoría del arte "realista"), sino como un artificio formal que posibilita una nueva transparencia del significado a través del significante: a través del sistema de significantes o "lenguaje" que todos utilizamos y que, luego de esta ola, ya no será el mismo"*¹⁰⁵

Esta mirada crítica está presente desde siempre en la manifestación artística, desde que existe el ser humano como parte de su esencia; mirada crítica con la temática, con las convenciones culturales, con el mercado artístico y también con los estatutos que ostentaban el poder en las distintas épocas, ya fueran Religiosos, militares o Civiles, Caricatura, sátira política, el denominado “arte paralelo”; movimientos pictóricos como el movimiento Realista del XIX, Realismo Socialista, el Realismo Critico Valenciano; los textos de antropofagia y la Creación de la Identidad latinoamericana; el arte surgido a partir de la Revolución Mexicana, en especial el muralismo; y en general la mayoría de las vanguardias que fueron críticas con los sus predecesores.

104 En: Eco, Umberto. La estrategia de la Ilusión. Traducción de Edgardo Oviedo. Ed lumen S.A. tercera edición 1999. Título original: semiología cotidiana. DP.- B. &.530-1999. ISBN.- 84-264-1164-9. Prefacio, p 8.

105 Rubert de Ventós, Xavier. Universidad Politécnica de Barcelona. Reyes, Román (Dir): Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-Social, Tomo 1/2/3/4, Ed. Plaza y Valdés, THEORIA | Proyecto Crítico de Ciencias Sociales - Universidad Complutense de Madrid.Madrid-México 2009.

Tal vez no podemos hablar de un movimiento o escuela que represente estos postulados, en una época terriblemente individualista incluso dentro de la Pintura, pero si se puede observar cierta presencia, en distintos autores a lo largo y ancho del país, el pensamiento crítico y la mirada analítica, debido al forzado desarrollo de la capacidad de síntesis al que nos conduce la masiva presencia de la imagen, es algo a lo que en parte estamos condicionados. Pintores como Chema López, Cristóbal Toral, Carlos Saura o José Luís Corella, quienes con diferente carga simbólica, y puntos de vista, nos hacen reflexionar a través de su pintura, y que estudiaremos más adelante, son algunos ejemplos de cómo la pintura Realista puede siempre aportar algo más que lo mero descriptivo.

”El ciudadano incauto puede convertirse inadvertidamente en víctima de lo que se ha dado en llamar -armas de engaño de masas-. En contraposición, los ciudadanos alertas y responsables son escépticos constructivos: comienzan por quitar las capas superficiales de la realidad, de modo tal de desvelar los mecanismos sociales ocultos y, de ese modo, ser capaces de actuar sobre ellos. Son realistas filosóficos”¹⁰⁶

Tal vez este siglo no sea tan diferente a los anteriores, en palabras de Gombrich: *“la historia del arte en el siglo XIX nunca podrá ser la historia de los maestros con más éxito y mejor pagados de sus tiempos. Tendrá que ser más bien la historia de un puñado de hombres solitarios que tuvieron el valor y la tenacidad de pensar por sí mismos, de examinar las convenciones sin miedo y con ojo crítico, permitiéndoles desarrollar nuevas posibilidades para su arte”¹⁰⁷*

Además, no podemos olvidar otras tres figuras que tienen mucha importancia dentro del panorama artístico en nuestro país, y que dada la exigencia social de una formación cultural permanente, aportan Unidad y permanencia a los discursos artísticos: El Comisario, el crítico y el Galerista. El primero, con un riesgo casi siempre implícito suele ser quien sitúa este pensamiento Crítico dentro de las Instituciones, consiguiendo despertar en el espectador, según la disposición de las exposiciones este pensamiento Crítico, y haciéndolo en ocasiones de acuerdo con el artista, reforzando así el Interés de la Obra. Hay que destacar en este aspecto la labor del comisario Jaime López Pestaña¹⁰⁸

La Comunidad Valenciana tiene un rico precedente pictórico con Equipo Crónica y Equipo Realidad, dos muestras de colaboración, de trabajo en común de varios artistas, que siembran un *“modus operandi”*, una forma de comunicar, de transmitir.

1.1.7. Narrativa. El uso de la retórica visual.

La narrativa está presente ya, a través de la trama en la poética de Aristóteles, atendiendo a la organización de los hechos en una dirección determinada, guiarlos de algún modo, en lo que entendemos como concepto de *“linealidad”* durante el desarrollo de la acción creando nexos unívocos esenciales para el desenlace; esta trama aplicada a la pintura, puede entenderse en la pintura de Historia, y en general en la pintura que se apoya en textos descriptivos, para su ejecución. Otros ejemplos están en la creación de guiones, para la cinematografía, la televisión o la novela gráfica. Una

¹⁰⁶ Bunge, Mario. A la Caza de la Realidad. 2007. La controversia sobre el realismo. Edición española. Editorial: Gedisa Editorial S.A (2007) ISBN 10: 8497841239 ISBN 13: 9788497841238. Prólogo p. 16.

¹⁰⁷ Gombrich: Sir Ernst Hans Josef Gombrich. Nace en Viena (30-03-1909) y fallece en Londres (03-15-2001) pasó gran parte de su vida en el Reino Unido. Trabajó en la Universidad de Londres (1956–59) y en el Warburg Institute (1959–76), ocupando diferentes cargos de investigador, y más tarde se convierte en su director. Numerosos reconocimientos públicos, premios y Honores, avalan la trayectoria de este Historiador, que siempre se preocupó de las Artes con una visión abierta y un lenguaje nítido y comprensible.

¹⁰⁸ Jaime López, 1969, es gestor cultural y comisario de exposiciones con 15 años de experiencia en el sector. Licenciado en Hª del Arte, por la Universidad de Murcia y Máster en Museografía y Exposiciones por la Universidad Complutense, ha desarrollado su actividad profesional desde 1997 en diversas instituciones culturales y educativas como el Museo Thyssen-Bornemisza y el Círculo de Bellas Artes de Madrid, las galerías de arte Helga de Alvear y Godoy de Madrid, The Metropolitan Museum of Art de Nueva York, y Berger Gallery en Barcelona. Ha sido docente en la Universidad Complutense, el Instituto Superior de Arte I-ART y desde 2008 en la Asociación Arte Sostenible, de la que es socio fundador.

trama bien construida y organizada, no se limita a mostrar un hecho correlativamente en el espacio temporal, en un transcurso *bajo techado*; sino que se expande estimulando distintas alternativas, este es el concepto que nos propone Eco, como “Opera Aperta”: *en la repulsa de la trama se realiza el reconocimiento de que el mundo es un nudo de posibilidades y la obra de arte debe reproducir su fisonomía*¹⁰⁹

El fenómeno de la trama en su concepción contemporánea apuesta por una mayor apertura de las estructuras narrativas y diferentes posibilidades de representación en sus múltiples direcciones, dotando de flexibilidad a los nexos, en un proceso que no es fortuito, sino una cuidadosa y elaborada al detalle organización de posibilidades; un proceso que rompe esta linealidad.

Quizá sea este el proceso que más estrecha la afinidad de literatura y pintura, y precisamente, lo narrativo está bien presente en el siglo XIX, en el movimiento Realista; la sociedad del momento que en algunos momentos parecía romperse, por las descarnadas situaciones que se producían, también en cierto sentido rezumaba pasión. Época que fue descrita sin piedad, con realismo, por autores como Balzac, Zola, Clarín o Galdós, dentro de un territorio textual donde el Arte aparecía y desaparecía con impulso poético. Una época en que la pintura es descrita por la palabra en obras como “la obra maestra desconocida”, “el retrato oval” o “el retrato de Dorian Gray” por poner algunos ejemplos, en una suerte de *ekphrasis* de la realidad.

“Ninguna pintura puede contar porque ninguna transcurre. La pintura nos enfrenta a realidades definitivas, incambiables, inmóviles. En ningún cuadro, sin excluir a los que tienen por tema acontecimientos reales o sobrenaturales y a los que nos dan la impresión o la sensación de movimiento, pasa algo. En los cuadros las cosas están, no pasan. Hablar y escribir, contar y pensar, es transcurrir, ir de un lado a otro: pasar. Un cuadro tiene límites espaciales, pero no tiene ni principio ni fin; un texto es una sucesión que comienza en un punto y acaba en otro. Escribir y hablar es trazar un camino: inventar, recordar, imaginar una trayectoria, ir hacia (...) La pintura nos ofrece una visión, la literatura nos invita a buscarla y así traza un camino imaginario hacia ella. La pintura construye presencias, la literatura emite sentidos y después corre tras ellos.”

Octavio Paz¹¹⁰

Desde aproximadamente principios de siglo y de milenio podemos hablar de un lenguaje visual y de una retórica de la pintura, en un concepto abierto, igualmente valido para figuración y abstracción, de filosofía del arte y de estética, etc., pues los caminos creativos son infinitos; y afortunadamente podemos hablar de imagen, y más que hablar observar, mirar, ver.

Aquí quiero expresar un añadido respecto al exceso, lo visual es más grato con detenimiento, con juicio crítico, con pasión; mas esto es una mera ilusión pues en el siglo de la imagen, y digo esto porque su presencia se antoja omnipotente y veloz, casi fugaz. Demasiados instantes en tan poco tiempo.

Desafortunadamente, aunque la presencia de la palabra también es prolífica, el grafismo de la escritura esta devaluado, el arte de la escritura, tal como se concibe todavía en Japón, para muchos jóvenes occidentales parece un sueño, incluso algo virtual y su ausencia una pesadilla, en parte promovida por el uso de las tecnologías, en parte por los procesos sociales.

Artistas Visuales y Escritores se enfrentan a una inflación de la imagen y de la palabra, este texto de Galeano, bien puede aplicarse también al sentido de la vista:

“El problema de la inflación monetaria en América Latina es muy grave, pero la inflación palabraria es tan grave como la monetaria o peor; hay un exceso de circulante atroz. Algunos países han tenido éxito en la lucha contra la inflación monetaria pero la inflación palabraria sigue ahí, tan campante. Lo que me gustaría, modestamente, es ayudar un poquito a esa lucha contra la inflación palabraria. O sea, poder ir desnudando el lenguaje. Es el resultado de un gran esfuerzo, y no

109 Eco, Umberto. *Obra Abierta*. Título original: *Opera Aperta* (1962) Traducción: Roser Berdagué Traducción cedida por Editorial Ariel, S.A. p, 240.

110 En: Paz, Octavio. *El mono gramático*. 1974. Ed.- Seix Barral S.A- Biblioteca breve.

concluido, porque nace cada vez: a mí me cuesta escribir ahora tanto como cuando tenía 15 o 16 años y lloraba ante la hoja de papel en blanco porque no podía”¹¹¹

¿Qué importancia tiene la estructura narrativa en la pintura? ¿Cómo se desarrolla? En el prólogo su libro “los géneros de la pintura” 2005, Calvo Serraller nos remite a la antigüedad, a la Grecia Clásica para hablarnos de lo narrativo, de la significación de los referentes naturales o de los géneros pictóricos, que aún no son independientes dentro de la composición de la pintura; escenas históricas con temas descriptivos y carácter narrativo (paisaje, retratos, bodegones, escenas de costumbres y desnudos). En realidad, la trayectoria de cada uno de estos géneros, muestra bien que, incluso cuando se les atribuye el calificativo de especialidad autónoma, tardaron mucho en deshacerse de la necesidad narrativa. Esta postura del artista, ha predominado históricamente, en palabras de Calvo Serraller “cifrando la escala crítica de valor en la dimensión narrativa del cuadro”

”de esta manera, no nos equivocamos al afirmar que hasta nuestra época, la historia de la pintura occidental, respondió siempre al canon clásico, cuyo valor artístico, se cifraba en la plasmación de la belleza, y cuya reglamentación resultaba de aplicar un orden matemático para expresar mediante imágenes un argumento narrativo ejemplar”¹¹²

Hoy en día, aunque esta narrativa siga presente, la pintura esta también influida por lo instantáneo y lo efímero de la imagen digital, que podemos obtener en un abrir y cerrar de ojos, con cualquiera de los dispositivos que la sociedad y el mercado ponen a nuestro alcance. Estas imágenes y otras creadas y modificadas por ordenador, comienzan a sustituir a la naturaleza como referente pictórico, la narrativa es diferente cuando está presente en la pintura, y la acción que sugiere puede situarla en diferentes lugares de una trama, de una estructura mayor, de una red o una cartografía visual, permitiendo otras asociaciones.



Luis Fracchia. Óleo sobre lienzo. 2015¹¹³

1.1.8. Estructura lineal de la pintura.

Dentro de la corriente Europea preocupada por el estudio del lenguaje, encontramos principalmente la *Escuela de Ginebra*, *Círculo de Copenhague* y el *Círculo de Praga*. Este interés lingüístico aplicado a la pintura ingenia su estructuración, tal vez el paso más importante en la pintura realista.

111 E. Galeano. Entrevista a Eduardo Galeano publicada en el diario El Mundo, de Perú, el 19/11/94

112 En: Serraller, Calvo, Francisco. Los géneros de la pintura. 2005 p. 11.

113 Esta pintura de Luis Fracchia, nos indica un cambio de referente a la fotografía digital, y el encuadre elegido más su composición sugieren una acción que deja abierta a su interpretación por parte del espectador; por otro lado el uso del blanco y negro le confiere cierta intriga recordando la estética del cine negro o el cine de terror. Luis Fracchia, nacido en Asunción (Paraguay) en 1959, de padre Italiano y madre brasileña, su formación autodidacta se ha ido consolidando entre España, Italia y México.

Los seguidores de Saussure: Bally y Sechehaye pertenecientes a la Escuela de Ginebra señalan la diferencia entre diacrónico y sincrónico, negando la primera. Hjelmslev en Copenhague afirma la ausencia de materia en el lenguaje; y Benveniste y Martinet seguidores del Círculo de Praga basan su estudio en lo diacrónico opuestamente a la Escuela de Ginebra.

La interesante teoría de una gramática Universal es plantada por Jespersen, mientras que el estudio del medio, del “habla” es planteada por el británico Firth. Esta red tejida en torno a la lingüística se inicia con el comparativismo e historicismo, continuando por el estructuralismo y el generativismo, la lingüística del texto y la pragmática.

La estructura del lenguaje es decisiva en la confección de una linealidad de un discurso, ya sea visual, o de un relato. Por eso cito aquí las raíces filosóficas estructuralistas como apoyo documental, para establecer recorridos visuales con principio y fin, en la pintura.

La elipsis como elemento retórico dentro de lo visual, es el recurso que mejor define esta linealidad, pues necesita un principio y un fin. Acabamos de citar brevemente las corrientes relacionadas con el estudio del lenguaje, destacando el estructuralismo, y dentro de este el Francés Roland Barthes, quien contrasta significantes y significado en su teoría del signo, quien nos aporta unos textos para contrastar los términos visuales y lingüísticos. Analista y escritor, seguidor de Saussure nos sorprende con propuestas cómo el placer cómo criterio o el mundo cómo texto; son conocidos también sus textos sobre el mito.

Cómo hemos podido observar en el desarrollo de la trama las condiciones de un valor estético dependen de la organización de sus estructuras y los efectos comunicativos que estas producen, interactuando el contexto económico, político, y social de una época y sus posibilidades.

En la actividad artística, al igual que el resto de actividades humanas se desarrolla dentro de unos parámetros que seguimos habitualmente, y que solamente sustituimos en caso de que alguna circunstancia nos parezca mejor, o nos obligue a ello. Los lenguajes evolucionan y los códigos se actualizan, renovando significados y renovando la concepción de la pintura:

“La pintura no es esa vieja tela que tensada sobre un bastidor cuelga de la pared, sino las posibilidades que contiene. Pero la mirada está vinculada al humano empírico que condiciona su pragmática y las actitudes de estos realizadores ante una pintura pueden ser muy diferentes, pueden apuntar en su afán comunicativo al pintor, al texto pictórico, a los códigos institucionales o a ninguno de ellos, pueden reforzar el acuerdo social, las interpretaciones vigentes, ir un paso más allá en los significados reconocidos o por el contrario actuar en mayor o menor conflicto, en la libre interpretación y hasta en la parodia”¹¹⁴

Afán comunicativo, deseo de fama y gloria, necesidad de expresión: nadie sabe a ciencia cierta qué es lo que mueve al pintor en cada caso a comunicar a través de la pintura, no obstante es su cometido, y su ardua tarea, si anda escaso de experiencia en los recovecos del lenguaje; y es su deseo que el contenido sea accesible al espectador, es decir que no se cierre ni oculte si hablamos de Pintura Realista pues en el arte contemporáneo este hecho es más frecuente. Según Carrere y Saborit: *“El espectador podrá interpretar lo que quiera, pero difícilmente sentirá que eso sea lo que la obra “quiere decir”. Le han cambiado el código y no entiende nada”¹¹⁵*

Las Instituciones imperantes son las que se ocupan de legitimar y -si se quiere- instaurar o renovar estos códigos mediante la industria cultural y los mass-media. De esta manera entendemos esta suerte de inercia que nos induce a un recorrido visual a través de la pintura. Un recorrido lineal en la pintura figurativa, en la representación Ilusionista que actualmente se rompe con el concepto de obra-abierta ¿es posible una narrativa en la pintura sin principio ni fin?

114 Carrere y Saborit. Retórica de la pintura. Madrid 2000, Ediciones Catedra 2000. pp. 143-144.

115 óp. Cit., 145.

1.1.9. La transmisión de conocimiento en la pintura del siglo XXI

“Un texto solo tiene sentido cuando hace que se generen otros textos (entendiendo como tales todos los tipos de discursos que generan conocimiento)”¹¹⁶

En mi experiencia como pintor, lejanos están los días en que mi máxima preocupación se centraba en la elección de algunos materiales para el desarrollo y ejecución manual de la pintura. La elección de los materiales se torna sencilla si la comparamos con la sintetización de la información, canales de transmisión más amplios, como “Internet”; publicidad agresiva, “zapping”; aprendizaje continuo y sociedades que “evolucionan” veloces, me hacen reflexionar. Tomar decisiones. Pero lo que es obvio es que existe un dialogo en la pintura, con la pintura¹¹⁷

Un dialogo a través de la pintura que pugna en ocasiones, y en otras se alía, en un frente con la sociología –*antropología simbólica*-,¹¹⁸ en otro con la filosofía, la estética y también con las nuevas tecnologías, siempre zigzagueando entre muchos frentes, en un tiempo de cambios propiciado por un nuevo milenio, donde la imagen adquiere notable importancia; mas no es una batalla, una lucha por desterrar tal o cual movimiento artístico, manifiesto o filosofía como ocurría con las vanguardias durante el siglo XX, sino más bien de coexistencia, de maridaje, de simbiosis; navegando en un espacio más amplio, con más posibilidades; la *ciudad* y la *red*. En ocasiones, como veremos más adelante: conectando en la esfera artística, desde los planteamientos sartreanos, los ejes de la *comunicación* y el *compromiso*¹¹⁹

Geertz nos habla de una fenomenología cultural que analiza y estudia las estructuras significativas de la experiencia, en un “ir y venir” de símbolos que rondan, que pueblan el pensamiento colectivo. No es solamente este fenómeno cultural un sistema simbólico, basado en estructuras de símbolos, más sólidas, más convencionalizadas y asumidas, sino que: parafraseando a Geertz *“denota un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas con las cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida”*¹²⁰

Aunque no siempre hay un compromiso social y/o político en el Realismo, es obvio que la pintura realista tiene el “*don*” de la comunicación, de transmitir un conocimiento, de dar sentido a una obra de arte, de generar un pensamiento; un “*don*” que sale a flote sin mucho esfuerzo y que tiene que ver con un entendimiento entre el creador y el público, un entendimiento que se produce mediante conjuntos de signos, de señales o de reglas y, si nos referimos a la informática: *algoritmos, códigos de interpretación*.

Sistemas simbólicos, un debatido lenguaje, en este caso basado en la imagen que nos ofrece otra visión, otros modos de considerar y acentuar nuestros centros de interés, en definitiva, otro punto de vista y también un punto de mira, es decir, la posibilidad de apuntar y afinar la concreción comunicativa.

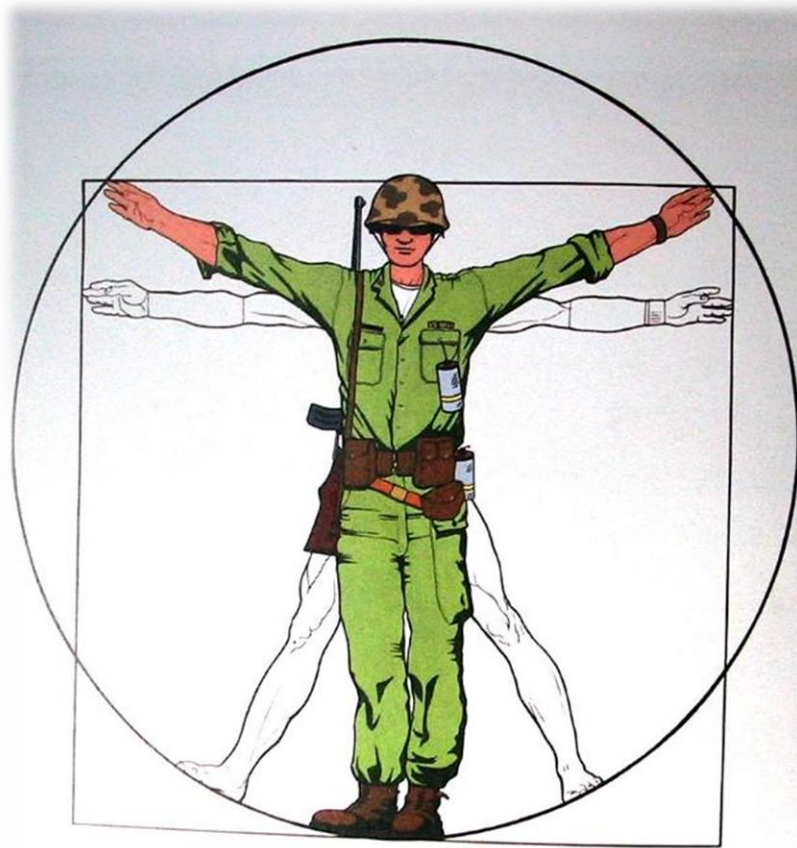
116 En: Gallego, Rosa y Sanz, Juan Carlos (Directores). Didáctica de las artes y la cultura visual. Ed.- Akal, S. A. 2011, p.11.

117 “la pintura no puede decirse, y sin embargo, o tal vez debido a ello, una de las más apasionantes cosas que se puede hacer delante de una pintura es hablar, hablar durante horas, no tanto para saber la pintura como para afinar las facultades que permiten gozar de su sabor” En: Carrere, Alberto y Saborit, José. Retórica de la pintura. Ed. Cátedra. Signo e Imagen. ISBN: 84-376-1820-7. DP: M. 19.240-2000 p.20)

118 La antropología simbólica e interpretativa es bastante prolífica dentro de los antropológicos de la segunda mitad del siglo XX. En torno al símbolo y lo simbólico giran gran parte de los trabajos y reflexión antropológica. Destacan nombres como los de Mary Douglas, Víctor Turner y Clifford Geertz.

119 En: De la Calle. Román. En torno al hecho artístico”, Valencia 1981 p.208

120 En: Rosas, Ana María. Alteridades. Para interpretar a Clifford Geertz. Símbolos y metáforas en el análisis de la cultura Eduardo Nivón, 1991: Págs. 40-49. p.21.



Equipo realidad 1967. La divina proporción. Acrílico sobre tabla, 135,5 x 114 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

En esta imagen la comunicación es evidente dentro de unos parámetros aprehendidos y todavía presentes en la educación artística, y dentro de unas convenciones sociales de rechazo a la violencia. En este caso la comunicación espectador-artista es evidente, clara y precisa. El código está presente en los dos extremos de la conexión. Entendido el mensaje, en cuanto a lo que suscita: “cada uno sabe”

Y es que: manejar, asumir el acto comunicativo-creativo, requiere un conocimiento y una experiencia, un permanente aprendizaje y porque no, premeditación y alevosía; por esto, los sistemas simbólicos, lo que vamos a denominar *lenguaje visual* funciona como astrolabio en nuestra nave y requiere un manual; en palabras de Román de la Calle:

*”No el filósofo, sino también el artista, el historiador y el crítico se ven abocados, por las especiales circunstancias a investigar y teorizar en torno al hecho artístico y sus más diversas parcelas, a pesar de que quizá se eche de menos un lenguaje coherente que, con propiedad, permita abordar los diversos problemas y situaciones, incluyendo la previa clasificación de aquellas nociones básicas que utiliza o plantea el arte actual”*¹²¹

Recordamos también otra cita del pintor Chema López: “si el mundo fuese claro, el arte no existiría”¹²²

Aunque no es certero constatar que las imágenes puedan constituir un lenguaje exactamente con las cualidades sintácticas de una lengua hablada y escrita, –no habría unas reglas gramaticales instauradas, sino algo más subjetivo que responde a convenciones perceptivas-; sí se puede hablar de las relaciones y combinaciones de los signos empleados y de su significado, de términos ligados entre sí por referirse a una misma realidad, a una misma idea o concepto: en resumen, de propiedades semánticas; Así pues, es posible una semiológica de los signos visuales.

121 En: De la Calle Román. En torno al hecho artístico. Valencia 1981 p.208 p. 23

122 En: Catalogo de la exposición: La huella fotográfica en la nueva pintura realista. La aportación valenciana (1963-2005). Exposición realizada por Felisa Martínez Andrés. Centre del Carme Octubre 2009-Enero 2010. Generalitat Valenciana. P-53

Deduzco que sí se pueden establecer relaciones comunicativas y analíticas incluso en su aspecto formal, en su ejecución. Podemos hablar de una retórica de la imagen, de una teoría, pues.

Groupe μ cita aproximadamente dos décadas “*la semiótica visual aún está en el limbo*”¹²³ (...) “*consideramos la imagen visual como un sistema de significación, planteando la hipótesis de que este sistema posee una organización interna autónoma*”¹²⁴. Los conceptos retóricos que se plantan en la poética de Aristóteles, y que recientemente pueden interpretarse más nítidamente en el libro de Carrere y Saborit: “*Retórica de la pintura*” son una herramienta imprescindible para comprender e interpretar la organización de un recorrido visual en la pintura, de modo que al autor pueda condicionar o dirigir la primera mirada perceptiva del espectador hacia una iconografía o simbología concreta con una carga de significado específica.

Entendiendo la existencia de una semiótica visual, nos acercamos a un enfoque *microsemiotico*, considerando los signos visuales como unidades mínimas de un lenguaje visual:

*“Estos elementos son entidades teóricas más bien que objetos de percepción o preceptos. En enfoque es teórico, porque trata de hechos generales de código, tipos (o incluso de “hechos de la lengua”, más que de “hechos de la palabra”) que constituyen en sistema relacional. El enfoque microsemiotico –aunque no sea su objetivo prioritario- puede mostrar cómo estas unidades pueden organizar en mensaje, mediante ensambladura y combinaciones”*¹²⁵

Por otro lado, la macrosemiotica se preocupa de la imagen como enunciado; como si fueran *plantillas* de uso generalizado, basadas en aceptadas y establecidas -por lo general- convenciones sociales.

La teoría de la “*semiótica de la forma*” aporta generosamente a nuestra capacidad para una lectura de la obra artística; una teoría cuyos principales pilares son los denominados “*formemas*” –orientación, dimensión, y posición- segundos cuales analizamos oposiciones y relaciones plásticas con un sistema reconocido “*a priori*”; o en palabras de Groupe μ : *siguiendo las reglas “sui generis.”*¹²⁶ Formemas que nos conducen a una interpretación del contenido; pero si de verdad queremos interpretar el mensaje, el significado, debemos tener en cuenta también el contexto, el medio o canal.

*“Ver un cuadro es recorrer la superficie en donde está registrada la imagen. Y lo podemos ver siguiendo diferentes opciones. Podemos ver la imagen partiendo del reconocimiento de las formas que se representan en el cuadro (...) el estudio, la clasificación y la valoración de las imágenes por medio de la comparación de las semejanzas, son solo algunos de los pasos que nos pueden llevar a una comprensión más amplia de la obra de arte, y por consiguiente de la realidad”*¹²⁷

En este caso: la pintura, por medio de un *lenguaje visual*, usando unos códigos, acercándonos al medio como portador de contenido y significado. El contexto es importante, al igual que la palabra puede variar su significado si es hablada o escrita dependiendo de su contexto, de la frase o la expresión, el acento o el énfasis. “*Las lenguas son los medios, según McLuhan: “Cada lengua tiene su propia gramática, cada medio su conjunto de normas para crear un contenido con sentido... Comenzamos con un medio, por ejemplo una lengua, y componemos el mensaje seleccionando y*

123 En: Groupe μ . Tratado del signo visual. Ed. Cátedra. Madrid. 1992. Intro, p.10

124 *Ibidem*. P.11

125 *Ibidem*. Intro, p.42-43

126 “Esta cuestión es una de las cruces de la semiótica visual. G. Sonesson (1989) reprocha con razón a los mayores representantes de la escuela de Greimas –Floch y Thurlermann- el que no digan claramente si las oposiciones plásticas que extraen de los enunciados analizados valen únicamente *hic et nunc* –para un discurso en concreto- o forman parte de un sistema universal”. En Tratado del signo visual. Groupe μ . Ed. Cátedra. Madrid. 1992. Intro. P.191

127 En: Martínez Barragán, Carlos. El Índice. La huella de la manualidad y la mecanicidad en fotografía y pintura..Col-lectio: Formes Plastiques. Institutio Alfons el Magnanim. Dirigida por Román de la Calle 2004. ISBN: 84-7822-416-5. pp. 85-86.

*combinando elementos del medio o, en su lugar, del código, según las reglas de la gramática. El pintor comienza por un lienzo en blanco, un pincel y pinturas*¹²⁸

Entendamos que la comunicación es más precisa si los códigos utilizados en los mensajes son generalizados y aprendidos por todos los individuos de la sociedad.

Procedente de las raíces filosóficas de Kant, el “estructuralismo” asume para elaborar las representaciones del mundo, de la realidad, para estudiar los estímulos unas categorías perceptivas universales como el espacio y el tiempo; aunque la más importante para el caso que nos ocupa es la “forma”, entendida como categoría universal perceptiva que nos ayuda a organizar los estímulos y los datos que recibimos de la realidad; todo esto está recogido en la psicología de la “Gestalt”. El “formalismo” se ocupa también de las relaciones entre estos datos, estructurándolos en lenguajes formales con capacidad comunicativa, como el “sistema simbólico visual” que aquí se propone.; sin olvidar que la estructura puede cambiar cualitativamente según los procesos de socialización del individuo. Podemos calificar la pintura como un modelo sistemático en cuanto comunicación y fuente de información integrado dentro de un sistema social.

¿Qué mensaje nos comunica hoy en día la pintura realista? ¿Cuál es nuestra realidad y como la percibimos? ¿Es posible hacer una lectura reveladora dirigida a todo tipo de espectadores o sin embargo esta lectura está especializada?



Alma (detalle) Javier Palacios 2014.

En esta pintura actual, el pintor Javier Palacios pone el énfasis semántico en la temática ya de por sí en un juego simbólico, que asocia el corazón y el alma. Los elementos compositivos con el vacío del fondo todavía acentúa más, la imagen arrugada que nos ofrece en relación con una forma que todos conocemos, el código claro y el mensaje evidente, valga la expresión *–para cualquiera–*, para todo tipo de público. La composición central reclama la mirada sin duda, y el espectador, según sus circunstancias es libre de interpretar, rellenar, sustituir el vacío del fondo por alguna experiencia personal.

128 En: La tecnología, extensión y amputación del ser humano. El medio y el mensaje de McLuhan. Lance Strate p. 70 7-8. 2012. Lance Strate es profesor de Comunicación y Estudios Mediáticos y director de Estudios Profesionales en el Programa de Nuevos Medios de la Fordham University de Nueva York.

Incoherente es hablar de un único mensaje en la pintura, las posibilidades son muchas incluso dentro de un mismo movimiento pictórico. El punto de encuentro que supone la comprensión de la pintura es más accesible si hay proximidad en cuanto a hábitos, circunstancias sociales, afinidades culturales entre pintor y espectador. También será más accesible a un público consciente e interesado, al público que tiene la costumbre, o que esporádicamente visita museos o espacios artísticos, con una sensibilidad estética latente y en parte como escape de lo trágico de los medios de comunicación. El sentido específico de la información visual puede llegar a ser aburrido e indiferente ante la constante repetición, y el espectador busca la novedad, una nueva puerta de acceso a lo sensible: *“cuyo poder eclipsara durante largos periodos de tiempo las otras fuentes sensibles de contacto con el exterior”*¹²⁹

El espectador se descubre a sí mismo, convierte en algo suyo algo que nadie hubiese visto antes de esa manera, crece por dentro, como si necesitase de esa comunicación para conocerse a sí mismo, y empieza a proponer sus propios discursos internos dentro de sus afinidades con la obra y sus confrontaciones personales, a exteriorizar su propia vivencia.

Según la *Teoría de Jauss*, históricamente los paradigmas clásico-humanista renacentista, historicista-positivista y estilístico-formalista, no tienen en cuenta al espectador. En la actualidad esto cambia, no sólo con la intención comunicativa en la que el espectador es en último término quien desarrolla su propia conclusión, sino también con la misma participación en la creación. Las *Creative Commons*, respecto a la imagen afirman esta tendencia, en la que el espectador se apropia y continua, participa en una creación conjunta traspasando lo significativo, ideal o valorativo. Este concepto es tratado por Adolfo Sánchez Vázquez que nos propone una creación participativa y socializada, pasando de del concepto de obra abierta al concepto de obra interactiva, que actúa normalmente entre la performance y la instalación: por ejemplo, la instalación –the legible city- de Jeffrey Shaw quien sumerge al espectador subido a una bicicleta real, en un ciudad virtual formada por los elementos básicos del lenguaje escrito y hablado.

*“Se trata de participar en la creación misma, haciendo que el consumidor no se limite a asumir pasivamente lo ya producido, sino de insertarse en un proceso de creación en el cual la obra producida por el artista sería una etapa importante, pero no la última (...) socialización de la creación” (...) como el modo de apropiación estética más adecuado para una sociedad que se rija no ya por el principio de la rentabilidad, sino por el principio creador”*¹³⁰

Entre lo real y lo imaginario esta la obra de arte, la interfaz, el producto, el hecho, el suceso, el enlace, la relación, la conjugación, la conjunción, la trascendencia, el devenir del conocimiento...el beneficio del arte”

Por los signos de los signos...
Así será, tal vez.¹³¹

1.1.10. El poder descriptivo de la imagen

Hasta ahora hemos visto cómo se estructura una pintura, cuales son los elementos que pueden conformar un lenguaje visual, y como: de alguna manera albergan información dispuesta a ser transmitida, comunicada; la naturaleza sensorial de la representación artística y su aptitud para embriagar los sentidos y paralizar la voluntad; usar los recursos adecuados puede conducir una idea o concepto hacia el camino deseado; denotar y connotar, conseguir despertar nuestro apetito estético,

129 En: Bosh, Eulalia. *El Placer de mirar*. Ed: p, 57.

130 En: Manchan Fiz, Simón: *Compilador Real Virtual en la teoría de las artes*. ED. Paidós.- Barcelona. Buenos Aires. México. 2005. Coeditada por la fundación Carolina. pp., 199-200.

131 Jiménez, José. *Una teoría del arte desde América latina*. MEIAC. Junta de Extremadura. Conserjería de Educación y Cultura. 2011, p. 157

llevar nuestra atención al punto deseado. Embaucar, en definitiva: sublimar a través de la excelencia del lenguaje visual.

La sublimidad es aquello que el orador hace surgir lentamente a lo largo del discurso, y que tiene un enorme poder para llegar al oyente; provoca éxtasis, no persuasión. La colocación del orden de los elementos en el cuadro tiene gran importancia a la hora de conseguir ese discurso elevado, semejante a la armonía musical; en palabras de Eduardo Bastos Martín: *un orden roto provoca un alejamiento de la grandeza del texto*.

El acto creativo de la pintura realista es un complejo proceso. Todo esto tiene menos dificultad, si utilizamos una retórica, una manera de narrar, describir, de expresarnos en nuestra representación. Desde la elección del referente o su ubicación contextual, hasta el título de la obra, y, si cabe, cualquier otro apoyo extrasensorial; la pintura y la imagen adquieren cierto poder –*empowerment research*– e invitan a la reflexión sumada a un –por lo general grato– proceso contemplativo.

Geometría y matemáticas –no olvidemos la utilización del número áureo; “*la divina proporción*” por las mentes muchos artistas, desde la pintura hasta la arquitectura– intervienen en la primera fase de este acto creativo; proporción, perspectiva, *Gestalt* intervienen en el siguiente paso; y a partir de aquí entra en juego la habilidad técnica, el alarde mimético y la capacidad de síntesis, el virtuosismo intelectual apoyado en signos icónicos y signos plásticos, claro está cuando realizamos una representación Realista.

Pero no basta con una buena estructuración de la Obra Pictórica y una técnica inigualable. En palabras de A. López: *hay que ir más allá*¹³². La pintura debe ser original e intrigante, actual en cuanto a la temática y al significado, y no quedarse en la mera descripción mimética.

*La puesta de relieve de elementos o clases nuevos o familiares, con etiquetas de nuevos tipos o con nueva combinación de viejas etiquetas, pueden proporcionar nuevas intuiciones (...) y si el objeto del cuadro, no solamente está bien ejecutado, sino que además ha sido bien captado, si las reconexiones que directa e indirectamente realiza son interesantes e importantes, el cuadro –cual experimento primordial– aportará una genuina contribución al conocimiento (...) en suma, una representación y descripción eficaces exigen invención. Son creativas*¹³³

De igual manera que no hay que despreciar ninguna fuente en la investigación, todo recurso es válido en el acto creativo, en ocasiones un lenguaje más común, más cercano a la *doxa*, una codificación menos específica, produce familiaridad y veracidad en el espectador; si es eso lo que se pretende, pues al igual que los artistas son afortunados en cuanto a las enseñanzas de los grandes maestros del pasado, en ocasiones, también heredan su “*alter-ego*”. En cualquier caso, son los recursos retóricos respecto a un lenguaje visual, a la imagen los que determinan a menudo la decisión de concluir una pintura. Metáforas visuales con un ritmo creciente, descripciones comparativas e imitaciones o versiones de pinturas de autores anteriores, ya asimiladas por la memoria colectiva, además de otros recursos retóricos pueden conseguir un efecto impactante con el símil adecuado.

Ahora bien ¿*Cuál es uso de estos recursos en la Pintura?* Históricamente, la pintura se ha empleado para ennoblecer, resaltar y testimoniar admirables atributos de hechos históricos, personalidades y gobernantes, sobre todo en el género del retrato y en la Pintura Histórica y religiosa, dejando a un lado una actitud crítica por parte del autor. Pedro Esteban en su libro “*La pintura es lo que aparece*”¹³⁴ nos pone como ejemplo un imponente cuadro de Velázquez, por su tamaño y por la ejecución de la Obra: El retrato del Conde Duque de Olivares, en el que hace alarde de su rango militar, con vestimenta distintiva y elegante, en actitud confiada y segura: altiva. Sin embargo, el estudio previo del natural,

¹³² Entrevista al pintor Antonio López García realizada en Julio de 2012 durante la Cátedra Extraordinaria que se Celebra en la ciudad de Albacete.

¹³³ En: Goodman, Nelson. Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos. Biblioteca breve de seis barral. Primera edición: ciudad Marzo de 1976 p. 48-49

¹³⁴ Esteban, Pedro. La pintura es lo que aparece. Cuadernos de Imagen y Reflexión. Editorial: Universitat Politècnica de València. www.editorial.upv.es Referencia Editorial: 2365. ISBN: 978-84-8363-575-9. Depósito Legal: V-3489-2010, p. 62-63.

muestra una preocupación e inseguridad notable. Esto corrobora la cualidad del pintor de transformar la realidad. Postura totalmente rechazada por los pintores Realistas del siglo XIX.

En la actualidad, video y fotográfica son fácilmente “retocables” con múltiples efectos por una inmensa mayoría de los usuarios que tiene acceso a las tecnologías adecuadas, por no hablar de las posibilidades con las que la creación 3D complementa a la cinematografía.

La ya mencionada etnografía visual en la metodología de este documento, es un claro ejemplo de que la imagen ya sea estática o en dinámica, puede describirnos también los hechos historiográficos del pasado y del presente, y de otras realidades paralelas.¹³⁵ Mas también aquí hay que tener el ojo avispado, prestar atención al discurso de la imagen pues como bien comenta Mario Bunge sobre los métodos más antiguos de construcción de la imagen, es explicar los hechos con las ficciones, lo familiar con lo que no es familiar, pues el hombre súper-vive por encima de sus realidades, así pues no hay que darla por sentada, hay que ir más allá.

“La imagen fotográfica representa, aunque no de forma “verdadera”, como nos han hecho creer. La fotografía simula la realidad, finge ser algo que no es. La fotografía es la operación retórica de la realidad, y especialmente de la ausencia de la realidad. Y como operación retórica, especialmente metafórica, puede ser objeto de manipulación en la sustitución (...) y lo que sustituye esencialmente es la percepción directa de la realidad. Es por eso que la fotografía no puede informarnos de casi nada de lo que representa, invitándonos sin embargo, a imaginar todo lo que queda fuera del campo fotográfico”¹³⁶

La opinión pública está guiada por las atenciones de los medios, con una sobresaturación de imágenes que coarta nuestra sensibilidad. Los shows televisivos; La fotografía y el video recientemente a través de las redes sociales son los recursos más reconocidos. *“las fotografías son un medio que dota de realidad (o de mayor realidad) a asuntos que los privilegiados o los meramente indemnes prefieren ignorar (...) no cabe duda de que la guerra y la miseria son un tema muy recurrido para “producir” imágenes. No hay que olvidar que con el tiempo muchas imágenes trucadas, manipuladas, producidas, pueden prevalecer como auténticas ante la historia”¹³⁷*

¿Qué tiene que ver esto con la Pintura Realista? Como hemos citado anteriormente, hay una diferencia en la pintura realista actual respecto al referente, la temática que florece en la pintura que parte de la fotografía trata en muchos casos problemáticas sociales, mientras que la que parte del natural, suele rondar con mucha frecuencia los géneros clásicos. (Paisaje, retrato, desnudo, bodegón, o el paisaje urbano) no es de extrañar por tanto la influencia de los medios en la pintura, pues forma parte de nuestro entorno inmediato.

La Iconografía del sufrimiento está muy presente en la historia de la pintura, en épocas en las que no había televisión, ni Internet; por poner dos ejemplos “Saturno devorando un hijo” de Francisco de Goya, -1820-1823 y el sacrificio de Isaak de Caravaggio.

135 Working images: visual research and representation in ethnography, editado por Pink, Curtí Alfonso, donde recomiendan y explican diversas técnicas utilizadas en la etnografía visual para la investigación en cualquier contexto.

136 En: Martínez Barragán, Carlos. El Índice. La huella de la manualidad y la mecanicidad en fotografía y pintura. Colección: Formes Plastiques. Institutio Alfons el Magnanim. Dirigida por Román de la Calle. Valencia 2004. ISBN: 84-7822-416-5. Depósito Legal: V-3461-2004. p.49

¹³⁷ En: Sontag, Susan. Ante el dolor de los demás. ensayo: sobre la fotografía. 1977. p.15-19.



Saturno devorando a sus hijos. Francisco de Goya.

El tema de Saturno está relacionado, según Freud, con la melancolía y la destrucción, y estos rasgos están presentes en las Pinturas negras. Con expresión terrible, Goya nos sitúa ante el horror caníbal de las fauces abiertas, los

ojos en blanco, el gigante avejentado y la masa informe del cuerpo sanguinolento del supuesto hijo.

Esta alegoría de Chornos, rector del tiempo, puede interpretarse de varias maneras, en este caso Bozal remite a la impotencia sexual, en una pintura donde el claroscuro, el encuadre y el uso de los valores plásticos dramatizan aún más la escena.

En la pinturas negras de Francisco de Goya, el horror se nos presenta con una expresión dura, en los ojos, la figura, la sangre, acompañado con una maestría en la ejecución del trazo que el maestro no dejaba al azar.



El sacrificio de Isaac. Caravaggio. 1603. Galería de los Uffizi. Florencia.

La representación de esta escena bíblica que realiza Caravaggio, se diferencia de otras pinturas basadas en el mismo texto, en la actitud de Isaac: el cual originariamente muestra resignación ante su muerte, en este caso se revela, poniendo en una situación desconcertante a Abraham. El uso de la luz, más intensa en el fragmento que rodea a Isaac, denota nuestra atención hacia ese punto que enfatiza e intensifica con la expresión.

La pintura Italiana utiliza el término “terribilita”, para hablar de una provocación de la pintura, de belleza desafiante, Baudelaire en 1860 se refiere a la atrocidad de los hechos que relatan los periódicos: “con ese aperitivo repugnante el hombre civilizado riega su comida matutina”¹³⁸ nuestra mirada está condicionada de tal modo que sería preciso apartarse de todo esto para tener un juicio neutro, una mirada inocente.

“es imposible echar una ojeada a cualquier periódico, no importa de qué día, mes o año, y no encontrar en cada línea las huellas más terribles de la perversidad humana... todos los periódicos, de la primera a última línea, no son más que una sarta de horrores. Guerras, crímenes, hurtos, lascivias torturas; los hechos malévolos de los príncipes, de las naciones, de los individuos: una orgía de atrocidad universal.”¹³⁹

Volviendo a la imagen fotográfica se puede comentar que “toda resistencia es fútil”, estamos perdiendo nuestra capacidad interpretativa. Sontag propone en su libro “sobre la fotografía” una “ecología de las imágenes” o, como sugiere una expresión en la actualidad, un “consumo responsable”, un uso de la imágenes que mantenga su capacidad de conmocionarnos y emocionarnos, y una percepción en el receptor fuerte y clara, un sentido de la realidad que no se base en el espectáculo, lo amorfo, lo inmoral, lo sobrevalorado, imágenes cuyo contenido respecto a la “bondad” merece plantearse muchas preguntas.

138 En: Sontag, Susan. Ante el dolor de los demás. ensayo: sobre la fotografía. 1977. p.124-125.

139 Op. Cit pp. 124-125.

¿Existe una ética del fotógrafo, del periodista, del artista? Mas, no es lo mismo en todas partes, ni es general, uniforme o total esta opinión, parafraseando a S. Sontang “es absurdo identificar al mundo con las regiones de los países ricos donde la gente goza del dudoso privilegio de ser espectadora, o de negarse a serlo”¹⁴⁰

Esta es una de las premisas que la imagen parece llevar implícita en nuestra era, la de intensificar o reconstruir la realidad, sustituir quizá:

”Sin embargo, la fotografía no detiene su denuncia en los negativos violentados, se atreve a jugar con los fotografiados, quienes nunca verán el final del proceso. Es decir no verán jamás los positivos que exhiben sus rostros pasturizados por la acción del mercuri coron. La fotografía impide la continuación del proceso en el momento mismo del pecado. Condena a los pobres modelos a ser hijos de un sol negro, quienes recobrarán su identidad solo a partir de lo virtual de sus representaciones. Tal como estaba previsto por los fotógrafos ambulantes pero en sentido inverso, no serán lo que son sino lo que parecen. Nunca ellos mismos. Lo peor de todo es que ni siquiera se cuenta con objetos que los rodeen capaces de contextualizar, aunque fuera de forma mínima, sus existencias”¹⁴¹

No obstante, la imagen de la pintura no es la imagen de la fotografía. aunque anteriormente requería estar frente a nosotros para su análisis, para su percepción –todavía es así en algunos casos- la mayoría de los espectadores prefiere verlas tranquilamente sin tener que desplazarse, aunque de algún modo la mirada del artista sea provocativa y transgresora, no es una simple descripción de la realidad, con el estilo, con la factura manual, el pintor dota a la pintura de una gracia y unos valores plásticos e icónicos que pueden resultarnos “bellos”, incluso en la representaciones de las escenas más inaceptables dentro de los parámetros morales y sociales adquiridos. Un ejemplo es una de las imágenes propuestas, el sacrificio de Isaak, donde lo narrativo de la escena supera lo descriptivo, entre otras cosas por la duda en la mirada de quien porta el cuchillo, una expresión con mucha fuerza propia del lenguaje “caravaggesco”. Y sobre todo, porque la ficción es evidente. La fotografía tiene la condición descriptiva en la representación hasta tal punto, que su manipulación puede ser aterradora, a la vez que también, porque no, sublime; y su repetición hasta la saciedad, altera considerablemente nuestra percepción del mundo, de los procesos vitales y sociales, que para el ser humano se desarrollan mucho más lentos. No es que nuestra capacidad este ralentizada. Es que en la era de la imagen, la tecnología acelera la mayoría de los actos cotidianos del ser humano, en un aterrado equilibrio donde el golpe de vista es el único juez.

140 Op. Cit pp. 129.

141 Jiménez, José. Una teoría del arte desde América latina. MEIAC. Junta de Extremadura. Consejería de Educación y Cultura, p. 25

La hipérbole, otro de los recursos metafóricos del pintor para guiar nuestra mirada, está muy frente hoy en día en la imagen, la proporción es un bien decisivo para nuestra atención, la proximidad y una mayor escala nos atraen hasta el punto que Baudrillard les atribuye un valor sexual, en cuanto a esa atracción; *“Lo que adquiere valor sexual es la promiscuidad del detalle, el aumento del zoom. La exorbitancia de cada detalle nos atrae, así como la ramificación, la multiplicación serial del mismo detalle”*¹⁴²; el artista juega con una ingeniosa “terribilita” profundizando en lo más oscuro de la condición humana. Como bien dice Baudrillard: *la verdad no tiene nada de seductor*. De esta manera el autor, pintor o fotógrafo, escultor o programador, condiciona un proceso perceptivo que nos hace creer una realidad que supera a lo real, concepto del que nos habla Eco, como “la estrategia de la ilusión”, que se asienta si cabe la expresión en un *pacto simbólico*, que crea como apuntan Sontag y Baudrillard, falsas expectativas respecto a la realidad, dentro de la tradición Occidental de dotar, de indagar en toda imagen un busca de una carga de significado.

*“La obsesión por desnudar la verdad, por llegar a la verdad desnuda, que impregna todos los discursos de interpretación, la obsesión obscena por alzar el secreto es exactamente proporcional a la imposibilidad de conseguirlo jamás”*¹⁴³

142 Baudrillard, Jean. El Otro por sí mismo. Editorial anagrama. París 1987. Traducción: Joaquín Jordá, p. 37.

143 *Ibíd.*, p. 63.

1.2. PINTURA REALISTA ESPAÑOLA.

1.2.1. Ecos Realistas de la tradición pictórica.

La influencia Italiana, Holandesa y Americana, en cuanto a la pintura Realista anterior al siglo XX, por un lado y el informalismo y la Nueva figuración, Realismo Crítico e Hiperrealismo como movimientos pictóricos presentes en el siglo XX por otro, conforman un entramado de tendencias muchas de las cuales siguen presentes en la pintura Realista del siglo XXI.

Comienzo este capítulo en la Comunidad Valenciana, como ya cito, uno de los núcleos de la pintura Realista actual y con una Historia llena de influencias, viva en todo momento en cuanto a pintura se refiere, y cuyas relaciones con el país vecino sigue siendo prodiga también en cuanto a las traslaciones migratorias, pues alberga actualmente la mayor comunidad de Ciudadanos Italianos de toda Europa.

La pintura Italiana se deja notar en esta comunidad, desde el *Cinquecento*, en especial con la obra de los tres Grandes: Leonardo da Vinci (1452-1519), Rafael di Sandio (1483-1520) y Miguel Ángel (1475-1564); en palabras de Eugenio D'Ors "*las tres sílabas deliciosas de su nombre, un día olientes... a azahar, a brisa marina y a renacimiento... una ciudad con Ángel renacentista como Valencia*"¹⁴⁴ contribuyen a estas declaraciones sin duda, dos pintores que realizan una estancia en Valencia: Paolo Leocadio (Regio Emilia) y Francesco Pagano (Nápoles) consagrados en la misma compañía de Leonardo, y probablemente de Giorgione; de Rafael y Miguelangelo Bueonarroti. Relaciones que parecen irrelevantes hoy en día, sin embargo hemos de admitir el beneficio de la duda, pues es en Regio Emilia (Italia) donde Equipo Crónica en 1966 inaugura la primera exposición individual, ya sin Juan A. Toledo en sus filas, quedando definitivamente conformado por Solbes y Valdés. Realizan más exposiciones en Italia de 1974 a 1977, siendo esta una de sus etapas pictóricas más significativas. Destacar también la presencia de los Osona: Jacomart-Reixar.

Antecedentes de Realismo en la Comunidad Valenciana no faltan; y es en la época del Renacimiento como ya hemos visto, cuando hay una producción pictórica notable y una alternancia, influencia e intercambio con la pintura italiana sobre todo de la Ciudad de Nápoles.

Influencias Italianas, principalmente el denominando lenguaje "*Caravaggesco*", relacionado con el tenebrismo fluyen encontrándose con el naturalismo y el claroscuro de Francisco Rivalta, Juan Rivalta y en especial de José de Ribera que crea una pintura social, marginal, cuya concepción continua presente hasta muy entrado del siglo XVIII, la pintura de estos autores refleja una de las características propias del Arte Valenciano, el uso de la luz, una luz propia de esta comunidad, y que, -si cabe- anticipa esa concepción social en manos de José de Ribera, que tanto albergo la pintura Valencia del siglo XX; el Realismo Crítico.

Al pintor Barroco Jerónimo Jacinto Espinosa se le califica como "*dueño del realismo español*". Mariano Salvador Maella muestra ya, influencias Neoclásicas; Vicente López nos sorprende con su preciso dominio del dibujo que contrasta con la pasión desgarradora de Goya, y se advierte un sereno naturalismo en concordancia con la concepción retratística Europea del momento.

La pincelada enérgica del impresionista Pinazo, refleja un sol que acentúa las formas, Muñoz Degrain, Francisco Domingo Marques y Emilio Sala, también impresionistas trabajan con distinto cromatismo y gesto, creando una pintura que aun denota cierta influencia del naturalismo. La claridad formal y gestual de Sorolla, nos deja impresionados con los destellos. El pintor Realista actual: Carlos Saura, prolífico y polifacético en cuanto a técnicas, nos muestra todavía esos destellos y contrastes marcados por la luz¹⁴⁵ característicos del luminismo de la comunidad valenciana.

144 Marín Ortiz de Taranco. Felipe. Nuevo Glosario. Vol. III. Ed. Aguilar. Madrid 1949, pp. 761-761. En Historia del arte de Valencia. M^a. Valencia 1999, p. 196.

145 "A diferencia del impresionismo francés, el luminismo español es más tardío (primer cuarto del siglo XX) y no se da en el esta preocupación científica por el uso del color. Se pretende captar, utilizando una técnica de pincelada suelta, la impresión visual de las escenas". En: Arte español para extranjeros (Buscar reseña) p. 221. El luminismo también se desarrolla en América, en EE.UU, en la llamada Escuela del río Hudson en el período que abarca de años 1850-1870.

1.2.1.1 El siglo XVIII y Realismo holandés

Dentro de las cualidades que se atribuyen a la pintura Realista, teniendo en cuenta su composición y como se representan los elementos, objetos, figuras que finalmente darán como resultado la Obra, podemos diferenciar entre lo narrativo y lo descriptivo; la pintura Holandesa, siempre se ha definido por este último, por lo descriptivo.

La iglesia Católica acaba con el mecenazgo artístico en el Norte de Europa tras el Cisma producido en 1520 entre Roma y las corrientes Protestantes, que se desarrollan entre otros países en Holanda.

Pintores como Koekkoek (1803- 1882), Josef Israëls (1824- 1911), el cual retrató las clases sociales más humildes, o Antón Mauve (1838- 1888) –paisajes y marinas-, continúan realizando la pintura Realista que se produce en Holanda en el siglo XVII, con influencias de la denominada escuela de Barbizón (Corot, Dabubigny o Millet) van dando forma y consistencia a la denominada “Escuela de la Haya” Se puede observar un retrato de los holandeses, su territorio y sus costumbres, ciudades, nubes, paisajes, vacas, viviendas, comida y bebida, con una representación naturalista, y en ocasiones gran reiteración temática, los rasos de Ter Borch, los cisnes muertos de Weenix, las claras atmósferas interiores de Saenredam, las vacas de Cuyp; la compostura y belleza de las damas de Vermeer; Reynolds llega a calificar de aburrida esta pintura:

”Su mérito consiste a menudo en la veracidad de la representación, por mucho elogio que merezcan y mucho placer que proporcionen cuando se las tiene ante la vista, resultan muy pobres en la descripción. Es únicamente a los ojos a lo que se dirigen las obras de esta escuela; no es de extrañar, pues, que lo que fue concebido exclusivamente para la gratificación de un sentido, haga un mal papel cuando se aplica a otro”¹⁴⁶

Si estudiamos su iconografía, podemos observar un significado implícito, oculto –si cabe la expresión- en la configuración de personajes y escenas, en la narrativa o esfera descriptiva de la pintura en cuestión -*la señora que en un cuadro de Veermer lee una carta junto a la ventana anda metida en alguna aventura extra o prematrimonial*-. Un supuesto cuanto menos intrigante.

146 Blume, Herman. El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII. The University of Chicago 1983. Primera edición Española. 1987 p, 18



Joven dormida. Vermeer de Delft. 1657 Óleo sobre lienzo. 87,6 x 76,5 cm.

No obstante, la estricta moral en que se desarrolla el Barroco Holandés se refleja también en la pintura, las mujeres que pinta Vermeer, son sin duda motivo de reflexión, pues la manera de ordenar los elementos, y la elección de estos elementos en la pintura tienen sin duda un carácter narrativo, que muestra en el caso de la joven dormida la huella de esta moral. La dama elegante que dormita apoyada sobre la mesa, puede dar la sensación de acedia o negligencia, considerado desde el medievo como un vicio deplorable, y un gran pecado en la sociedad de la época, así indicaría la jarra y la copa que están en la mesa. El cuadro que está colocado encima de la dama, hace alusión a un cupido o un angelito, según el propio Vermeer; el huevo que aparece envuelto en el paño, simboliza que se debe evitar la libido y la bandeja de frutas simboliza la tentación, aún más, existía la creencia popular de que el consumo de vino podía conducir al adulterio.

El uso de la potente luz proveniente de un costado, y el contraste entre las diferentes zonas de la pintura indican la gran maestría de Vermeer respecto al uso de la luz y la perspectiva aérea, el reparto de los intensos puntos de luz a lo largo de todo el cuadro se denominó como técnica "pointillé", así como la puerta del fondo que deja entrever la estancia contigua. No hay que olvidar la influencia de Caravaggio influye notablemente en el Barroco Holandés, resaltando los *caravaggistas de Utrecht*.

En el verano del año 2012, hasta el 14 de Octubre se celebra en Francia una exposición conjunta por parte de dos Museos sobre la influencia de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) en todo el arte Europeo.

En el Fabre de Montpellier (Museo Fabre de Montpellier 23 de junio - 14 de octubre de 2012) se puede observar el caravaggismo español, francés e italiano y en el Museo Des Augustins abarca a los autores flamencos y holandeses, bajo el título de *Cuerpos y sombras - Caravaggio y el caravaggismo europeo*. En esta exposición se pueden admirar 140 pinturas entre las que hay obras maestras de Caravaggio, Vouet, Georges La Tour, Rembrandt y Velázquez, mientras que en el Museo de los Agustinos de Toulouse se exponen los caravaggismos flamenco y holandés, con obras de ter Bruggen, Honthorst, Seghers, Jordaens.

1.2.1.2. Pintura y realidad en el siglo XIX

Las décadas situadas entre 1830 y 1850 son escenarios de revueltas políticas y sociales en París, el drama supera al romanticismo, y el compromiso es asumido dentro de una estética realista que supera al academicismo y al clasicismo precedentes, deformando, caricaturizando, mostrando otro punto de vista, la realidad se yuxtapone a lo sublime.

Theodore Rousseau (1812-1867) y la Escuela de Barbizón, así denominada por la aldea donde se instalan Rousseau y otros pintores, se opone al romanticismo de Géricault, o Delacroix, y desarrolla una pintura cuya temática se centra en el paisaje y se apoya en el naturalismo de Constable.

Los pintores más representativos y fundadores de esta corriente pictórica son Théodore Rousseau, Camille Corot, Jean-François Millet y Charles-François Daubigny, destacando Millet por la temática que se desarrolla en sus pinturas y que se relaciona más con lo social, con lo que el movimiento Realista de Courbet tomara como referente, campesinos, escenarios rurales, y el trabajo en el campo. Millet se centra en lo marginal, en los sectores sociales más bajos.

Lo cotidiano, lo que se respira en la calle, lejos de la ilusión, lo que se siente al moverse por las marañas y entramados ideológicos y políticos, las relaciones de poder o lo familiar, lo histórico y las condiciones de vida empiezan a estructurar un lenguaje visual que se traduce en el Realismo pictórico, y aunque se agrupan unas pautas definidas, en palabras de Delfín Rodríguez: "A partir de ahí cada pintor usó un idioma característico"¹⁴⁷ Esta autonomía del artista, sigue presente en el siglo XXI, aunque se produzcan asociaciones o agrupaciones por el contenido o la técnica pictórica.

Mientras en París, la situación política y social se refleja en la pintura Realista; "*Courbet es un realista, soy un realista: ya que lo dicen los críticos, les dejo que lo vayan diciendo. Pero confieso, muy avergonzadamente, no haber estudiado jamás el código que contienen las leyes, mediante las que, el primero que pasa, se puede permitir producir obras realistas*"¹⁴⁸ En la segunda mitad del siglo XIX este movimiento pictórico que se centra en la realidad social, dejando a un lado lo sublime y lo ideal, se desarrolla también en Inglaterra y en EE.UU traspasando el océano; la globalidad de la época convulsa y revuelta por la industrialización en numerosos países, se interconecta a través del arte, de la pintura y la literatura.

¹⁴⁷ En: Rodríguez, Delfín. Del neoclasicismo al Realismo. (Conocer el arte). Historia 16 S.L. 1996. Madrid, p.151.

¹⁴⁸ Champfleury. *Del Realismo*, Carta a la Sra. Sand, septiembre de 1855. La pintura Realista de la época, deriva en el patrón anti-academicista pasando por otro lado a acoger toda la pintura contraria a esta. Este texto está extraído de la web del Museo D'Orsay el 5 de mayo de 2015, que como otros museos en la actualidad, muestran en sus visitas virtuales textos compuesto de las cartas de los autores, como metodología de investigación.



Las espigadoras. Jean-François Millet. Óleo sobre lienzo. 1857. 84 cm x 1,12 m

En España, la situación no es mejor precisamente, las reyertas entre liberales (también identificados con el término realistas) y absolutistas en la primera mitad del siglo XIX, genera una literatura y una pintura que encuentra similitudes con la situación en París en la década de 1850. Aparece la *Gaceta de la Libertad y de la Igualdad*, redactada en español y en francés, y en 1792 la proclama la Nación española, publicada en Bayona, ambas editadas por José Marchena. Las Cortes de Cádiz (1810-1814) y la Constitución de 1812, establecen unos parámetros que son motivo de interpretaciones artísticas y que derivan en la configuración de un Estado Liberal que se forja entre los años de 1833 y 1868 bajo el reinado de Isabel II. En la Guerra de Independencia (1808-1814) algunos personajes públicos intentan mantenerse al margen siguiendo con su actividad; este es el caso de Francisco de Goya, tal vez el pintor más realista de todos los tiempos, en cuanto a su técnica, en cuanto a sus contenidos y en cuanto a su carácter visionario y su preocupación constante por la situación social de los demás, y por el pragmático interior de la condición humana, la verdadera crudeza de sus representaciones nos muestra antecedentes de lo abyecto, del denominado “feísmo”, del expresionismo, de las deformaciones como recurso pictórico, incluso del uso de la imagen al que hace referencia Susan Sontag¹⁴⁹

En este caso en la pintura. Un referente obligado en mi opinión en el estudio de la pintura Realista. El pintor Antonio María Esquivel, y más tarde Antonio Gisbert son representativos de este Realismo español.

149 Susan Sontag (Nueva York, 1933 - 2004) escritora, cineasta, directora de teatro y docente, Sontag fue criticada por sus escritos radicales en torno al arte y los temas de actualidad. En su libro *Ante el dolor de los demás*, Sontag critica la actitud morbosa de los medios de comunicación en cuanto a la producción de imágenes, en el texto *Contra la interpretación* nos habla de la cocepción de la pintura bajo un lenguaje realista y la consciencia occidental de su interpretación constante: *Aun en tiempos modernos, cuando la mayor parte de los artistas y de los críticos han descartado la teoría del arte como representación de una realidad exterior y se han inclinado en favor de la teoría del arte como expresión subjetiva, persiste el rasgo fundamental de la teoría mimética (...)* Quizá sea ahora menos figurativo, menos lúcidamente realista. Pero aún se supone que una obra de arte es su contenido (...) y es que el abusar de la idea de contenido comporta un proyecto, perenne, nunca consumado, de interpretación. Y, a la inversa, es precisamente el hábito de acercarse a la obra de arte con la intención de interpretarla lo que sustenta la arbitraria suposición de que existe realmente algo asimilable a la idea de contenido de una obra de arte. pp. 4 y ss.

Otro pintor cuya prolífica obra hay que tener en cuenta es Ramón Martí Alsina (1826-1894) probablemente conoce a Courbet en uno de sus viajes a París. El furor de los realistas de 1848 influye en el artista en cuanto a la naturalidad o verdad que reflejan sus contenidos, teniendo también presente en sus representaciones el progreso y la revolución. Se compromete en la comuna de 1871, y el segundo renuncia a su Catedra de Dibujo de la Escuela de la Lonja en 1870.

Calificado de artista marginado por su decisión; en palabras de Serraller: “trabajador infatigable y sospechoso de haraganería a un mismo tiempo; sabio de lo suyo, pero no por ello menos iconoclasta; enemigo del dinero y obsesionado por las deudas”¹⁵⁰, probable y posible comparación con un porcentaje del colectivo artístico español moderno y actual. Alsina se recrea en complacientes paisajes y costumbres familiares, lo cotidiano del mundo rural, el campesinado y las vistas de la ciudad.



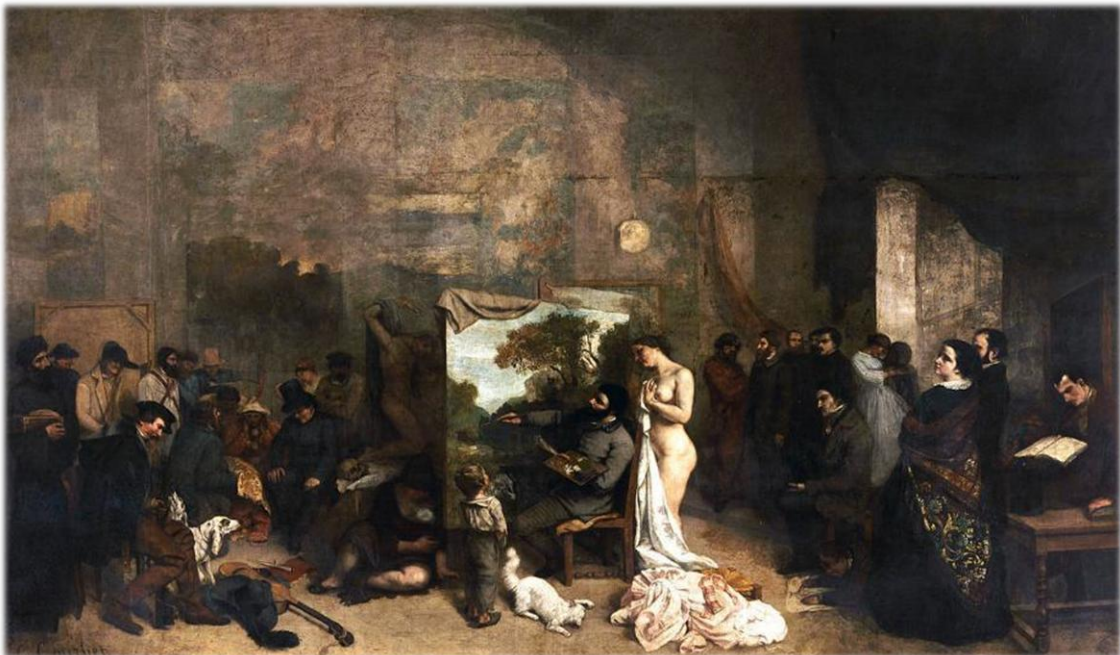
Antonio Gisbert. Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga 1888. Óleo sobre lienzo. 601 x 390 cm¹⁵¹

150 Calvo Serraller, Francisco. Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló. Alianza Forma S. A. Madrid 1990, p. 31.

151 Antonio Gisbert (1834-1902) retrata este hecho histórico donde se relata la emboscada perpetrada por el gobernador de Málaga al capitán General de Valencia y ministro de la guerra durante el Trienio Liberal (1820-1823). Esta pintura fue encargada al autor en 1886 por el gobierno liberal de Mateo Sagasta (1825-1903)



Antonio María Esquivel. Los poetas contemporáneos. 1846. Óleo sobre lienzo. 144 cm x 217 cm¹⁵²

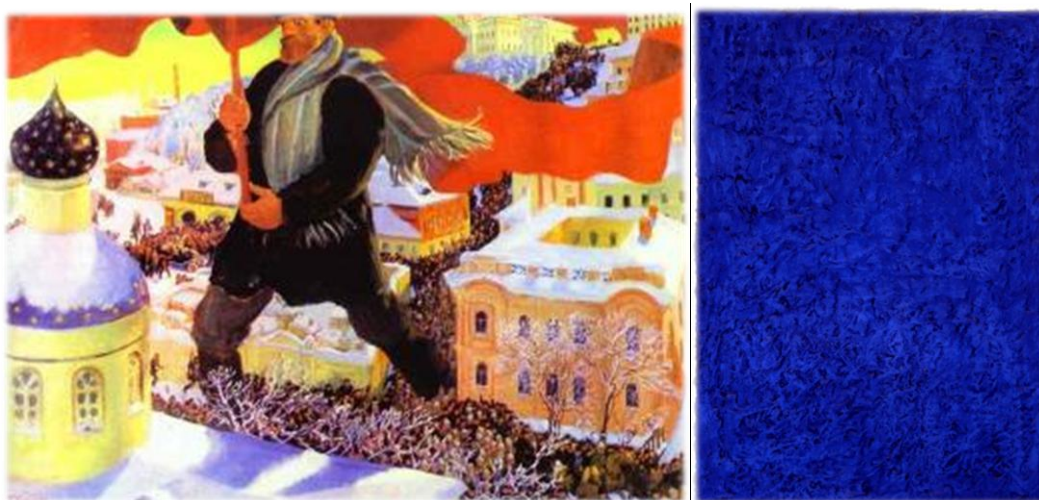


El taller del pintor. Gustave Courbet, 1855 Óleo sobre lienzo. 359 cm x 598 cm. Museo de Orsay, París

¹⁵² El pintor Antonio María Esquivel retrató en este cuadro de 1846 a toda una generación de personajes relacionados con el mundo literario y la ideología liberal, reunidos en su taller es inevitable la comparación con la pintura de Courbet. El taller del pintor, emblemática dentro de la pintura realista, rechazada en 1855, en la exposición Universal de París que no obstante admitió once de sus obras. Se expuso fuera de la exposición en el llamado “pabellón del realismo” ingeniado por Courbet a tal efecto.

1.2.1.3. Pintura realista en el siglo XX.

La Unión soviética y la República Popular China como estandartes de los países socialistas generan una pintura Realista, el “Realismo socialista” con unos parámetros muy definidos y una función política, monopolizando la producción artística, desde 1932 hasta prácticamente la década de los 1990. Pintura y literatura y muestran una temática cuyos principales exponentes son los trabajadores de la Revolución y su cotidianeidad. Fábricas y campesinado se convierten en temática habitual, rompiendo radicalmente con el arte anterior. Esta estética obrera y proletaria influye indudablemente en la cartelería de la Guerra Civil española, como medio de difusión artístico en la contienda. En la década de 1980, Mijaíl Gorbachov, propicia la apertura cultural a Occidente.



(De Izq. a Dcha., de arriba abajo)
Borís Kustódiev: Bolchevique, 1920, óleo sobre lienzo.
Yves Klein. Monochrome bleu sans titre. 1955, 66 x 46 cm¹⁵³

El siglo XX es sin duda alguna el más variado en cuanto a la experimentación de los diferentes movimientos artísticos. Surgen las vanguardias, los movimientos que giran en torno a la abstracción, en la concepción de la materia, la ampliación de las fronteras del soporte, predominando la acción poética, proponiendo nuevas experiencias estéticas como su nombre indica se abstraen del realismo, cansados de la representación figurativa, buscan y experimentan con nuevas propuestas, se forman equipos y construyen teorías que poco o nada tienen en común. Como cabe esperar, de forma paralela artistas como Picasso, Rouault, Leger, Chagall, o Miró formulan sus propias expectativas de forma independiente, disfrutando de la autonomía del artista. Tras la década de 1920 se dejan ver propuestas que parecen buscar una vuelta a la representación figurativa y realista con distintos puntos de vista y diferentes planteamientos. La *Nueva Objetividad*; los comienzos del *Realismo Socialista* y el *Surrealismo*.

Al igual que Picasso y los artistas citados anteriormente, esta resistencia del Realismo queda registrada por artistas independientes como Ignacio Zuloaga -Éibar, Guipúzcoa 1870 - Madrid; 1945- en el país Vasco o Julio Romero de Torres -Córdoba 1874 – 1930- en Madrid y Córdoba. “*si el abstracismo era un impasse –el sentimiento de serlo provocaba la reacción, los otros no hacían sino situarse en el impasse que precedió al arte abstracto*”¹⁵⁴

¹⁵³ Pierre Restany (crítico de arte) y el pintor Yves Klein fundan en 1960 el Nuevo Realismo como movimiento artístico durante la primera exposición colectiva en la galería Apollinaire de Milán. La apropiación de imágenes de la realidad, de los medios de comunicación y su transformación surgen como reacción al expresionismo abstracto, dentro de las vanguardias de la década de los sesenta del siglo XX.

¹⁵⁴ En: Fuster, Joan. El descredito de la realidad (3ª edición). Universidad politécnica de valencia. Facultad de bellas artes. Traducción y cuidado de la edición: Joseph Palacios, pp. 102-103.

El realismo socialista llega a adquirir una monotonía estética al servicio de la propaganda política, y el surrealismo se introduce cada vez más en una representación del subconsciente y los sueños, de una verdad interior y subjetiva. La Neue Sachlichkeit, o Nueva Objetividad con una fuerte carga expresiva, desemboca en un verismo rápido y fatigoso. Estas tres corrientes se apoyan no obstante en la representación tradicional del naturalismo y el realismo; la diferencia que establece George Schmidt entre ambos conceptos, radica en que *“el naturalismo se centra exclusivamente en el aspecto exterior, y el realismo en la verdad interior”*¹⁵⁵

1.2.1.4 Los nuevos realismos de los años sesenta.

Los años sesenta son un tanto confusos. La aparición de términos como Nuevo Realismo y Nueva Figuración que dialécticamente ya de por sí se entrecruzan, es constante y recurrida en esta década y la siguiente, y sin embargo decisivos en cuanto a los contenidos en los que se asienta el hiperrealismo.

Yves Klein (1928 – 1962) funda el movimiento del Nuevo Realismo, durante la primera exposición colectiva en Milán, en la Galería Apollinaire, junto con el crítico de arte Pierre Restany en 1960. Esta aproximación a lo real, una realidad particular y significativa se extiende de tal manera que difícil es establecer cuales movimientos son realistas y cuáles no, hablando en términos de realidad. Fernand Leger y el “Realismo Nouveau”, el nuevo objetivismo, o “neorrealismo”; el “Nouveau Realisme” de Pierre Restany; incluso el Pop americano se etiqueta como nuevo realismo; la etiqueta del realismo aparece hasta debajo de las piedras.

El siglo XX está poblado conceptualmente por el realismo y sus ramificaciones. Y puestos a difuminar el termino Realismo y el termino Figuración, aparece el concepto de Nueva Figuración, todavía más ecléctico y sincretista de lo que pueda parecer a priori, al igual los conceptos de Simbolismo o de Nuevo Realismo: *“el concepto más confuso de todos los concernientes al arte del siglo veinte sea el de la nueva figuración. Mientras en cualquier tratado se pueden encontrar estudios parciales de cualquiera de las tendencias pictóricas de nuestro siglo, la “nueva figuración”, si es citada, lo es poniendo en duda su existencia como tal tendencia”*¹⁵⁶. La amalgama de artistas y estilos es demasiado densa, situándose no obstante entre la solidez de la abstracción junto con el informalismo, y el Realismo de carácter social, influyendo en la pintura que sucede a esta década.

Con mayor fuerza entre los años 1950 y 1960 surge la neofiguracion pictórica, considerada como tendencia artística reunía a un grupo de artistas y estilos demasiado amplio. Si se entiende por tendencia un grupo de obras estrechamente conectadas entre sí, que defienden una serie de características temáticas y plásticas, la neofiguracion resulto especialmente difícil definirla. La neofiguracion y el regreso al mundo de los objetos constituyeron, en verdad, el primer paso hacia los movimientos realistas.

*“la nueva figuración no tiene entidad de movimiento artístico, pero supuesto que cubre un periodo de una evolución catalogada y catalogable, con entidad propia (...) en una definición generalizada de la tendencia, se puede decir que se entiende por neofigurativa toda obra que, realizada en un periodo de preponderancia informalista y, sobre todo en los años que se consideran de crisis de esta tendencia 1958-1960, es representativa y lo es con gran influencia del informalismo, sobre todo en técnicas pictóricas”*¹⁵⁷

En 1963 se realiza la exposición “Joven pintura Figurativa en España” en el Ateneo de Barcelona. Con una figuración inocente, primitivista y, de alguna manera provocativa, la nueva figuración abarca, en un periodo dentro del predominio informalista, en particular los años 1958 y 1960 en los cuales el

155 En: La huella fotográfica en la nueva pintura realista. La aportación valenciana (1963-2005). Exposición realizada por Felisa Martínez Andrés. Centre del Carme Octubre 2009-Enero 2010. Generalitat Valenciana, p. 18.

156 Velasco, F. *la nueva figuración española*. En: *Revista de las ideas estéticas*, nº 130, Madrid, 1975, p.31). óp. Cit. p.19.

157 Velasco F. óp. Cit, Madrid, abril de 1975, p-124-125.

informalismo está “*de capa caída*”, prácticamente toda la pintura que no se ajusta a los parámetros realistas -igual que sucediera en su época con el simbolismo- o informalistas; influye de algún modo en la pintura realista que se realiza *a posteriori*¹⁵⁸ En el año de 1966, se celebran en Madrid una serie de exposiciones que muestran esta nueva pintura, con obras de los pintores Joaquín Pacheco, Luis Gordillo, Álvaro Delgado y Bartolá, entre otros. Otro pintor con estilo expresionista pero ya dentro de una temática propia del realismo es también Fernando Somoza, cuya muestra se celebró también en Madrid en Abril de 1967. A partir de 1961 se suceden en París exposiciones con el título Nueva Figuración o Figuración II (1962). Tras esta época comienza a hablarse de figuración Crítica, Figuración Narrativa.

Madrid, Barcelona y Valencia son los núcleos más decisivos de este regreso del Realismo, acompañado principalmente en Valencia de un sentimiento de compromiso, de un pensamiento crítico respecto a la época, respecto al final de la dictadura, una *sensibilidad* estética, no ajena al momento histórico; la intención de influir socialmente es una de las razones que explica el auge alcanzado en Valencia y también en Cataluña las corrientes realistas y pop art. La pintura que se apoya en iconos y símbolos explícitos del pasado reciente, e incluso en otras pinturas es también notable, hay un deseo de comunicación por parte del artista con un mensaje implícito y concreto. Exposiciones en Madrid y París empiezan a agrupar a los artistas que representan esta tendencia que emerge con fuerza, y los críticos Aguilera Cerní, Cirici Pellicer y Tomas Llorens, van dando a conocer a la vez que profundizan en esta nueva pintura. Otro crítico a tener en cuenta en el panorama de la pintura de la época es Raúl Chavarri.

Entender los movimientos como Estampa Popular, Pop Art, Nou Realismo Y Crónica de la Realitat: significa aceptar ese “retorno del realismo”. Es incuestionable que las sensibilidades estéticas de los años sesenta y setenta en Valencia se fundamentaron bajo la exigencia de plantear un arte comprometido. Actuar sobre la sociedad, comunicar un mensaje, llegar al espectador, son razones que explican el auge alcanzado en Valencia y también en Cataluña las corrientes realistas y particularmente del Pop-Art. En 1968 se celebró en el Casa de la cultura de Cuenca una exposición colectiva con el título de nuevo realismo.

“la novedad no radica tanto en los artistas, ya conocidos por los ambientes artísticos y todos ellos con exposiciones individuales en Madrid, como en la feliz idea de agruparles en una exposición colectiva, que hasta ahora no habíamos podido ver. Considerando su similitud de intenciones podría aplicarles el denominador común de “nuevo realismo” calificativo más o menos exacto según cada individualidad”¹⁵⁹

El arte comienza a convertirse en un objeto de comunicación social (véase 1.1.5). Así es como, poco a poco, se va produciendo un reencuentro entre arte y sociedad, reflejando los cambios bajo la mirada de la pintura. Al tratar el arte valenciano de la segunda mitad del siglo XX, y en particular de los años sesenta, surge a menudo el término *realismo*. Desde la crítica se invita a la reflexión dialéctica respecto a lo que significaba la neofiguración y los distintos tipos de realismo del ámbito valenciano.

Fue el deseo de no caer en la inercia del resto de corrientes plásticas españolas lo que movió en un sentido totalmente opuesto a los artistas valencianos. Además de la intención testimonial, cito estas palabras de Tomas Llorens al referirse al Equipo Crónica, “*todos estos artistas sintieron la necesidad de evocar visualmente una época en el sentido más general de la palabra*”

158 Garnier F. “la vuelta a la realidad, vuelta a una mayor humanidad”, en *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*, Valencia, 1963 p.26

159 Marchan Fiz, S, óp. Cit. En *Goya*, nº 84, Madrid, 1968, p.34

1.2.1.5. La pintura realista a finales del siglo XX.

En 1900, recién comienza el siglo XX, uno de los estilos, uno de los más personales signos de identidad de la comunidad valenciana, que marco tendencia y dejó huella y escuela propia: el denominado “Sorollismo” es premiado con una de las medallas que concedía la exposición universal de París junto con artistas como Klimt, Zorn, Alma-Tadema, John Singer, además de recibir el gran premio de la exposición.

El uso de la luz que tan bien supo aplicar Joaquín Sorolla, se puede observar en el llamado luminismo mediterráneo o valenciano, en la obra de artistas como Jules Bastien-Lepage y Adolf Von Menzel. Esta influencia combinada con un naturalismo personal, el estudio de Velázquez y sus viajes a Italia, transfieren a su pintura un carácter único.

Se observan influencias del realismo mágico y el postimpresionismo dentro de la pintura figurativa, que llegan a España con muchas limitaciones y cuyo arte deriva hacia el expresionismo y la política dentro y tras la contienda de la guerra civil; tras esta etapa, el naturalismo y el costumbrismo, la pintura de historia, el retrato y el paisaje más academicista ocupan durante las décadas posteriores un primer lugar en la pintura española, que hasta la década de los años cincuenta no plantea la modernidad que acompaña al arte Europeo.

Mientras que en las décadas de 1980 y 1990 se produce una pintura Realista que deriva más en lo social, se sigue rememorando la relación de la pintura Valenciana con el Renacimiento y la pintura Italiana.

En la comunidad Valenciana varias exposiciones celebradas a finales del XX, nos sitúan ante este conocimiento transmitido por la pintura a través varios artistas del pasado. En Madrid y Valencia se expone obra de Juan de Juanes en 1979 y 1980 respectivamente; más recientemente el Museo de BB.AA de Valencia, expone la obra del considerado padre de Juan de Juanes: Vicente Macip, comisariada por Fernando Benito Doménech. En 1998 se presenta una exposición sobre la obra de los denominados los “Dos Hernandos”, Hernando de los Llanos y Yáñez de la Almedina¹⁶⁰ de origen manchego, también comisariada por Fernando Benito Doménech.

Otro movimiento que tiene fuerte presencia desde década de los 60 a la década de los ochenta, es el hiperrealismo que parece continuar la tendencia del pop-art; es en la década de 1970 cuando alcanza su auge; la exposición celebrada en el museo Whitney con la obra de veintidós artistas realistas comienza una etapa de difusión del hiperrealismo; En Europa dentro de la quinta edición de la Documenta de Kassel¹⁶¹ se celebra en 1972 una de las muestras más representativas de realismo e hiperrealismo y/o fotorrealismo, bajo el título “*Befragung der Realität, Bildwelten Heute*”, los artistas americanos más destacados de esta tendencia viajan a Europa para mostrar sus obras en la documenta: John de Andrea, Claudio Bravo, Chuck Close, Don Eddy, Richard Estes, Ben Schonzeit, Paul Sarkisian, Duane Hanson, obras que ya dejan entrever la preocupación por la imagen fotográfica como sustituto, como representación de la realidad “*se escondía la intención de analizar las relaciones existentes entre imagen y realidad. La última definitiva delimitación que tomo la quinta documenta tuvo un importante apartado para el realismo, el hiperrealismo y el fotorrealismo*”¹⁶²

España mientras tanto, produce un arte que ya anticipa lo que será el realismo crítico, junto al conceptualismo, el minimalismo y la neo-abstracción, también tiene presencia el hiperrealismo en nuestro país; una producción que nace con fuerza tras el letargo cultural producido tras la guerra civil como *campo en barbecho*. Darío Villalba, Canogar, Equipo Crónica y Equipo Realidad no dejan lugar a dudas del arte que se da en España, de la implicación social y el deseo de comunicación que conlleva.

160 Se le atribuyen trabajos en compañía de Leonardo en su mural de la batalla de Anghiari, sala del Concilio del palacio Vecchi de Florencia, y el conocimiento que adquiere en el norte con Giorgione de Castelfranco “Il Giorgione (1478-1510). Hernando de los Llanos, se influencia del círculo de Leonardo. Ambos coinciden más tarde en un trabajo común en la Catedral de Valencia. (sobre todo el Retablo del altar mayor)

161 Matchan Fiz, S. *Diccionario de arte moderno, conceptos ideas y tendencias*. Valencia 1984. p. 262

162 Catálogo de la Exposición realizada por Felisa Martínez Andrés. La huella fotográfica en la nueva pintura realista. La aportación valenciana (1963-2005). Centre del Carme Octubre 2009-Enero 2010. Generalitat Valenciana. P, 30.

El hiperrealismo de Rafael Armengol, se presenta en la Galería Vandres de Madrid en 1973, y Europa empieza a interesarse también por el arte español además de por el Americano; en el año 1973, en la Galería Malborough fine Art de Londres se expone “Contemporary spanish Realist”

*“en España, en donde el realismo tiene siempre una sólida presencia en casi todas las manifestaciones artísticas, pero sobre todo en la pintura, se ha producido en los últimos años una verdadera eclosión de pintores realistas. Madrid, Sevilla y Valencia han sido los lugares en los que se ha evidenciado esta nueva toma de razón (...) unas veces testimoniales otras preocupados por la crónica social, las más de las veces buscando su inspiración en la sobriedad y los maestros del barroco”*¹⁶³

El realismo mágico, y el fotorrealismo muy vigentes hoy en día se muestran en la exposición “Siete nuevos Realistas” celebrada en Barcelona en 1974 aunque organizadas por Galerías Madrileñas: Egam y Juana Mordo. Otra Galería de Barcelona muestra la obra de Manuel Boix en el mismo año y en el siguiente también en Barcelona y después en Madrid expone Amalia Avia.

El hiperrealista Cristóbal Toral otro artista a tener en cuenta, con la participación de Equipo Crónica. Otro pintor de los llamados “López” expone en el palacio de exposiciones del retiro de Madrid un poco más tarde, Julio López Hernández que nos regala estas declaraciones, que nos invitan a entender la importancia y la influencia que tiene el pintor Antonio López en la pintura Realista española: *“Una circunstancia que va a ser fundamental para el desarrollo del realismo en España, sobre todo para lo que se suele denominar “Nuevo realismo de la escuela de Madrid”, fue el hecho de que Antonio López García se convirtiera, no sin tensiones, en profesor de la escuela de Bellas Artes de Madrid entre 1963 y 1968”*¹⁶⁴

Aunque como hemos visto, los focos principales del Realismo español en la segunda mitad del siglo XX son Valencia, Madrid y Barcelona, no hay que olvidar la ciudad de Sevilla, que apunta una trayectoria hacia el Realismo, en 1979 la exposición “El Nuevo Realismo y la Escuela Sevillana” en el ateneo de la ciudad, corrobora esta tendencia; exposición que se celebra también un año antes en la Galería Heller de Madrid.

La pintura realista española de los años 70, puede considerarse como descriptiva, al igual que la pintura Holandesa del siglo XVII, es decir que se basa en la mimesis, en la descripción natural del modelo o referente, aunque en diferencia con el fotorrealismo o hiperrealismo americano, añade algo más, una narrativa propia, apuesta por una humanidad, un sentimiento contenido entre sus aspectos formales, un carácter íntimo y personal que se echa en falta en el Pop, y el hiperrealismo americano.

La preocupación por la relación del hombre y la vida, como si de un existencialismo pictórico se tratase, desencadena un apego a ciertos referentes y situaciones, una vivencia personal enraizada en el entorno que se deja percibir en el índice de la pintura española, más intimista en Madrid y Andalucía, más social en la Comunidad Valenciana, en ambos casos el carácter testimonial sintoniza con cierta temática.

Las condiciones de la vida urbana se reflejan en una pintura que se decanta por los interiores y los exteriores, la pintura de las ventanas es algo más que la descripción de las ventanas, las panorámicas desde fuera de las ciudades, como si por un momento la vida fuese ajena a ellas, por objetos y escenas cotidianas en una pintura que con un a técnica impresionante y precisa, transfiere cierto sentimiento que queda flotando en el aire, en una especie de neblina que puebla el espacio entre la pintura y el espectador: *“intento pintar todo lo que no se puede fotografiar”* declara Amalia Avia en una entrevista realizada en Julio de 2008.¹⁶⁵ Esta reflexión acerca de la urbe, es común en casi toda la pintura de lo que se ha dado en llamar la Escuela Madrileña.

¹⁶³ Chavarri, R. *Realismo fantástico en España*; en: *Gazeta del Arte*, Madrid, 1975, p.16. En: *La huella fotográfica en la nueva pintura realista. La aportación valenciana (1963-2005)*. Exposición realizada por Felisa Martínez Andrés. Centre del Carme Octubre 2009- Enero 2010. Generalitat Valenciana. p 31

¹⁶⁴ *Ibid.* p, 32.

¹⁶⁵ *Ibid.* p 33.

Otra localización geográfica, otra temática, otra concepción de la vida en general que aparece más cercana al mundo rural, como si estuviese en otra frecuencia temporal algo anterior, se refleja en una pintura más cercana al costumbrismo en Andalucía, sobre todo Sevilla, Córdoba y Granada, con ecos y retazos de un realismo mágico y fantástico, crítico-social y burlesco, en una pluralidad que se desarrolla con coincidencias en algunos artistas. La escuela andaluza insiste en las escenas populares, la vida cotidiana de los hombres del sur.

Talvez la experimentación con los materiales dentro de la disciplina pictórica que se desarrolla en el informalismo, o la pasión por la apariencia que los japoneses inscriben en el cuidado del envoltorio, restando importancia al contenido, al objeto que hay dentro hayan influido en la tendencia que los artistas Valencianos, Boix, Heras y Armengol exploran en su pintura que ya se formula a partir de la fotografía, y que, incluye además ese juego simbólico de la ilusión-realidad, de abstracción-realismo, en paradójica ambivalencia. Reflexión válida y lícita sobre el pensamiento estético y el hecho artístico.

La segunda mitad del siglo XX nos sorprende con esta pintura sin parangón respecto a la temática, que evoca en algunos aspectos la detallada representación de los ropajes de la pintura renacentista, y que anteriormente fue tema de reflexión también en la pintura de Jorge Steyer o John Clem Clarke.

La muestra “longanizas y jamones” de Armengol, junto con “elementos de costura” de Boix, y “rotos” de Heras, nos aportan su particular punto de vista, otra exposición relacionada es “Trama y Ordit” celebrada en la Galería Adriá de Barcelona en junio de 1978. Otro claro ejemplo de este recurso retorico visual son los detalles del rostro de Boix, cuya pintura deriva más tarde en la pura abstracción del signo plástico.

Actualmente, la pintura que realiza la joven pintora y estudiante de la Facultad de BB.AA de la Universidad Politécnica de Valencia: Victoria Iranzo revela cierta influencia de esa apreciación por los tejidos, que aquí se expone; de la representación en la pintura y la estampa japonesa cuya representación de los ropajes revela un elaborada trama generalmente basada en elementos naturales, y también, no podemos olvidar que la enseñanza de la pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, hoy en día la Facultad de BB.AA donde estudia la artista, incluye el diseño textil y los motivos florales.



(De Izq. a Dcha.)

Rafael Armengol. Serie “La matança del porc I”, Sobrasades, 1972. Oli sobre llenç, 130x162 cm.

Rafael Armengol Serie “A Vicent Andrés Estellés”, Pebrot, 1985. Oli sobre llenç, 130x97 cm.

Esta tendencia de la década de los 1970 se afana en el detalle no solo en la representación, sino como hipérbole pictórica apreciativa del fragmento, gigantismo y la sinécdoque de esa percepción y apreciación de los aspectos formales de los más mínimos detalles cotidianos, de los objetos más cercanos, que utiliza la duplicación y seriación como recurso metonímico pictórico.

El fragmento y el detalle, ampliación sin duda influida por la utilización de los zoom fotográficos a modo de acercamiento, en contraposición a las vistas panorámicas y aéreas, empiezan a considerarse una característica del hiperrealismo de esta época, en España, Europa y América, y que tiene un temprano desarrollo en la comunidad Valenciana, e influirá en la pintura posterior. Ben Schonzeit, en New York, Ralph Goings, Charles Bell y Audrey Flack trabajan en Norteamérica bajo estos parámetros; diferente encuadre y variación de escala, apoyándose en la fotografía como referente y en la óptica, en la proyección de imágenes, para trasladar el referente al soporte.

No hay duda, de que el desarrollo tecnológico de finales del siglo XX impregna la atmósfera circundante, la seriación y duplicidad que aborda la pintura realista de los setenta y la reproducción e impresión fotomecánica de la obra artística, mantiene una relación constante que en la actualidad continúa su evolución con la representación “*grafico-digital*” haciendo visible la inerte curiosidad que acompaña al ser humano por la ciencia y la tecnología.

1.2.2. La pintura figurativa y Realista en España en el siglo XX

En los años sesenta la pintura realista adquiere nuevos tintes con Equipo Crónica y Equipo Realidad con un prolífico desarrollo hasta la década de los ochenta: *“En líneas generales, se puede decir que la generación de esos pintores marco las iniciativas hasta la muerte de Franco, preocupándose de la función del artista y su obra en la sociedad, al tiempo que llevaban a cabo una seria reflexión sobre los antecedentes, las tendencias y los modos de hacer y actuar (...) a nivel plástico, aquellos artistas fueron capaces de construir un lenguaje nuevo a partir de elementos de la pintura y de los mass media que articularon una obra rigurosa, unas veces contestación o denuncia, y otra, testimonio de su vida personal que ofreció al espectador el realismo social más crítico”*¹⁶⁶

A pesar de que en España –como aclara Calvo Serraller¹⁶⁷ había estado aislada política y culturalmente de Europa desde la guerra civil, en los años setenta se desarrollaron en nuestro país cuatro tendencias diferentes y opuestas entre ellas: el conceptualismo, el minimalismo, la neo-abstracción y el hiperrealismo. Simultáneamente, daba sus últimos coletazos el expresionismo y se mantenía el inicial realismo crítico o social. Con obras como la recepción oficial de Equipo Realidad; o “*la oración*”, de Darío Villalba; “*el yacente*”, de Canogar de 1975; o “*el paredón 4*” de Equipo Crónica de 1975.

Algo más adelante, en 1973, la galería Vandres de la capital de España realiza una exposición sobre la obra de Rafael Armengol, presentando en un estilo hiperrealista la serie 30 y 40 de la matanza del Pork. Ese mismo año, además de celebrarse en Malborough fine art de Londres la muestra contemporánea Spanish Realist, Raúl Chavarrí publica su libro *la pintura española actual*, en el que trata de modo especial los capítulos referidos a los realismos de vanguardia y a la figuración, el pop y el surrealismo.

¹⁶⁶ En el catálogo de la exposición *Exposición* realizada por Felisa Martínez Andrés. Centre del Carme Octubre 2009-Enero 2010. Generalitat Valenciana. p 63-64.

¹⁶⁷ Calvo Serraller, F. *Medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*, Madrid, 1985, p-45

Adquiere solidez la tendencia realista dentro del arte español de vanguardia de los setenta. Como explicaba en, en 1975, Raúl Chavarri:

*“en España, en donde el realismo tiene siempre una sólida presencia en casi todas las manifestaciones artísticas, pero sobre todo en la pintura, se ha producido en los últimos años una verdadera eclosión de pintores realistas. Madrid, Sevilla y Valencia han sido los lugares en los que se ha evidenciado esta nueva toma de razón (...) unas veces testimoniales otras preocupados por la crónica social, las más de las veces buscando su inspiración en la sobriedad y los maestros del barroco”*¹⁶⁸

Un año antes, las galerías Egam y Juana Mordo de Madrid, presentan en Barcelona otra muestra realista bajo el epígrafe Siete Nuevos realistas. Era incuestionable que el arte contemporáneo, después de cincuenta años en contra de la figuración recuperaba algunos valores pictóricos del realismo más academicista. Con ocasión de la presentación del catálogo, Daniel Giralte Miracle se refería a la amplia y variada producción realista: “Del realismo poético o mágico, al radical o fotográfico, cada uno de ellos podía recibir una calificación específica”¹⁶⁹

Se reflexionó sobre el concepto de realismo y sobre todo en lo que se refiere al video como expresión artística. En una de las intervenciones, Alberto Corazón se planteaba que: “hay un mundo que interesa básicamente del video, que es el poder volver a plantear el eterno problema que me parece el punto clave del realismo es decir ¿Qué es el modo de producción realista en el arte?”¹⁷⁰

En mismo año, Manuel Boix es protagonista de una exposición individual en la galería Adrià de Barcelona. En 1975 Amalia Avia es acogida muy favorablemente en Barcelona y un año después en Madrid. La revista gazeta del arte, en su nº 47, realizó una encuesta para preguntar a críticos y entendidos del arte quienes eran los pintores españoles más cotizados, los mejores y los de más prometedor futuro. Encabezó esta lista el joven pintor hiperrealista Cristóbal Toral.

¹⁶⁸ Chavarri, R. “realismo fantástico en España”, en Gazeta del Arte, Madrid, 1975, p.16

¹⁶⁹ Giralte Miracle, D., “siete nuevos realistas”, en catálogo exposición galería Egam, Barcelona 1974, p. 2

¹⁷⁰ Aguilera Cerni, V.-Op. Cit., Madrid, 1975, p-163-165)



Cristóbal Toral. D'après Las Meninas. 1975. Oil on canvas 278 x 237 cm.

Pero lo más significativo desde el punto de vista artístico fue la exposición antológica de arte español contemporáneo en la Bienal de Venecia de 1976, participa Equipo Crónica con una exposición bajo el significativo título de España vanguardia artística y realidad social (1936-1976).

En 1979, el ateneo de Sevilla organiza la exposición El Nuevo Realismo y la Escuela Sevillana. También tuvo lugar en el madrileño palacio de exposiciones del retiro la exposición de Julio López Hernández. En una entrevista, el artista afirmaba:

”Últimamente parece haber remitido algo la moda del realismo mágico. Lo que en algunos momentos llevo a denominarse grupo de “los López” parece haberse diluido, al menos ya no hacen tantas exposiciones de grupo como en las temporadas pasadas”¹⁷¹

Aunque Santiago Amón sitúa el inicio de la pintura realista española en 1955¹⁷²; la difusión Internacional del Realismo español se amplía con la exposición celebrada en Londres en 1974: *La Pintura Realista Española* y el Pintor Antonio López crea escuela en Madrid, que se ha dado en llamar “Nuevo realismo de la escuela de Madrid” tiempo que impartió una catedra como profesor de la escuela de Bellas Artes de Madrid entre 1963 y 1968.

¹⁷¹ Rivas, F. “julio lopez hernandez, con la escultura a cuestas”, en el pais, Madrid, 10 de mayo de 1980

¹⁷² Amon, S. “el realismo español” en la gaceta de arte, nº 25, Madrid, 1974, p.23)

Con un carácter personal, íntimo, buscan la descripción natural del referente, con un matiz psicológico propio, que parece ser ajeno a gran parte de los estilos americanos, como el Pop o el Hiperrealismo:

“En los artistas realistas españoles, especialmente los de la escuela madrileña y la andaluza se da una humanidad inexistente en la americana. Gusta de los interiores cotidianos y destartados, los valores psicológicos y existencialista que transmiten determinadas cuestiones de índole social. El caso español guarda temáticamente una estrecha relación con los problemas del crecimiento y la industrialización de las ciudades. Tiene, por consiguiente, la fuerza testimonial de un documento, aspecto ante el que el hiperrealismo americano siente cierto rechazo. Nuestros realistas buscan que la pintura destaque sensaciones que la propia realidad transmite cuando nos detenemos ante ella. Como bien explicaba en una entrevista que le fue realizada a Amalia Avia en julio de 2008, ella intenta pintar todo lo que no se puede fotografiar”¹⁷³

La ambivalencia real-ilusión, abstracción-realismo, es tendencia dominante en la pintura de esta época, en autores como Boix, Heras y Armengol, tomando la fotografía como referente. En junio de 1978, Boix presenta la serie *Trama y Ordit* en la galería Adrià de Barcelona. La trama y urdimbre es la parte más oculta de un lienzo o una tela. Florece una nueva temática que tiende a desarrollar cierta pasión por los envoltorios, los tejidos, o los materiales pictóricos.

Esta pasión por los efectos de los tejidos, del propio soporte pictórico lleva a reflexionar sobre los propios materiales pictóricos. Este mismo sentido se puede reconocer en obras anteriores de Jorge Stever o John Clem Clarke. En el breve periodo de tiempo de un año, Boix profundiza aún más en los efectos plásticos de la propia pintura y en las partes menos reconocibles de los lienzos.

La escamosas costras de los viejos oleos son sustituidos por el propio soporte del cuadro, hilos envejecidos y deshilachados tal como podemos ver en la obra *El de la postal* (cat nº 45) expuesta en las salas del Centro del Carmen. Esta tendencia se inclina hacia el fragmento.

La visión aumentada de objetos se convierte en algo habitual renovada en cuanto a la concepción de lo cotidiano, lo más cercano y familiar, y representado con una habilidad y fidelidad concisa y que se desarrolla en la Comunidad Valenciana principalmente.

“Desde comienzo de los setenta se percibe en algunos artistas valencianos una tendencia al gigantismo, al estudio casi científico de los objetos aumentados en su dimensión, centrándose temáticamente en la ampliación de imágenes sobre fondos totalmente planos. Algo que también encontramos en la pintura hiperrealista americana y europea”¹⁷⁴

Se despierta el interés en la duplicidad y seriación como procedimiento en la pintura realista, reflexionando a su vez sobre los límites de la Pintura, del hecho artístico. Lo repetitivo y lo serial se convierte, según Omar Calabrese, en constante estética de nuestra era, que el mismo denomina “neobarroca”

No podemos olvidar la figura del artista valenciano José Benlliure, director en 1924 del museo de Valencia y en 1930, presidente de la Academia de San Carlos; también artistas como Max Aub, Juan Gil-Albert, Juan Lacomba, Samuel Ros, Enrique Climent, Pedro Sánchez, Genaro la Huerta, y Josep Renau, forman una minoría reveladora, siendo el primero, en opinión de Juan Manuel Bonet, “el de más relieve, y el más prototípicamente vanguardista” pese a la falta de información y comunicación los las tendencias Artísticas del extranjero. El desarrollo de los lenguajes artísticos modernos quedó interrumpido por la guerra civil. El grueso de las manifestaciones plásticas se decantaron hacia el realismo, tanto en su versión política como expresionista, la pintura denota un marcado expresionismo que refleja lo bélico, lo dramático de la guerra.

¹⁷³ Catalogo de la Exposición realizada por Felisa Martínez Andrés. La huella fotográfica en la nueva pintura realista. La aportación valenciana (1963-2005). Centre del Carme Octubre 2009-Enero 2010. Generalitat Valenciana, p. 33.

¹⁷⁴ Martínez Andrés, Felisa La huella fotográfica en la nueva pintura realista. La aportación Valenciana (1963-2005) Exposición realizada en Octubre 2009- Enero 2010, p. 38

Hacia la mitad de los años sesenta del siglo XX, se empieza a hablar de la existencia de un arte realista en el arte valenciano, puede decirse que el realismo apareció con los equipos Crónica y Realidad y se mantuvo hasta los años ochenta, dominando del panorama artístico hasta el final del franquismo. Se produce una obra que unas veces contestación o denuncia, y otra, testimonio de su vida personal que ofrece al espectador el realismo social más crítico. Menos de una década después una nueva generación, a la que pertenecían Miquel Navarro, Rafael Ramírez Blanco y Carmen Calvo, planteaban nuevas propuestas, ya en circuitos artísticos normalizados, cuando en el panorama internacional la pintura y la escultura comenzaban a actuar más allá de los parámetros convencionales.

1.2.3. Presencia y defensa de la pintura realista.

La pintura realista actual sigue generando un pensamiento estético, relacionando el referente fotográfico con un lenguaje visual. Un concepto que en palabras de Román de la Calle: *“no se limita por ello exclusivamente, la nueva disciplina, a los perfiles de lo que podría entenderse como una teoría de las Bellas Artes, sino que la estética filosófica aborda además, desde un principio, un complejo más amplio de declinaciones interconectadas tales como una teoría de la sensibilidad o su persistencia como filosofía de lo bello”*¹⁷⁵ y añade: *“La finalidad de todo comentario crítico sobre el arte debiera ser hoy hacer que las obras de arte (y por analogía, también toda nuestra experiencia personal), fueran para nosotros más reales, no menos. La función de la crítica debiera ser mostrar y describirnos como es lo que es, incluso que es lo que es, en lugar de aportarnos simplemente su significado. En lugar de una hermenéutica, en realidad, necesitamos, hoy más que nunca, un erotismo del arte”*¹⁷⁶

Este pensamiento estético, nos aporta algo más que la mera descripción, o representación de un referente en la pintura; sin definir parámetros o criterios, sin imponer normas ni baremos, este pensamiento estético presente en el artista y en el espectador nos aporta datos de la experiencia vivida en la creación de la pintura, de su estructura, de su significado y de su referente, y es en este *impasse* donde converge con la Crítica de arte y con la poética personal; sin establecerse como metodología nos invita a la reflexión sobre una obra en concreto, en conjunto, los artistas o los movimientos que surgen en un momento determinado y en una cultura en particular, pues no hay que olvidar su naturaleza filosófica. Román de la Calle nos habla de la Estética comparándola con una *“teoría de la investigación”* que se ceñiría a estudiar las condiciones: *“teniendo en cuenta que hacen, como se desarrollan, con qué criterios, que objetivos contemplan, que tensiones y dificultades soportan”*¹⁷⁷

¿Hay cierto desencanto por parte del espectador actual por el concepto clásico de belleza, y por el término Realismo? Es posible. No obstante, si ponemos por ejemplo el siglo XX, pintores como Zuloaga, Antonio López, están presentes igual que los demás movimientos artísticos, que si bien surgieron como búsqueda de nuevos modos de expresión y en contra de los parámetros del continuum académico, del modus operandis, de la pintura clásica hasta el siglo XIX, cohabitaban con la misma concepción del Realismo.

¹⁷⁵ En: “A propósito de la Crítica de Arte. Teoría y práctica. Cultura y política., p-19. Román de la Calle (Alcoy , 1942) Román de la Calle es Presidente de la Real Acadèmia de Belles Artes de San Carlos y catedrático de Estética y Teoría de las Artes de la Universitat de Valencia, presidente honorario de la Associació Valenciana de Crítics de Arte , miembro del Consejo Rector del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), del Patronato del Museo de la Universidad de Alicante (MUA) y del Patronato Especial Martínez Guerricabeitia, de la Fundación General de la Universidad de Valencia.

¹⁷⁶ Óp., cit., página 24

¹⁷⁷ Román de la Calle. En: “A propósito de la Crítica de Arte. Teoría y práctica. Cultura y política., p-25

La estética moderna se apoya en los textos que surgen en el siglo XVIII, también llamado siglo de “las luces”: Estética de Baumgarten (1750), Historia del Arte en la Antigüedad de Winckelmann (1764), Los Salones de Diderot (1759)¹⁷⁸

En torno a la estética, los artistas se plantean la paradigmática necesidad de reflejar la realidad, en un acto reflexivo que ha propiciado distintas poéticas, tantas como teorías o movimientos han surgido en torno al hecho artístico; el Realismo es una de ellas. No obstante, la saturación por parte de un sistema representacional o simbólico, también puede conducirnos como por inercia a la apatía y el desinterés.

Hoy en día, los códigos, los recursos retóricos que usa el pintor, también se usan al concebir las imágenes por parte de Diseñadores, publicistas, programadores informáticos, etc...ayudando al espectador a un mejor entendimiento de la pintura Realista, es por esto que los movimiento pictóricos, las modas o los hábitos sociales suelen tener una vida limitada al igual que los electrodomésticos o los automóviles, quedando impreso en nuestra memoria a largo plazo mediante el proceso cognitivo: lo más esencial, aquello que nuestra razón selecciona. Lo que nos llama la atención y nos produce el goce estético. Por eso los cambios sociales se reflejan en el arte, en la pintura, las nuevas modas e imágenes que produce la sociedad no pasan desapercibidas para el pintor, que puede tomarlas como referente.

Obviamente, la estética no impone unos valores definidos para la obra de arte, ni para difusión social o cultural; estudia en qué modo se produce el hecho artístico, en determinado momento, atendiendo al fenómeno y en afinidad con la crítica y la poética; estudia las condiciones, criterio y objetivos, dificultades y anécdotas en que se desarrollan las obras de arte y los artistas en conjunto y cuyo resultado se puede contemplar en este caso en la pintura. Lo abyecto, lo feo, lo provocativo y lo transgresor, tienen cabida en la pintura Realista del siglo XXI en cuanto a su carácter verdadero.

“En este contenedor hay muchas lecturas y para un artista es muy importante hacer una obra con tantos significados”¹⁷⁹

¹⁷⁸ En: Bozal, Valeriano (Ed.) - Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas I. 2000. Orígenes de la estética moderna. p. 19. Baumgarten escribió de «estética» ya en sus *Meditaciones Poéticas* de 1735. Estética., término que deriva del griego *asthetike*, remite al ámbito de las sensaciones y la imaginación, de lo sensible.

¹⁷⁹ La obra que presenta el artista es un ejemplo del afán comunicador, que también se aprecia en la pintura de Cristóbal Toral; es una instalación que forma parte de la exposición “Cartografías de un viaje” celebrada en Fuenlabrada, Madrid, en el centro de Arte Tomas y Valiente; el texto es un extracto del artículo del Artículo publicado 8 de septiembre de en el periódico digital www.vozpopuli.com 2014.



(De Izq. a Dcha. De arriba abajo)¹⁸⁰
 Rey –ii. Cristóbal Toral “Cartografías de un viaje” 2014
 The New York Times. José Luis Corella.
 Valencia en Fallas. Guillermo Muñoz Vera.
 Paloma I. José Luis Corella.

Atendiendo a las palabras de Román de la Calle, tal vez sea un lenguaje Realista, formado por imágenes, - *el mismo que ha generado tanta polémica respecto a su legitimidad, a su veracidad*- el eslabón perdido en esta evolución visual, pictórica.

Numerosas son las exposiciones que se celebran en España desde al año 2000, y que afirman la importancia actual de la pintura realista, que sigue generando numerosas exhibiciones y sigue despertando interés.

La exposición *Transitando la Realidad 2010*, que tiene lugar del 19 Diciembre 2009 - 07 de Marzo 2010, en la Galería Nolde de Madrid, recoge una variada muestra del realismo español con una temática común en torno al paisaje y el paisaje urbano.

Otra exposición importante titulada *Realismo* que se celebra del 8 de Febrero al 17 de Marzo de 2012 en la Galería Santiago Echeberria y que acoge a los artistas: Francisco Roa, José Luis Corella, Golucho, Eloy Morales, Javier Banegas, Carlos Muro, Alejandro Carpintero, Pedro del Toro, Modesto Trigo, Carlos Marijuan, Daniel Cuervo, Alejandro Marco, Andrés Castellanos, Edgar Mendoza, es otra exposición importante y representativa del Realismo español actual. El mismo año, en la Galería Jorge Alcolea de Madrid, del 26 de abril al 24 de mayo se celebra la exposición “*Once pintores realistas*”; también el Hiperrealismo Americano está presente en Madrid del 22 de marzo al 9 de junio en 2013, en una exposición antológica de este movimiento titulada “*Hiperrealismo 1967-2012*” en el Museo Thyssen-Bornemisza, como parte de una serie de exposiciones itinerantes por toda Europa: Viene de Tubinga (Alemania), Kunsthalle, del 8 de diciembre de 2012 al 10 de marzo de 2013, más tarde visita Birmingham (Reino Unido), Birmingham Museum & Art Gallery, del 30 de noviembre de 2013 al 30 de marzo de 2014.

¹⁸⁰ Es evidente, tanto en la instalación de Cristobal Toral, como en las pinturas que le acompañan la preocupación una problemática social típica de las ciudades, la acumulación de basura.

La experiencia vital con el lugar, el entorno como referente en directo se recoge en el canticó espiritual de San Juan de la Cruz “La presencia y la Figura”, título de la Exposición comisariada por José Saborit, y celebrada en el Centro del Carmen (antigua Facultad de BB.AA) de la ciudad de Valencia, de Enero a Abril de 2013.

1.2.3.1. Las técnicas heredadas de los grandes maestros.

Nuestra época, con claro predominio de la imagen en los medios de comunicación, publicidad, y también dentro del “*Hecho artístico*” nos lleva a un crecimiento, a entender el mundo a través de los sentidos, y el sentido de la vista está más activo que nunca, la tradición Idealista e Ilusionista está muy presente en la representación pictórica; pese a todo, a la imagen creada por ordenador, a los mundos virtuales, no podemos deshacernos de nuestra herencia representacional, de casi prácticamente 2000 años de imitación, de representación Realista. A fecha de hoy, siguen celebrándose exposiciones y muestras de pintura realista, y también se siguen enseñando las técnicas pictóricas de los pintores que más han destacado dentro y fuera del país, como por ejemplo: *Velázquez, Rembrandt, y Rubens*, cuyas técnicas y modos de hacer, en manos de los maestros actuales, siguen cautivando con este sentir a través de la pintura; sigue presente la necesidad de la mirada, la búsqueda de belleza como denominador común, en un siglo donde la moderna concepción del arte cambia, donde las barreras de las disciplinas artísticas se nos antoja desdibujada, donde los códigos del espectador, empiezan a cobrar importancia.

De esta manera, la mimesis y lo descriptivo de la representación realista en la pintura, el dibujo y otras técnicas de representación tradicionales, siguen teniendo *gancho* y atrapándonos momentáneamente con su belleza. La apariencia, el simulacro, nuestro ideal representativo moderno, actual, no escapa a nuestra percepción en una narración visual diaria, que nos llega por múltiples canales; todo ello sin embargo no cambia el efecto que se consigue en la pintura con la aplicación de la materia y otros procedimientos, que aumenta en su belleza e impresiona siempre si se conocen y utilizan de manera selectiva las técnicas de los grandes maestros.

El magnífico dibujante e Ilustrador Luis García Mozos en un buen conocedor de Velázquez además de un pintor excepcional, actualmente enseña esta técnica en la *Acadmy of arts* de Barcelona. A partir de 1986, empieza a copiar las pinturas de Velázquez en el Museo del Prado alternando esta actividad con el estudio y la pintura de modelo en el Círculo De Bellas Artes De Madrid.

Interesado por la pintura “Las Meninas” encuentra información sobre la técnica de este autor en el Boletín del Museo del Prado, Vol. V, nº 14, mayo-agosto, publicado en 1984, dedicado a la restauración de la pintura citada, descubriendo entre otras cosas que la reflectografía había revelado la ausencia de un dibujo previo en las capas subyacentes, la información sobre la fabricación de las pintura partiendo de pigmentos naturales bien detallada y su uso en la restauración, sería hoy en día ligeramente diferente por la dificultad de encontrar o comprar estos materiales, señalando que su uso requiere también una práctica y un conocimiento que no se adquiere descargando un archivo de internet, o leyendo, sino trabajando¹⁸¹

Los grandes maestros del pasado no solamente conseguían un estilo personal y único por su impacto visual, sino que también la magia de su pintura residía en los materiales, en cómo cada uno de ellos los utilizaba:

¹⁸¹ Esta información esta extraída del texto: Crónica de mi viaje por el ámbito de la pintura, publicado por el artista en las redes sociales, resultando mucho más amplia. visitado el 29 de octubre de 2013

Velázquez. *Diego Rodríguez de Silva y Velázquez* (Sevilla 1591 – Madrid 1660) Utilizaba 1 parte de carbonato de plomo o verdete y 20 de aceite de linaza, al que añadía polvo de vidrio o cuarzo y luego de hervir esta mezcla lo añadía a los pigmentos una vez reposado. Con maestría consigue ese dominio del espacio, el contraste y penumbra, concreción y gradiente, escala, armonía, energía material del color y el vacío del espacio y también, un significado y un misterio en los contenidos que el espectador culto puede decodificar. Las Meninas, su cuadro más comentado, reinterpretado y estudiado, merece una lectura detallada con la impresión de siempre se puede descubrir algo nuevo en una nueva observación.

Rubens. *Peter Paul Rubens* (Alemania, 1577 – Bélgica, 1640) Utilizaba aceite espesado para moler los colores, para el blanco utilizaba aceite crudo; añadía 1/3 de cera de abejas y como médium utilizaba una gelatina hecha a base de aceite espesado y barniz mastic o resina de colofonia, suavizándolo en ocasiones con trementina. Esto lo utilizaba como barniz de retoques entre capa y capa de pintura. Veermer utilizó el médium pero, prescindiendo de la cera casi en su totalidad. Las tres Gracias es un cuadro, expuesto en el Museo del Prado de Madrid, España. Está pintado al óleo y mide 221 cm de alto por 181 cm de ancho. Una de las características de su pintura es el dinamismo con que tratan las figuras, la línea serpentina o la gracia acordes con el barroco español además de la carnosidad, la sensación de viveza que consigue a través de la aplicación de la carga materica y el color

Su pintura que influirá más tarde en el barroco se muestra opulenta, con fuerza de movimiento y también cromática buscando la delicadeza y belleza plástica del cuerpo humano. Pese a la convulsa época que vivió, Rubens retrata al ser humano de modo objetivo, lo pagano y mitológico renueva la temática cristiana en su pintura, que por otro lado también es crónica política, “*la rendición de Breda*” es inspirada por el paréntesis diplomático en una encarnizada lucha con los españoles. El hecho histórico tuvo lugar el 5 de junio de 1625 y muestra como el general Genovés Ambrosio Spínola recibe del gobernador holandés Justino de Nassau las llaves de la ciudad de Breda, tras su rendición. En esta obra se observa una finalidad política, las relaciones de poder entre la monarquía española y la búsqueda de la independencia Holandesa.

Este cuadro es una excelente muestra del dominio de todos los recursos pictóricos por parte del autor: habilidad para introducir la atmósfera, es decir, un conocimiento profundo de la perspectiva aérea, la luz y el paisaje en sus lienzos, además de una increíble maestría retratística. A diferencia de otros cuadros de historia contemporánea, Velázquez no se recrea en la victoria, y la batalla tan solo está presente en el fondo humeante. El pintor centra la atención en el primer plano en el que se desarrolla no tanto el final de la guerra como el principio de la paz.

Rembrandt. *Rembrandt Harmenszoon van Rijn* (Leiden, 1606 - Ámsterdam, 1669) un empaste riguroso y un dominio del claroscuro son características de su pintura. Tras breves estudios en la Universidad de Leiden, trabaja con el pintor Jacob van Swanenburch, y más tarde con Pieter Lastman en Ámsterdam, profundizando en la pintura Histórica.

Amasaba el pigmento, es decir, realizaba una amalgama bien mezclada primero con esencia de trementina para darle cuerpo, luego añadía aceite de linaza espesado al sol y trementina de Venecia y usaba un diluyente o médium a base de trementina de Venecia y cera. El aceite de linaza espesado con resina o cera es un médium clásico de la pintura y con excelencias que se conocen desde hace siglos. El aceite espesado es muy resistente a los agentes atmosféricos y cuando está bien preparado deja una película elástica y brillante muy duradera. El aceite espesado seca más lento que el de linaza natural, casi no amarillea y para utilizarlo como médium se adelgaza con cera, aceite crudo o esencia de trementina.

El aglutinante permite a la materia adherirse al soporte.

En óleo se utiliza aceite de linaza, de nuez, de adormideras, etc.

El aceite de linaza seca bien y relativamente rápido pero amarillea, por lo tanto se emplea con matices que no temen el amarillo, como los anaranjados o térreos. El aceite de soja y el aceite de adormidera no amarillean pero tardan mucho en secar. Los azules se preparan con aceite de adormidera¹⁸²

¹⁸² Entre la búsqueda de información para mi investigación, y la admiración de la obra de algunos artistas: “perdiendo el tiempo en internet” como amablemente indica el poeta y artista Kenneth Goldsmith, fundador de Ubuweb y docente, encuentro el blog de Jose Luis Corella, en el que encuentro información relevante sobre las técnicas pictóricas de estos maestros en cuestión,

Desde su aparición, el Realismo Pictórico ha estado más o menos presente, entre las distintas poéticas surgidas en cada momento histórico, entendidas estas como programas o como teorías internas de cada arte, escuela, “ismo” o incluso artista; ha ido y ha vuelto, hasta llegar al siglo XXI, de forma imponente; cada vez se produzcan más obras de arte y el número de los artistas profesionales se haya multiplicado exponencialmente”; En palabras de Wladislaw Tatarkiewicz:

*“Un río que se encuentra con terrenos accidentados y con cantos rodados, forma remolinos, después cambia su cauce. Pero algunas veces el río volverá a tomar su curso anterior y fluirá recto y de un modo regular.”*¹⁸³

1.2.4. La pintura Realista en la Comunidad de Madrid.

1.2.4.1 Antonio López Torres y Antonio López García.

1.2.4.2 El comienzo. Antonio López Torres.

Antonio López Torres, pintor y docente en Tomelloso (Ciudad Real) enseña a su sobrino Antonio López García los misterios de la pintura, una pintura de gran calidad en el uso de la luz y el color y en la cual está presente lo narrativo, el desarrollo de una acción dentro del cuadro, presente en la pintura Realista española es un atributo que se puede observar también en la pintura del antecesor de uno de los pintores más representativos de la pintura Realista Española, Antonio López García.

Antonio López Torres, nos deleita a continuación con algunas de sus obras:

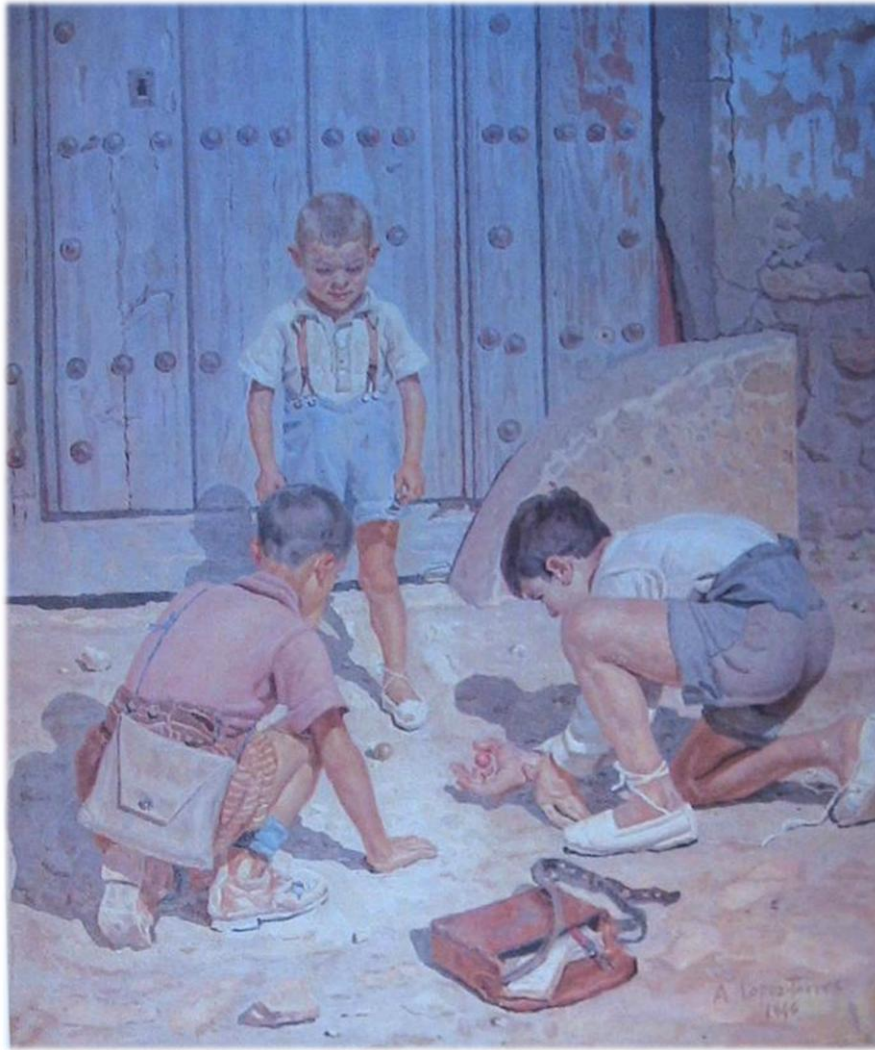
*“de esta manera, no nos equivocamos al afirmar que hasta nuestra época, la historia de la pintura occidental, respondió siempre al canon clásico, cuyo valor artístico, se cifraba en la plasmación de la belleza, y cuya reglamentación resultaba de aplicar un orden matemático para expresar mediante imágenes un argumento narrativo ejemplar”*¹⁸⁴

La primera imagen que propongo para mostrar, para deleitarnos sosegadamente con ese aspecto narrativo, con ese detalle relatador de la vida de la época, de los campos y de ese mundo rural, que de forma particular nos representa Antonio López Torres, se refiere a un cuadro sito actualmente en el Salón de sesiones del ayuntamiento de Tomelloso; pintado en 1946: “*niños jugando a las bolas*”. Esta imagen va acompañada del texto íntegro de Antonio Bonet Correa, publicada en el catálogo “Antonio López Torres, pintor del realismo cotidiano” al igual que el texto que acompaña a la segunda imagen y también el texto descriptivo sobre el pintor y su “quehacer artístico” pues las palabras empleadas son igualmente descriptivas y narrativas de ese mundo rural en que Antonio López Torres se sumerge y pinta.

y sobre sus materiales y aglutinantes. <https://joseluiscorella.wordpress.com>. En un link con nombrado como: Tu preguntas y yo contesto, publicado 13 de febrero, 2011, 6:32

¹⁸³ En: Historia de seis ideas. Władysław Tatarkiewicz. Capítulo primero. El arte: la historia de un concepto.

¹⁸⁴ Calvo Serraller, Francisco *Los géneros de la pintura*. 2005. ED. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A. Diseño de cubierta, Pep Carrió y Sonia Sánchez. ISBN 84-306-0517-7, p. 11



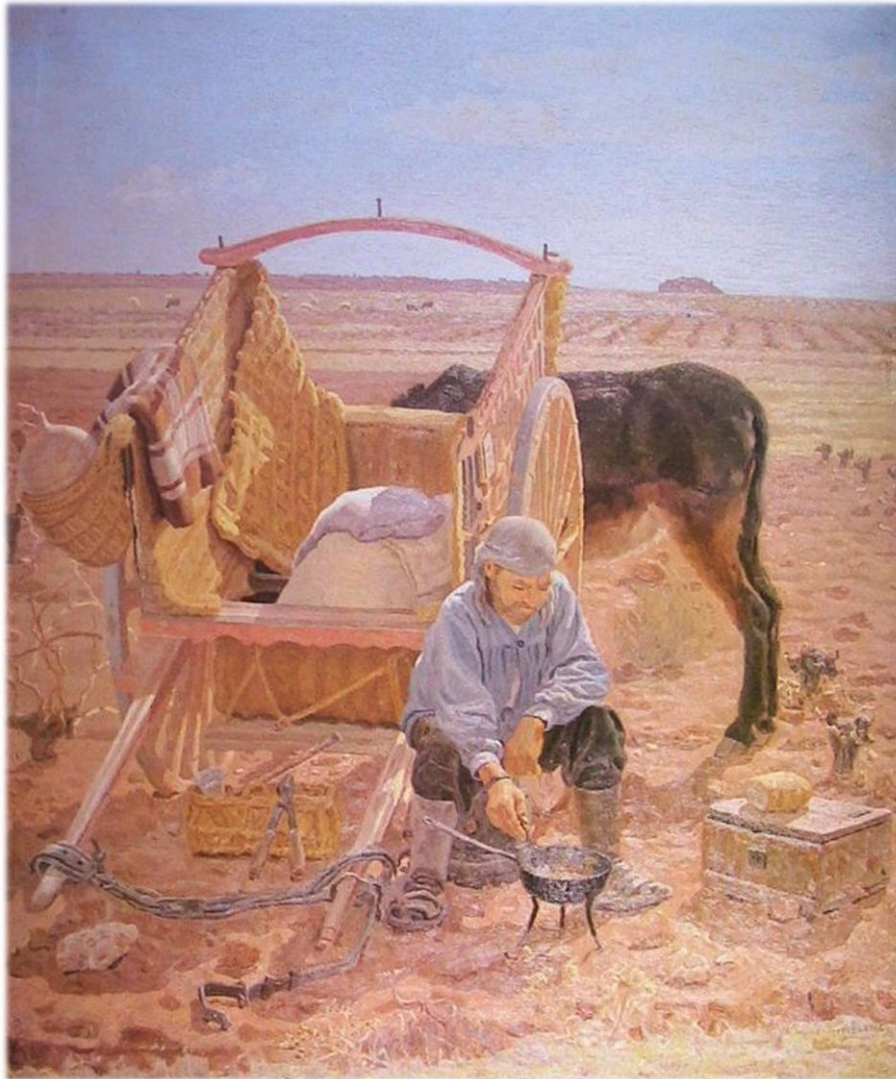
Antonio López Torres. “niños jugando a las bolas” 1946

Los niños a la salida del colegio juegan a las canicas, el juego que ocupó el tiempo de muchas generaciones y que se desarrollaba en la calle, la temática de esta pintura tiene un carácter narrativo, una acción que se desarrolla y que muestra incluso la forma de agarrar la canica, la despreocupación por la *cartera*, y los libros del colegio y la atención a quien se queda sin canicas. El detalle en las “*portas*” y el muro, la alpargata desatada o el roto del zapato nos hacen una idea de la situación social de la época. La composición triangular o piramidal de los personajes, indican el uso de la geometría.

El instante que retrata esta pintura, registra una época y un momento, el cual los niños no tenían teléfono móvil, ni ordenadores, nos hace reflexionar sobre un pasado no muy lejano, sobre los juegos en la calle, algo que en la actualidad se nos presenta como una mayor distancia en el tiempo.

El uso de la perspectiva aérea refleja esas sombras definidas, esa luz del abrasador calor del interior que hace daño a los ojos y los colores pierden intensidad, esta luz define las tonalidades según lo material de los objetos o las personas, un color que vibra con diferentes matices, con la sutileza de un gran conocedor de las técnicas pictóricas.

La segunda imagen que propongo, es una pintura perteneciente a la segunda temporada de Antonio López Torres, que narra una escena del mundo rural, de una identidad manchega que tan arraigada estaba en el corazón del pintor de Tomelloso, el nombre del cuadro es “el podador manchego” (Enero de 1946) que actualmente se encuentra en el Salón de actos del ayuntamiento de Tomelloso.



Antonio López Torres “el podador manchego” (Enero de 1946)

En mi experiencia como pintor imagino la relación de Antonio López Torres con esta pintura, la vivencias y la narrativa que representan, una idiosincrasia Manchega, que nunca se olvida pese a los giros que da la vida, una experiencia que comparto personalmente, el cocinar unas gachas en plena faena agrícola; el argot de los pueblos manchegos utiliza el término “*esforzar*” para indicar la poda que a principio de año se realiza a las cepas, y que se ve claramente en su representación en esta pintura; la cepa situada a la izquierda en el majuelo todavía conserva sus sarmientos, y las de la derecha ya han sido podadas. Los sarmientos son una leña especial para cocinar pues su combustión es rápida. la caja sobre la que está el pan, un pan seguramente cocido a leña que dura varios días tierno, seguramente guarde la harina de guijas y otros alimentos y enseres, el agua conserva su frescor en la vasija de barro, la manta para dormir y la herramienta destinada a tal labor, el atuendo del campesino que también tiene su función específica; la luz empleada, el color y el encuadre, afianzan el realismo de la última etapa de este gran pintor, en esta pintura narrativa capaz de despertar un sentimiento.



(De Izq. A Dcha.)
Antonio López Torres.
María Moreno.
Antonio López García.

Antonio López García

La proyección de la perspectiva cónica se compone de una red de líneas, cuyo abuso puede provocar una difusa percepción de la tercera dimensión en el espacio al ocupar demasiada notoriedad en el cuadro, esto ocurre aún a pesar de la corrección anamorfica. En este instante del acto creativo es cuando aplicando materia y color, mediante la resolución de la pincelada y el signo plástico, entra en juego aquello que aplicaba con gran maestría Piero Della Francesca, Velázquez o el maestro Antonio López entre muchos otros, la *perspectiva aérea*: “aquello que por medio de la degradación de las tonalidades del aire, torna sensible la distancia entre los objetos”¹⁸⁵ Es ese uso de la luz, la captación de la atmosfera, es lo que da la profundidad al cuadro, efecto que consigue sin esfuerzo Antonio López Torres, reflejando en alguna de sus pinturas el abrasador sol manchego.

El desafío de Piero Della Francesca de introducir el espacio en las formas perfectas, los poliedros y esferas diseñados según las enseñanzas de Pitágoras es posible gracias a la perspectiva aérea: “*existen tres perspectivas: la primera, en base a las reglas de la disminución; la segunda, en cuanto al alejamiento de los colores; la tercera fruto de la gradación del acabado con el alejamiento*”¹⁸⁶

La obra de Antonio López, con una técnica excepcional, analizada internacionalmente y seguida por numerosos pintores sigue siendo difícil de clasificar en cuanto a una escuela definida, se habla sin embargo de una escuela madrileña que ha generado pintura heterogénea y variada a partir de su obra, con más estrecha relación con Francisco y Julio López Hernández, con los que compartió el espacio y la experiencia en la escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, de igual manera con su esposa María Moreno e Isabel Quintanilla a comienzos de la década de 1950. Sin olvidar a sus amigos Lucio Muñoz y Enrique Gran, un grupo que compartió vivencias y tendencias en el *Realismo Madrileño*.

Su primera época muestra un dramatismo existencial que se puede apreciar en dos retrospectivas dedicadas al joven pintor recién salido de la escuela celebradas en Albacete y Bruselas en 1985 en una década en la que las vanguardias y sobre todo el informalismo estaban en auge. Una pintura que surge acompañada de la duda, de forma distinta en su madurez que en su juventud, a la que Calvo Serraller se refiere con estas palabras a propósito de las retrospectivas citadas: “*Antonio López ha realizado su obra en un estado de duda permanente, cuyo centro de gravedad ha podido estar situado fuera o dentro de él, pero literalmente sin dejarle en paz un solo momento*”¹⁸⁷

¹⁸⁵ Leonardo da Vinci, *traite de la peinture*, n.222, traducción francesa de Peledan. En: *Tramas. la geografía secreta de los pintores* Título original: *Charpentiers. La géométrie secrète des peinters*. Prefacio de Jacques Villon. Traducción de Yago Barja de Quiroga. Charles Bouleau Ed: Akal, S. A. 1996. P, 171

¹⁸⁶ Op. Cit.

¹⁸⁷ *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*. De Eduardo Rosales a Miquel Barceló. Calvo Serraller Francisco. Alianza Forma S. A. Madrid 1990. p, 252.

Desde los trece años en que el pintor llega a Madrid, es alumno destacado denota una facilidad para la pintura prometedora, que en parte evoca la experiencia de su tío Antonio López Torres.

La intensidad y confusión de la época que empieza a abrirse a influencias pictóricas exteriores, a las vanguardias, sin duda pueden plantear a cualquier artista una reflexión sobre la temática y el contenido a la hora de pintar, mas todavía dada su juventud y lleno de inquietudes; Pancho Cossío, Ortega Muñoz y Benjamín Palencia entre otros representan el panorama pictórico en Madrid por esas fechas en las que el joven Antonio se debate entre la sensación de desarraigo y la gran ciudad en la que la pintura de su tío y maestro Antonio López Torres no parece tener muchos admiradores.

Es su vivencia personal en Tomelloso, el universo particular que se recrea en la tierra manchega el centro de gravedad que se refleja en su primera Obra, con una poética un tanto inconformista y con una riqueza materica y cromática aplicadas con una maestría que ya dejan presentes atmosferas cargadas de silencio, apreciando incluso ese carácter manchego que parece ajeno a quien no creció “in situ”, que Calvo Serraller define como “*cierto humorismo cordial, como un fondo de socarronería*”¹⁸⁸ o respiró el halo que el calor levanta en verano y que parece despoblar las calles, ese mismo halo palpable en la pintura de Antonio López Torres, acompañado de una quietud que se asemeja a lo estático fotográfico, y en concreto a las fotografías de la época, con sus tonalidades grises y sepias. La tierra manchega, las gentes, el “ajuar” domestico. Figuras y objetos en busca de la tridimensionalidad. Materia viva en el signo plástico.

Otra característica que no escapa a nuestra percepción es el uso de la perspectiva múltiple, o distintos puntos de fuga en una misma pintura, que también utiliza posteriormente Dino Valls (Zaragoza 1959) y que en el Renacimiento se conocía como perspectiva fantástica.

La pintura de Antonio López resulta en una superposición de interiores y exteriores con una rotunda, potente y particular expresividad, que remite conceptualmente al realismo mágico, sincretizando varias realidades, “ensueños”, más de un momento del interno universo del pintor que se disuelve en una suerte de proyección astral; fragmentos de espacios interiores y exteriores panorámicos adquieren una riqueza expresiva en el “*más acá*” y el “*más allá*”, que solo sabe conferir Antonio López a esa preocupación del artista por el espacio que se refleja en la pintura desde siglos atrás, sobre todo en vistas de paisajes o exteriores a través de ventanas o arquitecturas acordes con cada época que protegen la mirada del artista respecto a la realidad circundante; o de dibujos, grabados o pinturas de imágenes panorámicas, en especial de las ciudades, de las urbes florecientes a modo de homenaje y exaltación, o como pequeña parte de ellas.

No hay que olvidar el viaje que Antonio López realiza a Italia al finalizar sus estudios en 1955, Piero della Francesca, Giotto, y la pintura Italiana de los siglos XIV y XV y que en cierto modo resulta recargada para el pintor, pues se aleja del exceso compositivo y se preocupa más por la unidad pictórica con un análisis exhaustivo de las relaciones tonales, por la exactitud del encaje y que Calvo Serraller compara con el primitivismo de Ingres o Cézanne. El estudio de la luz, atributo intrínseco, característico de la pintura de Antonio López, también es una constante en la pintura Italiana de esta época y posterior, la perspectiva aérea, la luz en la pintura de Tiziano y Caravaggio, o del maestro Valenciano José de Ribera, entre otros.

Se observa una tendencia al barroquismo en esta primera época que desaparece más tarde, y una temática que se acerca al bodegón y que sigue presente a lo largo de su trayectoria.

No puede encuadrarse pues su pintura en la pintura contemporánea existente en estas décadas, es decir, en un verismo convencionalizado o en un naturismo que se acerca al costumbrismo, a lo popular; la búsqueda de una verdad basada en su experiencia personal va construyendo y estructurando ese universo compositivo y también ese estilo, ese uso del signo plástico tan particular y también del signo icónico, un estilo que con el tiempo se va perfeccionando y adquiere una calidad que supera en mucho la superficie plana de una imagen fotográfica. El artista polifacético siempre tiene la tridimensionalidad en su pensamiento, por eso, lo plástico de su pintura.

¹⁸⁸ Ibid. p, 254.

Por eso, también sus esculturas son impresionantes, el conocimiento acumulado por Antonio López a lo largo de toda una vida dedicada al arte, se traduce en su pintura.

Su primera pintura se interesa por la tierra yerma, al igual que la de su tío Antonio López Torres, por lo cotidiano y lo familiar, y no solo compositivamente, sino también en su aspecto semántico; lo hierático y lo quieto inmóvil, lo estrictamente ordenado, a la vez que la imaginación que impregna algunas de sus pinturas calificadas por Calvo Serraller como realismo mágico no queda lejos de la dualidad del carácter manchego, de la condición humana que tan bien personifica Cervantes en Alonso y Quijano y su ama de llaves. Inevitable pensar en esta ocasión en la admirable y valiente, rebelde y peleada, Quijotesca vida de Antonio López García dedicada al arte. Sin duda un ejemplo para cualquier artista; maestría en la pintura y en la vida.

En sus primeros retratos “Antonio y Carmen”, “Sinforoso y Josefa”, sus abuelos, puede observarse ese hieratismo y ese situarse en otro tiempo del que nos comenta Serraller, comparándolas con las esculturas realistas del arte Egipcio o del arte Gótico. No obstante, apuntes sobre las mismas pinturas que el autor realizó simultáneamente a estas denotan subjetivamente otra faceta más emotiva y expresiva: Carmencita en traje de primera comunión (1960) Mujeres en dialogo (1955-1956). La pintura que continúa tiene algún elemento que nos remite al realismo mágico o a cierto romanticismo, entre 1957 y 1967, prolífica década, original y personal que tampoco entra dentro del saco del surrealismo español del momento.

La iconicidad que Antonio López desarrolla aquí, y como es propio del realismo mágico, se repite; algunos elementos como las velas, que según Serraller simbolizan lo efímero o fugar, y la llama viva en el alma de un soñador: bien puede simbolizar la mirada del artista, diferente, una nueva luz soñadora o calculada, original y frágil y cambiante, difícil de atrapar y en ocasiones algo mística; La repetición como recurso retórico dentro de la pintura es altamente aceptada en el siglo XXI, y también dentro de otras disciplinas artísticas. Recurso digno de estudio en cada autor, pues su intencionalidad, o simplemente la representación de una obsesión inconsciente, puede decirnos mucho sobre el autor y sobre la obra. Las flores o motivos florales son otra constante presente en su pintura.

La amplia información impresa en lo icónico de la pintura de Antonio López tiene que ver con dos de los grandes maestros Realistas que también se estudian en este documento, como parte importante de sus referentes y de su reflexión moral y artística, y me atrevería a decir: dos referentes obligados para cualquier pintor realista, por su relación con la luz, con el espacio y con la sabiduría y el conocimiento que consiguen transmitir y comunicar con su pintura: Velázquez y Vermeer.

Tras esta primera etapa, Antonio hace un alto en el camino, un análisis de su trayectoria que parece prolongarse por lo extenso de su propio universo pictórico, de su lenguaje plástico y simbólico que en cierta manera parece provocarle cierta tensión. Siempre trabajando, experimenta con la policromía de bajorrelieves, mientras va dejando atrás la influencia del realismo mágico, en una reflexiva y continua búsqueda de sí mismo, que le lleva a una madurez artística que desemboca en lo preciso, en lo implacable de su obra posterior, que no obstante sigue centrándose en nuevos interiores, en el paisaje urbano y en la figura humana, que siguen acompañados de lo afectivo y lo anecdótico no exentos de objetividad, y resistentes a las vanguardias incluso al hiperrealismo americano, pues Antonio López se fragua constantemente en la pintura del natural, con la vivencia en comunión con el referente, con el modelo, *sobre el motivo*.

A finales de los sesenta y principios de los ochenta, realiza una impresionante serie de dibujos de interiores en los cuales capta el espacio a través de la luz en habitaciones desamuebladas por lo general. Desarrollando la perspectiva aérea incluso con el dibujo. La autonomía del dibujo como obra artística está más que presente en la obra de Antonio López, un artista que siempre se ha servido del dibujo en toda su creación de forma independiente, pues suele abordar la pintura y la escultura directamente, sin una dependencia jerárquica basada en el dibujo; “*son dibujos con alma, dibujos que prodigiosamente traslucen el alma entera del artista*”¹⁸⁹ sus primeros dibujos aconsejados por su tío

¹⁸⁹ Ibid., p. 270

Antonio López Torres le conducen a una exploración que converge con la verdad vivida a través de la del objeto.

El sentido moderno del uso de la luz, cuyo referente más notable es Caravaggio, está muy presente en la obra de Antonio López, lo mismo que estuvo presente en la Obra de José de Ribera. El lenguaje Caravaggesco, llega a la comunidad Valenciana hace ya cuatro siglos, y junto con el luminismo mediterráneo, permite una espectacular representación espacial a través del uso de la luz:

“penetrar en la realidad hasta sus últimos recovecos y sus más profundos entresijos con la ayuda de la luz; es decir: iluminar la realidad, enfocar su verdad oculta allí donde se hace más imperceptible. Este método, desesperadamente difícil y doloroso, lo aplica Antonio López también en sus dibujos sobre seres vivos, que cada vez son tratados más como una materia quieta, inmovilizada, objetivada. En cierta manera, trata pues a las figuras como naturalezas muertas”¹⁹⁰

Antonio López trabaja de un modo peculiar respecto al uso de la luz que nos recuerda a Veermer, en el sentido en el que despoja a cada elemento representado del ruido significativo, de todo aquello que no es suyo, en una atmosfera que reta a la apariencia, al sustituto y al simulacro, exaltando la figura en silencio, despojándola de pasado y de futuro incluso de lo espiritual o psicológico, el objeto tal cual.

Este punto de vista personal en el uso de la luz, y la percepción temporal está muy presente en sus paisajes urbanos y vistas de las ciudades en las que ha trabajado desde la década de los sesenta. El instante y la luz precisos le llevan a una metodología agotadora que solo puede desarrollarse bajo unas circunstancias concretas e “*in situ*”. La constancia y la paciencia son atributos de esta metodología que, por ejemplo: se centra en la luz del mediodía en algunas de sus panorámicas urbanas; a su vez, en sus naturalezas muertas puede observarse una particular concepción del tiempo, aparece lo perecedero en el instante retratado, un ejemplo es la impactante pintura del conejo desollado (1972)

La gran capacidad de Antonio le lleva también a la investigación matemática, al uso de la antigua sabiduría de la anamorfosis, una preocupación por la óptica y la percepción con magníficos resultados en su dibujo y en su pintura. El profesor David Serrano León de la Universidad de Murcia, en una serie de artículos indaga sobre el uso de la “ballestilla” y el *modus operandi* de Antonio López; su metodología concisa y calculada nos conduce a una codificación del signo plástico que igual sirve al autor que al espectador, el punto de vista y la preocupación de Antonio López por la percepción óptica es más que evidente, en el juego de la distancia.

La larga e increíble trayectoria de Antonio López es sin duda motivo de infinitos estudios; el innumerable listado de los artículos y publicaciones al respecto pueden consultarse en el *blog* que coordina José María Alfaro Roca, cuya investigación sobre el pintor es una magnífica guía para recorrer esta trayectoria. <http://antoniolopezgarcia.blogspot.com.es>

¹⁹⁰ Calvo Serraller, Francisco. Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló. Alianza Forma S. A. Madrid 1990, pp. 274-275

1.2.4.3 La escuela madrileña

¿A que nos referimos con escuela madrileña? ¿Quién conforma esta tendencia?

Pintores algo anteriores a Antonio López como Pancho Cossío, Benjamín Palencia y Ortega Muñoz y un grupo que gira en torno a la Universidad Complutense representan la llamada Escuela de Madrid, empiezan a conformar el denominado “Realismo Madrileño”

Francisco y Julio López Hernández, con los que compartió el espacio y la experiencia en la escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, de igual manera con su esposa María Moreno e Isabel Quintanilla a comienzos de la década de 1950, sin olvidar a Lucio Muñoz y Enrique Grana con los cuales tiene una relación afectiva de amistad. Más tarde en torno a la Complutense giran las tres generaciones de pintores realistas, que surgen a partir de la Catedra que Antonio López imparte en la citada Universidad entre 1964 y 1969

Formados en su mayoría en la facultad de BB.AA de San Fernando de Madrid, Francisco y Julio López Hernández, María Moreno, Esperanza Parada, Isabel Quintanilla, y Amalia Avía. Antonio López García destaca por su especial factura pictórica, algunos alumnos suyos y algunos profesores se suman a este grupo homogéneo: José María Mezquita, Manuel Franquelo, Julio Vaquero, Carmen Laffón, Cristóbal Toral y Eduardo Naranjo. En las Islas Canarias otros artistas como: Pepa Izquierdo, Luis Alberto Hernández el escultor Manuel Bethencourt, trabajan dentro de unos parámetros creativos similares, con sus características propias.

Serraller escribe en *los límites del realismo madrileño*: “pero es quizá su temática la que hace más diferenciable el arte de los realistas madrileños, recreadores de un mundo de poética intimidad. Cuando representan un paisaje urbano, que lejos están de esas megalópolis de neón, que encantaban a los pop. Su mundo es el entorno marrón del gastado arrabal, donde se refugia la vieja costra pueblerina, resistiendo el embate implacable del progreso. Es el descampado, desde donde se observa crecer la mole con mirada marginal y marginada. Es la calle lateral, de muro deslucido y portal desvencijado. Es la huella de lo que destruye el tiempo; la fatalidad y la nostalgia; el anti progreso”¹⁹¹

No hay que olvidar que debido a las condiciones de vida que se generan tras la guerra civil, dos tipos de emigración se dan en España; quien no sale del país, en un alto porcentaje se trasladan de las zonas rurales deprimidas a las ciudades.

El realismo de los años sesenta, refleja cierta austeridad tras la post-guerra, coincidiendo con el auge de la pintura informalista, ocupa un espacio importante dentro de la pintura que se realiza en el país.

Conocido como "Nuevos realistas", estos pintores se centran en los contenidos, las imágenes de lo cotidiano, reflejando interiores, panorámicas de la ciudad, bodegones, retratos paisajes, y desnudo y figura humana en menor grado, como por ejemplo la escultura en este caso, de Antonio López: Carmen Dormida (245 x 197 x 224 cm) de 2007, como parte de la exposición “Visiones de la realidad”, reivindicando el espacio público en el parque García Sanabria de Santa Cruz de Tenerife, al igual que las “cabezas de atocha” y mostrando una vez más la monumentalidad de las esculturas de este artista polifacético.

¹⁹¹ En: Calvo Serraller, Francisco. *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*. De Eduardo Rosales a Miquel Barceló. Alianza Forma S. A., p. 262



Muestra explicativa de la escultura Carmen dormida dentro de la exposición “Visiones de realidad” Antonio López. Carmen dormida, 2007. Bronce. 245x197x224 cm. Fundación Sorigué, durante su exposición en el parque García Sanabria de Santa Cruz de Tenerife.

Si nos remontamos en el tiempo nada más dos años, hasta el 2014, se celebran en los espacios culturales de Santa Cruz de Tenerife y La Laguna la exposición “Visiones de la realidad”, comisariada por Marisa Oropesa Ruiz, desde el viernes 14 de marzo hasta el próximo 17 de mayo de 2014 .destacando el pintor Antonio López Sánchez con doce obras expuestas y cuatro obras por cada uno de los otros pintores que continúan en activo, realizando esa pintura realista íntima y concisa que tiene mucho que ver con la vida de cada uno de ellos; Cristóbal Toral, Isabel Quintanilla o Amalia Avia, así como Manuel Bethencourt, Luis Alberto Hernández o Pepa Izquierdo, más representativos de esta corriente en las Islas Canarias, siempre en relación con el denominado “realismo madrileño”

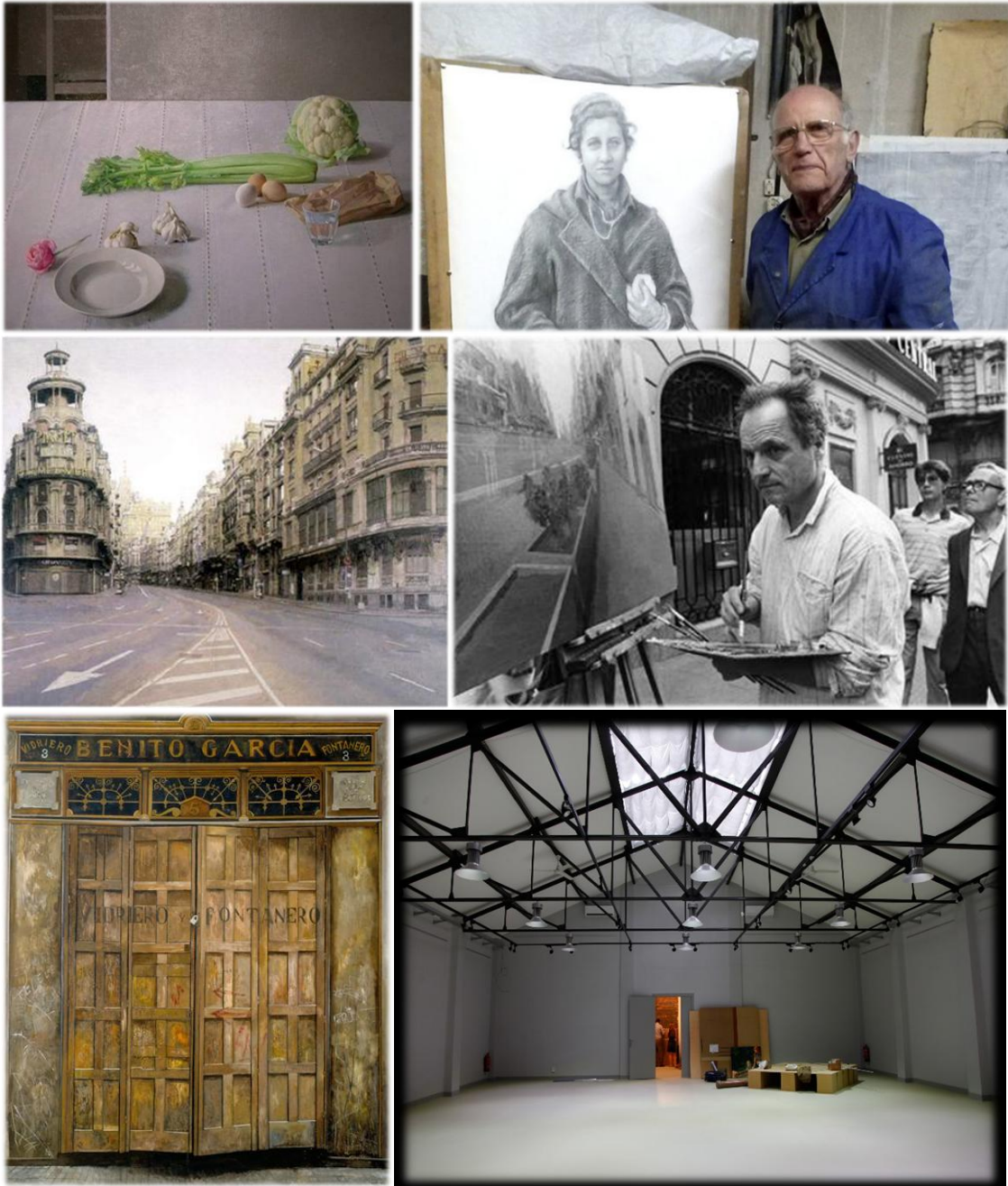
A su vez este espacio expositivo está compartido con la retrospectiva "Fernando Álamo 2004-2013" sumando un total de 64 obras.

La pintura realista, se concentra en Madrid en la obra de pintores de muy diversas procedencias, influyendo de manera notable en la pintura actual, y revisándose constantemente por parte de las instituciones públicas y privadas, una muestra de ello son las exposiciones que se han celebrado últimamente en España y la difusión que se hace fuera del país. El Museo Thyssen-Bornemisza, la Galería Santiago-ochetberria, el Circulo de BB.AA, el Ateneo de Madrid y la fundación Arcilla son sin duda paladines que siguen apostando por la pintura Realista, poblando la capital con un realismo que sigue representando el natural, enfrentándose al entorno en numerosas ocasiones en vivo y en directo.

El Museo Thyssen, que ya acogiera en 2012 una retrospectiva acerca del Hiperrealismo americano que se viene realizando desde los años 60; el año anterior, 2011 acogió una muestra del pintor Antonio López García y vuelve este año de 2016, conmemorando este Realismo Madrileño, con otra exposición Realistas de Madrid comisariada por María López, hija del pintor Antonio López García y Guillermo Solana en un total de noventa obras, del 9 de febrero al 22 de mayo de 2016.

Simultáneamente, organizada por la Fundación Arcilla, el Ateneo de Madrid acoge la muestra colectiva de pintura y escultura: “Otra Realidad” comisariada por Javier Diez Galán, crítico de arte y profesor de Estética en la Universidad Carlos III de Madrid los días 15 al 24 de abril de 2016 y que anteriormente se puede visitar en la sala del Centro Cultural La Vaguada (Fuencarral-El Pardo) del 17 de septiembre al 4 de Octubre de 2015, en la cual se muestra con mayor amplitud en lo que se refiere al realismo Madrileño.

El Comisario Diez Galán comenta en el video de presentación publicado en la web de la Fundación Arcilla: “los artistas no imitan el pasado, el engaño es muy difícil, los críticos estamos habituados al engaño (...) cualquiera puede entender parte de la obra, es accesible para todos los públicos, todo el mundo lo entiende hasta cierto punto (...) -no todo son realistas- en resumen, una reelaboración de todo lo que sucedió en el siglo XX, se ensayó muchas vanguardias con grandes hallazgos formales, pero ahora toca en el siglo XXI, la digestión; la digestión es saber coordinar esos elementos dándoles sentido y no provocando simplemente efectos llamativos”.



(De Izq., a Dcha. De Arriba a abajo)
 Isabel Quintanilla. Bodegón.
 Julio López Hernández junto a un boceto para una escultura de su esposa.
 Antonio López García. Gran Vía. 1975 y 1980.
 Antonio López pintando la gran Vía.
 Amalia Avía. Fachada de Madrid.
 Espacio expositivo de la Fundación Arcilla.

Otra importante exposición en cuanto se refiere a la pintura realista que se celebra en nuestro país es la denominada “El realismo se expone “celebrada en una ciudad con la que el pintor Antonio López García tiene una entrañable relación y en la cual, dos veces al año, podemos disfrutar de los talleres que el maestro realiza normalmente en verano y navidad, inaugurada en Marzo de 2016, puede visitarse hasta el próximo 10 de abril, comisariada por el pintor Luis Mayo Vega, alberga obras propiedad del Ayuntamiento y la Diputación de Albacete que se han ido adquiriendo durante los últimos certámenes y bienales organizados en esta ciudad con una clara tendencia realista y figurativa, que se ramifica en ocasiones hacia el realismo mágico, el surrealismo, el hiperrealismo incluso el expresionismo. Rafael Bestad, Pablo Alfaro, Paco Pomet, Elena Goñi, Luis Paltré, Tamio Goto, José Enguídanos, Fernando López, José Ángel Ramírez, José Antonio Bernad Javier Vázquez, Carlos Garijo, Ana Escribano, Silvia Fernández Cifo, Miguel Cano, Alfonso Luque, Godofredo Giménez, Paco Pérez, Eva Gregorio, Rosa Monteagudo, Ignacio Martínez Vergara, , Kana Watanabe y Enrique Reche, forman parte de esta muestra.

El pintor Fernando López, que actualmente reside y trabaja en Valencia principalmente, a caballo entre esta localidad, Albacete y Madrid nos comenta la obra que se incluye en esta exposición “La charca de las truchas” aunque Fernando incluye la infografía basada en fotografías realizadas por el mismo en su proceso de trabajo, con predominio de la madera como soporte, nos habla de algo característico y propio de la pintura del natural, la vivencia, la percepción del lugar, del paisaje como algo necesario en sus creaciones, como algo importante en la concepción de la obra pictórica, en su caso de forma plural, conformando cartografías con un imaginario propio y una poética personal, asimilando e interpretando esas imágenes que transforma y modifica, confiriéndoles una estética en el lienzo que nos remite a las ruinas románticas en ocasiones, interfiriendo conceptos surrealistas a menudo en algunos elementos compositivos.



Fernando López. La Charca de las truchas.

1.2.4.4 Tres generaciones de pintores realistas.

En el siglo XXI, ampliación de conceptos, fusión, combinación, yuxtaposición de lenguajes, técnicas y tecnologías, evolución de la mimesis en simbiosis con las nuevas tecnologías. En el recién estrenado siglo, el artista se siente poderoso frente a tal ampliación y disparidad artística y sus nuevas posibilidades. Poderoso y consciente de su facilidad para observar otras culturas, otros modos de ver, otros modos de hacer arte sin tener que desplazarse, y aprovechar todos estos conocimientos a la vez que tiene la posibilidad de compartir los suyos propios, tanto es así, que el Realismo del siglo XXI, también tiene esto en cuenta.

La observación del realismo en el siglo XXI, nos requiere por supuesto y desde luego comprender algunos cambios que la sociedad ha experimentado de modo general y su relación con el Arte y la Cultura. Esta observación comienza repasando la tres principales generaciones¹⁹² de pintoras y pintores realistas y sus diferentes puntos de vista, atributos e inquietudes, que tienen lugar en España; la representación de la Realidad que se observa aquí a veces conlleva la ausencia de una fundamentación metafísica, en ocasiones las referencias vienen del mundo de la Cultura más que de la realidad en sí, y sobre todo, el fin de la narración, nos lleva a los fragmentos múltiples, en los rápidos traslados de lo no-lineal. El Realismo se ve enriquecido en su proceso de aprehensión de la realidad- los referentes estético-discursivos se amplían. El análisis, cambia.

Al hablar de las nuevas generaciones no podemos olvidar a Antonio López, referente imprescindible de la llamada “primera generación” de Realistas Españoles, refiriéndonos claro está al finales del sig. XX y sig. XXI, que continúan la figuración de carácter naturista del pintor de Tomelloso. El concepto de realidad aparece argumentado como fenómeno en su conjunto, admitiendo lo metafísico y racional, pureza e univocidad estilística. Cito aquí los artistas que junto con Antonio López García, tuvieron más presente la influencia y la enseñanza de su tío Antonio López Torres, los contenidos y el modus operandis de estos pintores no hace pensar en un grupo estilístico formado por Amalia Avía, Francisco López Hernández, Julio López Hernández, María Moreno e Isabel Quintanilla

La década de 1970, acoge a una 2º generación de artistas que acudieron a las clases de A. López. Entre 1964 y 1969, el pintor ocupa la Cátedra de colorido en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, la figuración con un marcado carácter surrealista predomina en estos autores, y se les atribuye un atributo sorpresivo y misterioso englobado dentro de una transmutación espacio-temporal; sobre todo a Galván. Los principales componentes de esta segunda generación son:

~ Clara Cangutia.	~ Eduardo H. Verdasco.	~ José María Mezquita.
~ Alfonso Galván.	~ Eduardo López Ariguta.	~ Florencio Galindo.
~ Cesar Luengo.	~ Cayetano Puertollano.	~ José M. González Causante
~ Fernando Rodrigo.	~ Antonio Maya.	~ Matías Quetglas.

Se observa en su pintura cierta derivación al surrealismo que exagera y fragmenta el detalle naturista, agranda y deforma, yuxtapone a su escala normal, descontextualiza el objeto, deroga en la banalidad cotidiana. El Trompe L’Oeil está muy presente en la pintura de esta generación.

Entre la realidad y su translación al soporte correspondiente media la memoria y la imaginación en la obra de Dino Valls, Luís Mayo (que pertenecen ya a la tercera generación) y también en la obra de Matías Quetglas. La segunda y tercera generación utiliza la fotografía como elemento imprescindible para la transposición del referente real al soporte, existe una reelaboración conceptual de la realidad acompañada de la proximidad física del autor, derivando a veces en un acusado hiperrealismo.

¹⁹² La relación de artistas presente en este capítulo esta extraída del siguiente texto Cruz Sanchez: Cruz Sanchez, Pedro A. Becario de Investigación de la Fundación Séneca. Comunidad Autónoma de Murcia postmodernidad Realismo en tiempos de irrealidad .El nuevo realismo español a la luz de la postmodernidad. pp. 65-73. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Murcia. Revista Imafrente Formato de archivo: PDF/Adobe N," 14 - 1999. También: Realismo en tiempos de irrealidad: El nuevo realismo español a la luz de la postmodernidad. Pedro Alberto Cruz Sánchez. Imafrente, ISSN 0213-392X, N.º. 14 (S), 1998-1999, págs. 37-58

Los autores citados a continuación se engloban dentro de estas tendencias en el recorrido que marcan estas dos generaciones, la variedad estilística se hace notable después de la primera generación, la denominada tercera generación está formada por los autores que se citan a continuación:

~ Roberto González.
~ Clara Cangutia.
~ Jesús Ibáñez.
~ González Causante.
~ J. M Ballester.
~ Gerardo Pita

~ Álvaro Toledo.
~ E. López Aridita.
~ Ángel Busca
~ Cesar Luengo.
~ Fernando Rodrigo.

~ Carlos Gonsalves.
~ E. H. Verdasco.
~ Joaquín Millán.
~ Enrique Santana.
~ Muñoz Vera.
~ Carlos Diez Busto.

González Causante explota al máximo el grado de subjetividad apoyándose en sucesos de la vida cotidiana, de la calle, con una estética cercana al Pop-Art. El comportamiento social del hombre como puntos de partida, entrelazados entre lo real y ficticio del sujeto.

El dialogo con la tradición imitativa se restaura en esta tercera generación en contra de las vanguardias, en una obra ensimismada, objetual y significativa.

La realidad se muestra fragmentada y dispersa, irreducible, sin fundamento, estética híbrida y sujeto débil, espectáculo y teatralidad visual en las artes, propio de la post-modernidad. Memoria cultural amplía sus miras, antropofagia, apropiación, géneros, códigos e imaginería de las culturas populares, sin discriminaciones estéticas y discursivas, se recupera un arte sin duda representativo.

Sin hacer caso a la razón, se explora el hombre y su mundo, el sujeto se emancipa. La óptica del individuo tiene algo de narrativa. El derrumbe del nacionalismo, fragmenta y multiplica el concepto de "unidad" dentro del arte. Desorientación, desjerarquización, independencia de tendencias plásticas.

El hiperrealismo juega un papel crucial dentro de la última pintura realista española del siglo XX, y su presencia en el siglo XXI, tomando como base la figura de Antonio López, la segunda y tercera generación de realistas españoles. Señalar también la presencia dentro de la pintura Realista, dentro de su consolidación en nuestro país, de la Fundación Araujo, situada en Chinchón, Madrid, dirigida por el artista Chileno Guillermo Muñoz Vera.



(De Izq. a Dcha)
Dino Valls. Opus Magnapic.

Cristóbal Toral. D'après Las Meninas, 1974-75



Eduardo Naranjo manos de mi madre. 1974. Lápiz sobre papel. 35 x 29 cm.
Eduardo Naranjo. Vanesa. 2001-2002. Óleo sobre lienzo. 210 x 250 cm.

1.2.5. El realismo Crítico en la comunidad valenciana.

1.2.5.1. Equipo Realidad.

El mensaje y el significado impreso en la pintura Valenciana, el pensamiento crítico que genera, sigue de algún modo presente en la pintura actual, los antecedentes son bien claros en el caso de la Comunidad Valenciana: Equipo Crónica y Equipo Realidad.

La situación política y social de postguerra es un caldo de cultivo para los sucesivos movimientos artísticos, la pintura busca romper estas situaciones acogiendo un nuevo discurso) con un juego creativo que oscila entre lo ilusorio, fantástico y onírico, y lo Real; todo esto empieza a convivir con ello absurdo y lo abstracto Tras la segunda guerra mundial se produce la eclosión de los movimientos afines a la abstracción a un lado y otro del Atlántico.

En los últimos años del franquismo, entre 1966 y 1977, surge el tándem formado por Jordi Ballester (Valencia, 1941) y Joan Cardés (Valencia 1948). Sus obras, acidas e irónicas con la situación política en el país y los contenidos de sus obras siguen planteándonos reflexiones en torno a la sociedad contemporánea; a la par que otros artistas españoles –entre ellos Pablo Picasso, Joan Miro, Salvador Dalí, Juan Gris, Julio González- empiezan a experimentar, como la punta de lanza de las primeras vanguardias. El vacío cultural que está presente después de la guerra civil provoca que los artistas españoles queden rezagados y expectantes de lo que pasa en Europa al respecto, Vicente Aguilera Cerní califica como los “hijos del 36” a estas generaciones de pintores y escritores que, además de

buscar su propio lenguaje, deben esforzarse en no perder el tren de las corrientes artística más novedosas¹⁹³

Tras la segunda guerra mundial, políticamente se establecen dos bloques dominantes, encabezados por los EEUU y la URSS; capitalismo y comunismo enfrentados en la denominada “guerra fría”, Las democracias occidentales no solucionan el problema de las dictaduras europeas, donde España, Portugal y Grecia pasan a ser el patio trasero de su casa, quedando adormecidas las políticas de Izquierda.

En la celebración de los veinticinco años de paz del régimen franquista auspiciados por Manuel Fraga, Manolo Millares expone sus tres artefactos para la paz en la galería Edurne de Madrid, en mayo del 65, mientras al tiempo escribe: “Mis desgarrados tropos”, Eduardo Arroyo fija su barricada en la Galería André Schoeller Jr. De París, también el mismo año; estos dos artistas aparecen contestatarios con la situación política, su postura es crítica. Mientras tanto en Europa el Groupe de Recherche d’Art Visuel 1960 y el “N” de Papua, experimentan con la abstracción.

Al igual que en el siglo XXI las tecnologías están abordando un cambio en el referente, son las ideologías y el contexto lo que guía la mirada a lo largo del siglo XX, la dialéctica marxista y la noción de inconsciente, donde lo subjetivo impregna la realidad establecida junto con el análisis del sueño, transfieren al objeto un aura que relega al sujeto. *“El marxismo, vía Antonio Gramsci, frente a la concepción humanista tradicional, opuso una concepción total y diversa, fundamentada en el método dialéctico –en cuanto al valor gnoseológico de la dialéctica: comprender la realidad para luego transformarla”*¹⁹⁴

Equipo Crónica (1964-1981), formado por Rafael Solves y Manolo Valdés (inicialmente constituido con Juan Antonio Toledo), y Equipo Realidad (1966-1967), formado por Jorge Ballester y Joan Cardés forman en Valencia la corriente artística llamada “Crónica de la realidad”, propiciada por el crítico de arte Vicente Aguilera Cerní, y más tarde tutelada por Tomas Llorens. Los artistas sienten la necesidad de agruparse bajo denominadores comunes, facilitando así la promoción y difusión de su obra. Además de esta corriente de Realismo Pictórico, aparecen otros grupos como el grupo Pórtico de Zaragoza o el Equipo 57, activo entre Córdoba y París.

Eduardo Arroyo, que trabaja en la línea de la figuración narrativa francesa (Erró, Aillaud, Recalcati, Monory, etc.) influye en esta corriente Crónica de la Realidad cuya crítica hacia la dictadura se refleja en contenidos pictóricos como el Pop Art, los comic, los mass media, de Renau o Heartfield, del realismo de Estampa popular, o del *distanciamiento*¹⁹⁵ de Bertol Brech. Señalando la distancia entre la España oficial y la España Real. Un mensaje claro y conciso, con la intención de despertar conciencias se da en Crónica de la Realidad a través de la pintura, lo popular, lo cotidiano, la “alta cultura” (High Culture), el imperialismo norteamericano, la guerra, la industria armamentística y bélica, la bomba atómica, la religión, la mujer como mujer objeto, la sociedad consumista de posguerra, son contenidos habituales para Equipo Realidad, en un Realismo que tiende a desentrañar, a desnudar la situación social española de postguerra, que más quiere mostrar la verdad que sorprender con una imitación fiel, perfecta, de los objetos y elementos compositivos en sus representaciones pictóricas.

La década de 1960 es muy activa y definitoria de lo que es y será equipo Realidad, con gran cantidad de producción de Obra que se pudo admirar en la Galería Val i 30 de Valencia en 1967, participan en el Premio Lissone Internazionale di Pintura, que se celebra en Lisone, Milán, ciudad a la que se trasladan

¹⁹³ En Equipo Realidad: crítica, autoría i identitat. Varios autores; Editado por: Lacruz Navas, Javier, Universitat de València, 2012 ISBN: 9788437090191 Serie: Catàlegs d'exposicions, Universitat de València N° Edición: 1 Año de Edición: 2012, pp. 60-62.

¹⁹⁴ En Equipo Realidad: crítica, autoría i identitat. Varios autores; Editado por: Lacruz Navas, Javier, Universitat de València, 2012 ISBN: 9788437090191 Serie: Catàlegs d'exposicions, Universitat de València N° Edición: 1 Año de Edición: 2012, p 67.

¹⁹⁵ Bertolt Brech propone un distanciamiento –enfrentado al del modelo de entretenimiento burgues- que busca la objetivación de la realidad y, en consecuencia, la abolición de toda consideración subjetiva de la misma. Una propuesta con una unidad de acción en lo social, político y artístico, que toma partido por el realismo crítico para intervenir sobre la realidad social y conseguir que el espectador “tome conciencia” de sí mismo y de su realidad circundante frente a la alineación del modelo capitalista. En: En Equipo Realidad: crítica, autoría i identitat. Varios autores; Editado por: Lacruz Navas, Javier, Universitat de València, 2012 ISBN: 9788437090191 Serie: Catàlegs d'exposicions, Universitat de València N° Edición: 1 Año de Edición: 2012, p 68.

un tiempo, al declararse el estado de excepción en España en 1969. Cerca de Milán, vuelven a exponer en la bella ciudad de Reggio Emilia, en la Librería Rinascita, en la galería de arte l'Agrifoglio de Milán, en la galería d'arte Arona y en la galleria d'Arte Moderna II, tridente de Grosseto.

La equivalencia, la metáfora, la metonimia... y algunos recursos retóricos se dejan ver en la pintura que una vez ya en Valencia, tras esta etapa Italiana, se observa en las series de pinturas que se exponen en la Galería Ynguanzo de Madrid y de la Galería Atenas de Zaragoza, en 1973, y la de la Galería punto de Valencia y de la Sala Vinçon de Barcelona, en 1974, atendiendo a estas exposiciones como las más importantes.

La influencia del cine Americano de la época, en su corriente más belicista y su propuesta del soldado Americano como salvador del mundo, vigilante y conservador de los valores propuestos por esta ideología Norteamericana, es tratado con cierta ironía y transcendencia, alegóricamente respecto a la pintura de Leonardo da Vinci "el hombre de Vitrubio" como canon y centro del Universo, en la magnífica pintura "la divina proporción" pintado por Equipo Realidad en 1967 (véase 1.1.9) Por la misma época la fotógrafa Susan Sontag, reflexiona también sobre el uso de la imagen situada dentro de un contexto bélico.



Equipo Realidad. 86 misses en traje de baño. 1968.

1.2.5.2 Equipo Crónica.

El equipo Crónica está formado inicialmente por Rafael Solves, Manolo Valdés y Joan-Antoni Toledo que solo está un tiempo en el grupo, pintan habitualmente por separado aunque se compenetran totalmente en la técnica que constituye el lenguaje propio y representativo del grupo.

Imprescindible dentro del realismo español de la segunda mitad del siglo XX, y también referente obligado si queremos observar la importancia de un lenguaje propio dentro de la pintura, el Equipo Crónica, con una larga trayectoria más cercana al Pop Americano o Inglés, nos muestra cómo es posible subvertir, utilizar la codificación de información dentro de los medios de expresión, de la pintura en este caso. Lo que en el siglo XX se ha llamado *des-montagem*, ciertas técnicas que desbaratan las estructuras de un fenómeno, y las reconstruyen en la pintura con sus códigos, con su estructura particular, recursos retóricos, a los que aluden Carrere y Saborit, entre otros.

Es a través del lenguaje, en este caso visual, materializado en la pintura de Equipo Crónica, como entendemos la importancia que la estructuración, codificación y los signos empleados tienen si se quiere transmitir un mensaje específico, o simplemente una idea, de forma clara y concisa. La influencia del filósofo Italiano Galvano Della Volpe en aquella época en España e Italia es indudable.

Della Volpe conjuga a su antojo los conceptos de contenido y forma en su obra *Critica del gusto*, fomentando la actuación sobre la pintura y el dominio del lenguaje, para afianzar un discurso, y crear

a partir de este un sistema de afinidades desde lo público, entendiendo la pintura como actividad práctica y social.

“Hablar, en primer lugar .Desarrollar es practica pictórica como discurso, o más precisamente como logos, dando al termino la amplitud que tenía en el pensamiento de la Grecia clásica, e incluyendo también la esperanza (heracliteana) de que es precisamente en el dominio de lo que se comparte públicamente donde se puede alcanzar el entendimiento de lo real (es decir en una difusión no selectiva y completamente publica)”¹⁹⁶

Subversión del lenguaje plástico, inconformismo ante las convenciones, rebeldía política ante lo inaceptable son calificativos que se le atribuyen a la Obra de Equipo Crónica, un testimonio vivo de nuestra historia a través de un lenguaje propio, un lenguaje visual, pictórico y Realista, que se ha ido formando con los años y que queda abierto, a decir, a contar por medio de la pintura la Realidad según los autores, con la voluntad implícita de actuar sobre él, designándole una función específica y presencial en la primera mitad de la década de los años sesenta.

Justo en la mitad del siglo XX, en la década de 1950, dos movimientos pictóricos se desarrollan a la par en España, la llamada abstracción geométrica, y el informalismo, de carácter subjetivista. El primero rechaza lo subjetivo al igual que el Realismo pictórico; aunque todavía la literatura existencialista y el surrealismo tienen su influencia en el panorama cultural, la situación social favorece la profusión del Realismo comparándolo con el vanguardismo alemán que se produce en Weimar: los círculos intelectuales españoles durante los años cincuenta sigue una trayectoria que, salvando las distancias, presenta ciertos paralelismos con la del vanguardismo alemán de la república de Weimar:

“movidos por la necesidad de alzar polémicamente su voz, los escritores y artistas de vanguardia diluyen las componentes líricas y expresivas de su juventud y buscan e la Sachlichkeit realista la manera de consolidar y hacer más efectiva su presencia social”¹⁹⁷

Las influencias literarias y cinematográficas que llegan a España se observaron después en la temática del equipo Crónica; neorrealismo italiano, al nouveau realisme francés, el realismo norteamericano de los años treinta, la Italia de la postguerra, anticipan un Arte español influenciado por el marxismo a partir de los años 60. El escritor Adolfo Sánchez Vázquez nos da una clara manifestación en su literatura. La llamada Escuela Realista Española y Estampa popular siguen un programa Realista más bien conservador y costumbrista, que experimenta un giro con la constitución en 1964 de Equipo Crónica, que vuelve a propuestas objetivas con un lenguaje visual capaz de provocar tensión, de invitar a la reflexión con su Realismo.

La nueva abstracción de Louis, Noland, y Stella, predomina frente a la crisis del expresionismo abstracto a la par que el movimiento Pop, adquiere importancia en los EE.UU ya en la década de 1960. La ruptura con lo subjetivo se deja notar en los New Realist americanos y el Pop Ingles, albergando el beneficio de la duda en los artistas que forman el nouveau realisme francés.

En España la nueva figuración, Luis Gordillo y Juan Genovés, y A. Cirici en Barcelona van renovando poco a poco el lenguaje artístico; equipo Crónica amplía horizontes con los artistas residentes en París y la jeune peinture principalmente Eduardo Arroyo, que fue el nexo de unión inicial con el equipo Crónica, los pintores Aillaud, Erró, Recalcati... y los críticos Miches Troche y Gerald Gassiot-Talabot. Trabajo en equipo, componente narrativo, la articulación serial de las pinturas, son aspectos formales comunes entre Equipo Crónica y los pintores mencionados de París.

Nos situamos en Valencia, en el verano y otoño del 64, se suceden las reuniones de artistas e intelectuales. En abril y mayo, Manolo Valdés y Rafael Solves, habían sido invitados por el crítico Vicente Aguilera Cerní a participar en la expo España Libre que tuvo lugar en Italia –justo después nace el equipo crónica- se plantean debates con Tomas Llorens, Ana Peters, Joan Antoni Toledo, Manolo

¹⁹⁶ Kosme de Barañano. Equipo Crónica. Catálogo Razonado Instituto Valenciano de Arte Moderno VALENCIA, 2001. ISBN 84-482-2999-1, p.186

¹⁹⁷ Catalogo de la Exposición realizada por Felisa Martinez Andres. La huella fotografica en la nueva pintura realista. La aportación valenciana (1963-2005). Centre del Carme Octubre 2009-Enero 2010. Generalitat Valenciana. p.16

Valdés, Rafael Solves. Carlos Mensa, Martí Quinto y J. Mari, de las que surgen exposiciones y la creación de Estampa Popular en 1965, Manolo, Rafael y Juan participan en el XVI salón de la *jeune peinture* de París bajo el nombre de Equipo crónica.

Joan Antoni Toledo abandona al poco tiempo, y los demás siguen su trayectoria hasta 1981:

”en una época en la que el franquismo se había atrincherado para su supervivencia en una tecnocracia desarrollista y al mismo tiempo represora, la obra de equipo crónica tuvo el mérito de impulsar con originalidad el debate sobre la función social del arte y el compromiso ético del artista (...) desgranar, mediante el análisis riguroso de las imágenes transmitida desde la historia del arte o difundida por la prensa, la televisión o el cine, cuáles eran las claves de esa codificación, fue la premisa para iniciar un trabajo artístico en equipo cuyo fin fue, precisamente, desenmascarar los signos del imaginario colectivo para desmitificarlos y subvertirlos”¹⁹⁸

El poder y su uso, la Realidad vista a través de los medios de comunicación al igual que pasa ahora en el siglo XXI con las redes sociales, el uso de la imagen y su codificación o manipulación, son preocupaciones constantes en la obra de Equipo Crónica. Obra calificada de provocativa y sutil, nos ofrece un lenguaje singular a través de la mirada de un sujeto plural, es decir, un equipo; un *quehacer* pictórico que evita el subjetivismo y equipara la figura del artista con el resto de la sociedad, y que se acerca más a la razón y el análisis objetivo del presente, de la Realidad del momento, rechazando la firma de las obras, pensando quizá en ocultar su Identidad.

Obras como “*Erase una vez*”, “*Llamada a l corazón*” o “*Para los hombres de hoy*” se desarrollan dentro de esta figuración narrativa de su primera etapa -1966/1972- a la que también se le atribuye una diserción en la búsqueda de lo bello “el feísmo”, característica de la pintura del siglo XX y que puede observarse con atención en obras como “*¿arde África?*” o “*los domingos/pollo asado*”

A la par, otra de las corrientes Artísticas que se desarrolla en España, el Informalismo: se va instalando en la convención, deriva al academicismo como tendencia Pictórica; esto provoca el juego con lo reconocible formalmente, con la figura, más empleada y asimilable por los medios de comunicación.



(De izq. a Dcha)

Carlos Saura. Huida Desesperada. 2012.

Equipo Crónica. La derrota de Samotracia, 1972, Serie negra.

¹⁹⁸ Equipo Crónica. Catálogo Razonado, Kosme de Barañano. Instituto Valenciano de Arte Moderno. VALENCIA, 2001. Páginas 7-9. ISBN 84-482-2999-1, p.8.

“Las Éxodo”, “La madre”, o “Cuadrilla”, son obras inscritas en la exposición *El Destajo* celebrada en Madrid en 1957, poco después, en la 3ª Bienal de París es seleccionada otra obra del mismo autor, Eduardo Arroyo. La obra en cuestión “*Sama de zlangreo*”¹⁹⁹ lleva impresa elementos y valores estéticos propios la influencia del Pop Art, no hay que olvidar, que Arroyo puede considerarse estandarte del Realismo Crítico en la Comunidad Valenciana, a caballo entre esta y París.

En la Comunidad Valenciana, la Identidad, el interés histórico del País valenciano, la idiosincrasia del pueblo Valenciano se refleja principalmente en la Obra de tres pintores: Boix, Heras y Armengol.

Como vemos, los años sesenta, son decisivos en la formación del denominado Realismo Crítico; a continuación cito algunas formaciones, agrupaciones o grupos artísticos, por así decirlo adscritos a esta corriente:

- 1964.- Valencia. Equipo Crónica.
- 1966.- Valencia. Equipo Realidad.
- 1966.- Grupo d’Elx (Agullo, Castejón, Coll y Sixto Marco)
- 1967.- Barcelona. Equipo A
- 1968.- Barcelona. Equipo Dos y Equipo Tres.
- 1969.- Barcelona. Equipo Zuit.

Los años que siguen a 1970 siguen abordando la problemática social, aunque no tanto la política. El individualismo, el fenómeno de multitud, los mass-media, el consumismo y el capitalismo como hegemonía, forman parte de los contenidos de la pintura. Artistas como Juan Genovés reflexionan e invitan a la reflexión sobre la conciencia social y el compromiso del artista, sobre la condición humana. Un poco más adelante, en la década de 1980, la pintura de Genovés adopta la ciudad como escenario, emplea perspectivas aéreas, refleja las masas, el estrés, la multitud inquieta, con una paleta reducida deja entrever el nervioso ritmo diario de la urbe.

En 1954 cobra forma en Sueca –Valencia- el ensayo: *El Descredit de la Realitat* del escritor Joan Fuster, que analiza el concepto de Realidad, y estudia la representación mimética en el arte hasta las Vanguardias, prestando especial atención a lo matérico y lo plástico. Para Fuster, la referencia a la realidad se convierte en una constante importantísima de la historia del arte. *Afirmaba:*

*“Y el arte al servicio del hombre, el único gran arte de nuestros días es este, no tenemos otro. Esta apreciación puede sonar a relativismo, y lo lamento. Porque intenta ser todo lo contrario. No es lícito hacernos ilusiones sobre criterios intemporales y universales con los cuales medir las obras del espíritu. Ellas valen y perduran, por aquello que testimonian. Por debajo de la historicidad pura está la eterna sustancia humana, que solo en aquellas encarnaciones contingentes es capaz de objetivarse”*²⁰⁰

El contenido último de estas palabras –las obras perduran por lo que testimonian- con las que finaliza su ensayo, resume perfectamente el modo de pensar en relación al arte y la pintura de su tiempo.

¹⁹⁹ la Mujer de minero Perez Martinez, rapada por la policia, de claro sentido critico y sarcastico en contra de la sociedad y la y la politica totalitaria de algunos países. En: Catalogo de la Exposición realizada por Felisa Martinez Andres. La huella fotografica en la nueva pintura realista. La aportación valenciana (1963-2005). Centre del Carme Octubre 2009-Enero 2010. Generalitat Valenciana, p. 23.

²⁰⁰ Fuster, J. *el descredit de la realitat*, Palma de Mallorca, 1955. Barcelona 1967, p.146.

1.2.5.2.1 Algunas citas sobre la pintura realista española de los años sesenta y setenta.

“sin pretender respuesta definitivas (porque eso sería absurdo e imposible), la corriente que hemos bautizado como Crónica de la Realidad intento hacer frente a la cuestión subrepticamente oculta en más de un seguidor de la corriente realista. Cuestión consistente en la búsqueda de un realismo español, eficaz, creador y -sin reservas- completamente actual. Aceptando algunos elementos idiomáticos también existente en la experiencia pop, los promotores de esta crónica han planteado un lenguaje directamente vinculado a la llamada civilización de las imágenes, pero cuyos contenidos nacen del enfrentamiento crítico con la sociedad tecnificada y masificada, con el hombre instrumentalizado, coaccionado y alienado”²⁰¹

Aguilera Cerní 1970.

“el movimiento Estampa Popular pues, se define por su adscripción a una estética de realismo intencional, esto es de correspondencia de los contenidos éticos que el artista propone con las líneas directrices de los deseos y las aspiraciones sociales del pueblo”²⁰²

Estampa Popular 1964

“Crónica de la realidad es la suma de finalidades del realismo social, pero utilizando los sistemas de imágenes pertenecientes a las experiencias visivas habituales del hombre de hoy, haciendo coincidir la intencionalidad de la obra de arte con la función dialéctica que desempeña en la formación de los grupos sociales”²⁰³

Equipo Crónica 1964

“Desde que el dato económico, cultural, político y social se encuentra tan mezclado que todos sus factores son a la vez determinantes y determinados; desde el momento en que la obra de arte es un producto cultural que, como tal, debe responder a su momento histórico. Nosotros pensamos que la obra de arte, debe estar comprometida con el sentido de la perspectiva, del progreso moral del hombre, y luego ayudar al desarrollo del grupo social al cual el hombre pertenece. Para alcanzar este empeño parece necesario un “realismo” contemporáneo estrechamente unido a los factores de transformación de nuestra sociedad”²⁰⁴

Equipo Realidad 1967

“al abordar la panorámica de los últimos movimientos artísticos españoles nos encontramos con un renacimiento del realismo, pero un realismo peculiar, notablemente diferente del que se había realizado hasta ahora (...) no se adscriben propiamente al pop, sino como indica el título del presente capítulo, al realismo, pero utilizando rasgos y elementos del el lenguaje pop”²⁰⁵

Valeriano Bozal 1979

“La praxis artística es también una praxis política. Pero creo que no basta como actitud ante la sociedad realizar únicamente la obra profesional, sino que además hace falta una militancia política”²⁰⁶

Jorge Ballester 1977

“En mi opinión, el resultado estilístico fue ese realismo crítico que dio al arte valenciano la especificidad, personalidad e intencionalidad que necesitaba la creación valenciana de los sesenta-setenta. En donde, tal como afirmaba Aguilera Cerní, se reconocían las raíces locales, el humor hiriente y sorpresivo no ajeno a esa tradición fallera del pueblo valenciano”²⁰⁷

Aguilera Cerní. 1975

²⁰¹ En: Aguilera Cerní, Vicente, Iniciación al arte español de la posguerra, Península, Barcelona 1970 p. 117

²⁰² Llorens, T. “Manifiesto de Estampa Popular”, en exposición de estampa popular, facultad de medicina de valencia, valencia, 1964. En: Catálogo de la Exposición realizada por Felisa Martínez Andrés. La huella fotográfica en la nueva pintura realista. La aportación valenciana (1963-2005). Centre del Carme Octubre 2009-Enero 2010. Generalitat Valenciana, p. 22.

²⁰³ Equipo Cronica “Manifiesto del Equipo Cronica”, catálogo de la exposición del equipo cronica, centro de arte, Sevilla, 1975. Ibib, p. 23.

²⁰⁴ Este texto apareció publicado por primera vez en el catálogo de “le monde en Question”, Exposición Colectiva organizada por el Musée d'art moderne de la ville de paris de 1967. se ha consultado el catálogo del IVAM, centro julio gonzales, valencia, septiembre 1993. Ibib, p. 23.

²⁰⁵ Bozal Fernandez, V. “planeamiento sociológico de la nueva pintura española”, en Cuadernos Hispanoamericanos, nº 235, Madrid, 1979, p.14

²⁰⁶ Seguí, J.L. (coordinador) Dossier “Artes Plásticas desde/para el país valenciano”; “práctica artística y militancia política”, en Guadalimar, nº 22 Madrid, abril 1977, pp.85-86). Ibib, p. 25.

²⁰⁷ Aguilera Cerní, V. Op. Cit., catálogo exposición equipo cronica, centro de arte, Sevilla, 1975.

1.2.5.3. El Realismo Crítico Valenciano de los años 80 y los 90.

En la década de 1970, la ciudad de Valencia experimenta un auge importante de los grupos o equipos creativos que sin publicar manifiestos ni imponer normas adquiere una afinidad como pocas veces ocurre a la hora del desarrollar el acto creativo. Aparecen pocos grupos más: El grupo Bulto y el Salón de los independientes, además de los que ya hemos citado, el grupo d'Elx, constituido por Agullo, Coll y Sixto, por otro lado Boix, Heras y Armengol que se centra más en la particular poética Valenciana, y equipo Realidad coinciden en Madrid en 1974. Sigue su trayectoria Equipo Crónica y el llamado grupo de "los López", cuya relación con el hiperrealismo Americano es importante para el desarrollo del Realismo en nuestro país.

Esta unión, ese sentir colectivo por parte de los artistas se deja ver claramente en una manifestación que tuvo lugar durante la exposición celebrada en 1975 "75 años de pintura valenciana". Los artistas José Luis Alemany, Rafael Armengol, Manuel Boix, Manuel Ballester, Javier Calvo, y Castejón, Juan Cardéis, Jacinta Gil, Arthur Heras, Rafael Muñoz, Calduch, Horacio Silva, Rafael Solbes, Jorge Teixidor, Manuel Valdés, prohibieron la exposición pública de sus obras mediante un manifiesto que se decidió llamar el de los veintiuno; algunos de ellos que formaban el equipo consultor de la exposición, desistieron, entre otros motivos por la supresión de obras comprendidas entre los años 1936-1939, así como los artistas Renau y Ballester²⁰⁸

En estos años, los artistas Valencianos estaban asociados en un colectivo de carácter cooperativo formado aproximadamente por 60 personas que planteaba una realidad social-práctica artística y la defensa de las libertades democráticas. Debido al incidente mencionado en la exposición "75 años de pintura valenciana" muchos de estos artistas interpretaron portadas de revistas publicadas entre 1900 y 1939 exponiéndolas en las Galerías Temps, Val i 30 y Punto, como respuesta.

Acercándonos a 1980, y en la década siguiente, la pintura Realista en la Comunidad Valenciana, se expande, algunos nombres nuevos empiezan a ampliar el panorama artístico. La exposición celebrada en el Centro del Carmen en Octubre de 2009-Enero 2010, La huella fotográfica en la nueva pintura realista. La aportación valenciana (1963-2005), nos recuerda la Obra de muchos de ellos. Esta exposición es una muestra de lo prolífico del Realismo pictórico en la comunidad Valenciana, cuyo catálogo es una fuente de investigación imprescindible para esta época.

A su vez, como explico en la metodología de esta investigación, catálogos y revistas como portadores de la crítica y del pensamiento estético acompañan a la pintura, y registran su actividad. Arte Vivo/Parpallo y Ribalta son publicaciones importantes en los años sesenta, de 1962 a 1967, *Suma y Sigue del arte contemporáneo* y en 1979 *Cimal, cuadernos de cultura artística*, con proyección internacional son igualmente un aporte extraordinario al Arte en general de esta época. Los dos artistas que cito a continuación nos muestran una Obra pictórica en simbiosis con la fotografía en la década de 1980.

Vicente Peris trabaja con una técnica que hibrida fotografía y pintura, con un trazo preciso y sutil y un gran equilibrio cromático, utiliza un formato que tiende con frecuencia a lo monumental. Pasión y figura humana son temas constantes en su obra que se interesa por disciplinas tan variadas como la música o la moda, la danza, la escultura, el video, o el Carnaval de Venecia que también aparece en una de sus series. En 1975 participa en la exposición promovida por el Ministerio de Educación: "Nuevo Realismo español"

²⁰⁸ Este texto esta mas desarrollado En; Garneria, J. "75 años de pintura valenciana", en Gaceta del arte, nº 58, Madrid. 1976, p.13



Vicente Peris, de la serie: Las lunas. 2008²⁰⁹

Horacio Silva. Aunque comienza experimentado con la expresión de la materia, no tarda en aliarse con la fotografía, con un encuadre particular en sus obras. Su pintura Realista deja ver una clara alusión al referente fotográfico, con especial alusión al fragmento. Expone en la 6ª Internacional Kunstmesse en Berlín con tan solo 23 años.



(De Izq. a Dcha)

Horacio Silva. Interior. Acrílico sobre tela. 81x 100cm. 1978²¹⁰

Horacio Silva. La cena. Acrílico sobre tela. 170 x 150cm. 1978²¹¹

²⁰⁹ De la serie "las lunas" en la exposición celebrada en el IVAM (Institut Valencià d'Art Modern)

Del 18 de diciembre de 2008 al 22 de febrero de 2009. Comisario: Fernando Castro. El Institut Valencia d'Art Modern (IVAM) inauguró ayer la exposición Las lunas, en la que el artista Vicente Peris (Valencia, 1943) convierte las salas del museo en una lujosa calle comercial parisina con el fin de proponer "una nueva concepción de pintura del siglo XX", híbrida y que fusiona el arte plástico, la fotografía digital y el tratamiento cibernético, según señaló ayer el comisario del proyecto, Fernando Castro. Extracto del artículo: Peris recrea el mundo de la moda de París en una exposición, publicado en el diario digital Levante-emv.com el 19 de diciembre de 2008.

²¹⁰ De la serie: Fidelity as a Language 1973-1980. Extraído de www.horaciosilva.com

²¹¹ Ibid.

El propio Solbes afirma: “yo estoy luchando además por trabajar con varios lenguajes (...) evidentemente, me gusta emplear el “*trompe l’Oeil*” recursos “expresionistas, soluciones “realistas”, etc. Uno agarra la línea que accidentalmente encuentras y trabajas sobre los pintores que te interesan: Salmé, Ronald kitaj Arroyo”²¹²

Un lenguaje propio empieza a fraguarse en la pintura de un grupo de Artistas Valencianos en lo que se ha dado en llamar Escuela de l’alcudia, entre ellos Manuel Boix, Pina y Vicente Marco Puig, natural de esta localidad y alumno, colaborador y modelo de Manuel Boix. Con varios premios ya a sus espaldas, con diecisiete años expone en Madrid en 1974 en la sala Adamis, retratando su entorno más inmediato. Con una gran aceptación por parte de los medios, a partir de los años noventa, tiende más hacia el hiperrealismo, aunque sigue retratando los elementos cotidianos de la vida diaria sus últimas pinturas ironizan sobre el poder de los medios de comunicación. Su obra no es muy conocida; ha vivido muchos años en México, vuelve a España en el 2004, mostrando su obra en la casa de la cultura de la Alcudia en 2004-2007 y en la galería *la Tira* en Xátiva en junio de 2008.

Si nos referimos a los aspectos formales y técnicos de la pintura Realista los años setenta y ochenta acogen la tecnología para proyectar las imágenes, los denominados proyectores de opacos, y los proyectores de diapositivas; las imágenes proyectadas, las siluetas fotográficas ampliadas o los fotomontajes sobre el lienzo; con antecedentes de la cámara clara y la cámara oscura, recursos Ópticos empleados ya en el Renacimiento Italiano.

Muchos artistas continuaron con esta técnica de proyección, investigando y sin duda ganando tiempo y omitiendo en el paso en el proceso de dibujar con o sin cuadrícula, y no esto solamente, sino también el goce, la vivencia, la posibilidad de un giro en este proceso, la pérdida del descubrimiento.

Otro proceso, anterior a la Infografía, fue el utilizar la serigrafía, o la fotocopia trasladada al lienzo por medio de productos químicos, como bocetos, aplicando encima la pintura. Estas técnicas, influyeron de manera notable en muchos de los pintores Realistas tanto en nuestro país como en América, donde en el siglo XXI, la proyección de imágenes y el “*pintar*” sobre imágenes ya retocadas por ordenador e impresas en el lienzo se ha convertido una técnica más en el proceso grafico-digital.

Por lo tanto, el gran cambio plástico para los artistas viene de la mano de las nuevas tecnologías y más concretamente de la manipulación informática, de los programas de retoque visual.

La imagen es una referencia transformada por el artista. Aunque apenas pueda percibirse, la fotografía no es más que un procedimiento transitorio, inspirador y en ocasiones como en algunos casos del hiperrealismo un referente para la conclusión de la obra.

Ya se empieza a considerar el ordenador como herramienta de, una imagen genera otra imagen, es decir una historia real nos traslada a otra solo aparentemente real. Durante el proceso creativo, no se busca pintar las cosas tal como se ven, tal como las ve el ser humano, sino que se busca superar la visión humana, “*ver*” como una cámara de alta resolución, ampliar el Angulo de visión, el espectro de color, y la influencia de algunos *filtros, comandos*, de los programas informáticos, es notable en la pintura Realista. La simbiosis entre imagen y pintura se convierte en un simple modo de retener sensaciones.

La década de los noventa es una época de convivencia y de coexistencia con movimientos como El Arte Conceptual y el Minimalismo. Sin embargo se amplía la geografía de la pintura Realista Española, el panorama internacional empieza a interesarse cada vez más en una pintura que comienza su andadura en los sesenta.

²¹² M.G., “eso de las vanguardias es un concepto trasnochado”, en Noticias, 22 de enero de 1984. En: La huella fotográfica en la nueva pintura realista. La aportación valenciana (1963-2005). Centre del Carme Octubre 2009-Enero 2010. Generalitat Valenciana. p. 45

En 1980 Julio López Hernández expone en el palacio del Retiro de Madrid y Amalia Avia en la Galería Biosca; El Museo Municipal de Madrid: *Artistas vascos, entre el realismo y la nueva figuración de 1970-1982*; *Otras Figuras* se celebra en la caja de pensiones, también en Madrid -1981 y 1982-; Santander acoge la exposición: *El arte español: del realismo a la nueva figuración* y Barcelona en el Museo Pablo Ruiz Picasso la exposición: *El realismo norteamericano desde 1960*; *I pittori spagnoli Della realtà* en el centro de Arte Montebello de Milán ; *New Images from Spain* se celebra en el museo Guggenheim de Nueva York en 1980; también tiene lugar en Cambridge -Inglaterra- la muestra *Nueva Figuración española*.

Como se puede observar la nueva figuración, promovida en parte por el artista Miquel Barceló tiene una fuerte presencia en los años 90, mientras que en Valencia los artistas continúan trabajando con un lenguaje Realista, apoyados en parte por las Instituciones que adquieren Obra, sobre todo las Hiperrealistas, aunque a diferencia de los años sesenta y setenta, la crítica social disminuye en cuanto a lo político, aunque la pintura sigue absorbiendo y reflejando la problemática social.

De esta manera, la pintura de la Comunidad Valenciana de los noventa, no crea escuela ni grupos o Colectivos de artistas, cabalgando entre la figuración, el realismo mágico, el Realismo y el Hiperrealismo.

A partir de la década de 1990, se puede apreciar en la pintura Valenciana, uno de sus rasgos más característicos con más fuerza, una narrativa, un misterio, un mensaje, lo que “*de a de veras*” marca una diferencia con el Realismo Holandés o con el fotorrealismo o Hiperrealismo Americano, por supuesto y desde luego entendiendo estos dos movimientos de un modo general. Los objetos, los elementos que vemos a diario, su modo de estar colocados, el uso que les otorgamos, lo que nos transmiten... es una experiencia que algunos llamarían espiritual, mágica, metafísica o en otros casos crítica, irónica, provocativa: en cualquier caso personal que se convierte en materia plástica, en pintura. El fragmento y la sintetización de la realidad también están muy presentes. Los artistas: Chema López, Joel Mestre, Gonzalo Sicre, Sebastián Nicolau o Manuel Saez, Ángel Mateo, Juan Cuellar y Victoria Civera, se sumergen en los entresijos de un lenguaje Realista, aportando cada uno su vivencia personal.

Chema López “*si el mundo fuese claro, el arte no existiría*” Así presentaba su trabajo Chema López, pintor inquietante nacido en Albacete en 1969, residente en Valencia desde su licenciatura. El existencialismo concuerda con su Obra, en ocasiones provocativa, siempre parece invitarnos a la reflexión, con una técnica impecable encuentra en la gama cromática del blanco y negro, un apoyo al aura misterioso que sus cuadros llevan implícito, referencias tan variadas como la política, la literatura, la música, el cine o la fotografía añaden un aliciente para *mirar* detenidamente su Pintura.

Su trabajo no posee la luz embriagadora ni la amabilidad de las playas de Levante, se nos muestra en un entorno misterioso, sombrío y evocador, marcado por influencias culturales de lo más diversas que van desde el cine y la fotografía hasta la política, la literatura e incluso la música; todo ello tamizado a través de una personal postura filosófica de corte existencialista.

Más próximo al fotorrealismo o hiperrealismo americano que al Pop-Art, y como he citado con referencias cinematográficas en muchas ocasiones. Sus creaciones en blanco y negro influida por la obra de Chuck Close, toman el rostro y sus facciones como expresión y reflejo de una serie de circunstancias personales, con una fuerza visual increíble y una definición fotográfica de cicatrices, arrugas... “*si el rostro fuese el espejo del alma. ¿Podríamos mirarnos a la cara?*”, de este modo presenta el Catalogo de la muestra “*retratos a sangre*”, celebrada en 1996 en el espai d,Art. Lambert de Xabia.

El aspecto negativo de la condición humana aparece constantemente en su obra, mostrándonos una realidad individualista y malvada, inerte. La simbología que sutilmente introduce en la pintura nos deja un mensaje con un ratio *difficilis*, unos códigos más personales que necesitan cierto nivel cultural. Yuxtaposiciones, morphing, juegos de opacidades entre otros son recursos retóricos que utiliza en su obra.

“Se trata de una concepción terrible de la realidad y, a su vez, morbosa, aludiendo a -la parte engañosa y venenosa que tienen las imágenes, a su poder de confusión y seducción-, según declara el artista (...) y es que el ser humano se ve inevitablemente seducido por la fuerza de la representación de lo abyecto, lo extraño, lo que no conocemos o no somos capaces de reconocer, algo que se ve explotado por Chema López de una manera compleja y cargada de mensajes”²¹³



(De Arriba a abajo)

Chema López²¹⁴ Técnica y práctica de las artes (detalle) 2014. Grafito sobre papel. 70 x 50 cm.

Chema López. Remake (serie print the leyend) 2019. Óleo sobre lino. 170 x 120 (x2) detalle.

²¹³ En el Catalogo de la exposición: La huella fotográfica en la nueva pintura realista. La aportación valenciana (1963-2005). Centre del Carme Octubre 2009-Enero 2010. Generalitat Valenciana. p. 53.

²¹⁴ De Chema López habla muy bien Manuel Chirivella, el responsable de la Fundación Chirivella Soriano. «Es un virtuoso del dibujo con un relato muy trabado», comenta. Art.Los jóvenes creadores. Diario digital Las Provincias. Miércoles, 22 octubre 2014.

Victoria Cibera. Con una más que clara alusión al referente fotográfico, su andadura se bifurca entre las vanguardias, entre pintura y escultura, mostrando de un modo muy natural connotaciones femeninas, con una *ratio facillis* en la estructuración de los códigos empleados, consigue un lenguaje de amplia difusión, fresco y armonioso, en el que vale la pena detenerse y olvidarse del reloj. Figuración y abstracción se encuentran como sinécdoques en su obra.

En 1987 viaja a New York con su marido, el artista Juan Usle; bajo la influencia de artistas como David Salle o Eric Fischl, empieza a crear con la figura femenina como referente, con una paleta viva y sugerente nos plantea lo ajeno como una manera de expresar lo propio. El invierno del año 2005, el Museo Reina Sofía acoge una exposición de la artista. En palabras de José Jiménez: “Victoria Cibera consigue el mejor resultado estético de un artista: enseñarnos a mirar de otro modo, invitarnos a ver el otro lado de las cosas”²¹⁵



Victoria Cibera. Pinturas de la exposición *Atando el cielo*. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga 2010.

También destacan los artistas **Sebastián Nicolau**, **Manuel Saez**, **Joel Mestre** con una figuración próxima al surrealismo, **Ángel Mateo Charris** más cercano al naturalismo, **Gonzalo Sicre** dentro de un realismo con un discurso narrativo y **Juan Cuellar** que se acerca al surrealismo.

²¹⁵ Juncosa, E. *Flores al viento* (Bajo la piel. Victoria Cibera) Museo Reina Sofía, Madrid, 2005, p.12. En: *La huella fotográfica en la nueva pintura realista. La aportación valenciana (1963-2005)*. Centre del Carme Octubre 2009-Enero 2010. Generalitat Valenciana. p. 53



(De Izq. a Dcha. De arriba a abajo)

Sebastián Nicolau. Óleo sobre lienzo. 120 x 130 cm. 2002/99. De la serie Land.

Manuel Saez. Madonna as Nilo. Grafito sobre papel 2012. 70x 50 cm. De la serie Reincarnations II.

Joel Mestre. Sutri 1995.

Gonzalo Sicre. Los salmonetes de Pablo I.

Juan Cuellar. Black birds 2010. Óleo sobre lienzo. 146 x 195 cm.

Ángel Mateo Charris. Painting land 25.

*¿Cómo empezar?: ¿Cómo hacer un análisis de la pintura realista actual en la comunidad Valenciana?
¿Qué la hace tan especial, tan atractiva?*

Importante es el modelo y el referente, y tan importante como este es el aporte del artista, su deseo comunicativo. Como describo en los párrafos anteriores, los últimos años del siglo XX pueden observarse bajo un crisol muy amplio, un abanico lleno de posibilidades que tienen en común el lenguaje Realista, en ocasiones con un referente fotográfico y en ocasiones con un referente natural.

Ante todo hemos de constatar dos diferencias importantes entre el Realismo Valenciano, o mejor dicho, de la Comunidad Valenciana y el Realismo Madrileño, o de la Escuela de Madrid, que parte del maestro Antonio López García. La primera, tiene que ver con el modelo, entendiendo este como punto de referencia para imitarlo o reproducirlo; y con el referente, es decir, con un ser u objeto de la realidad extralingüística a los que nos remite el signo; el “plain-air”, la pintura del natural, con la vivencia del lugar; el segundo con la con la fotografía, como referente y como modelo.

En el caso que nos ocupa actualmente, el Realismo de la Comunidad Valenciana, de un modo general parte del estudio, tomando la fotografía como referente y también como modelo.

La segunda más tiene que ver con la comunicación, con el punto de vista agudo y particular del artista y con lo que comunica, con el lenguaje visual que emplea, adquiriendo en la Comunidad Valenciana un ligero matiz crítico e incluso humorístico en algunos casos; la Crítica que envuelve la pintura Realista del siglo XX se centra más en problemáticas sociales concretas sin establecer relación con políticas e ideologías. Represión, hambrunas, enfermedad, violencia de género, o las redes sociales son contenidos que se van introduciendo en la pintura, así cómo la ciudad como escenario en el paisaje.

1.2.6. El Realismo del siglo XXI

”Una obra será realista en una época determinada si, y solo si, esa obra utiliza correctamente el sistema de representación vigente en esa época. No hay realismos absolutos, ningún producto humano nos ofrece la realidad con más facilidad; siempre la obtención de la realidad es fruto de enormes esfuerzos intelectuales: tanto en ciencia, como en arte, como en política., la fotografía no da más información ni nos acerca más a la realidad que una pintura rupestre o un cuadro cubista, sino precisamente lo contrario: con esa aparente realidad que parece dar, nos camufla los mecanismos a través de los que sería comprensible... Creer que los medios mecánicos son “realistas”, que transmiten la realidad fácilmente, supone no comprender que el realismo, como toda invención humana, es relativo, histórico, condicionado por la idea que los hombres hacen de él”²¹⁶

Antonio Aguilera

La pintura realista actual, nos ofrece información codificada, una información que nos aporta un punto de vista diferente y nos deja abierta la puerta a nuestra interpretación, traspasando la propuesta del artista. Sistemas estructurados a partir de signos visuales que se asemejan y se aproximan independientemente de su localización geográfica e idiosincrasia; alimentados por principios básicos de la percepción visual, aspectos culturales y de identidad –como la especialización de los géneros pictóricos, por poner un ejemplo- nos aportan una herramienta de análisis para la pintura realista en la actualidad; sistemas simbólicos que con el paso del tiempo, en determinados procesos sociales generan unos códigos validos tanto para la creación del artista como para la re-creación o interpretación del espectador; de esta manera, el modo de realizar una lectura de la pintura realista hoy en día nos aporta un conocimiento y también un placer estético, un saber y un sentir que nos regala el realismo pictórico con su presencia.

²¹⁶ En - Joan Fontcuberta. Fotografía, Conceptos y procedimientos- Una propuesta metodológica. Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona 1990- ISBN.- 84-252-1408-4. Dp B.- 12.270-1990, p.130.

En este nuevo siglo XXI, en el que nos acompañan las nuevas tecnologías, está claro que el artista tiene posibilidades y retos que no tuvo anteriormente, debido a la difusión de las imágenes por la red, de la creación de la imagen virtual y la inmersión en los escenarios y mundos virtuales que también se sirven de un lenguaje realista, perspectivas no ya panorámicas, sino obtenida por medio de satélites. Interés en nuevas herramientas y nuevos referentes; el siglo XXI, refleja el poder del concepto, de la idea, de la imagen, y también de su creador, el artista; a la hora de producir y difundir su obra, sin embargo, globalizar el proceso artístico conlleva un peligro obvio, que es el de despreciar u olvidar las culturas más pequeñas, más antiguas e independientes, en pro de circuitos más amplios, al igual que las nuevas tecnologías nos pueden apartar de la creación manual, de la comunión cuerpo-mente del artista. El artista del siglo XXI ha de conocer y dominar los nuevos lenguajes, reinventarlos y utilizarlos a su favor en esa totalidad que funde la vida con el arte, sin rechazar ninguna de las fusiones que se producen y se puedan producir en disciplinas dispares y distintas, como puedan ser el Graffiti y el video, la pintura y el cine...

El arte y el ser humano son inseparables, siempre hemos sentido esa necesidad de expresarnos, de comunicar con imágenes la realidad física y humana, como una actividad para conocer mejor esa realidad. Arte y sociedad siempre fueron de la mano. El artista se integra como esponja y reflejo del pensamiento y las circunstancias, situaciones o fenómenos, de la “idiosincrasia” de esa sociedad. Dejando un legado para el presente y el futuro y también, casi siempre reflejando parte, o teniendo en cuenta el pasado, de hecho, ciclos temporales en ocasiones se repiten como bucles a lo largo de la historia de la repetición de unos “clichés” aprehendidos en distintas localizaciones geográficas. Abriendo una puerta, una vez más a la reflexión de que aunque evolucionen las herramientas, las técnicas, los materiales, los referentes, hábitos y costumbres que se reflejan en la pintura, las preocupaciones del ser humano parecen ser las mismas. El arte es historia y lenguaje de una época; y el artista un hombre de su tiempo; la naturaleza sensorial de la representación artística y de su aptitud para embriagar los sentidos y paralizar la voluntad sigue presente.

Muchos artistas como Francisco de Goya entre otros muchos fueron críticos con la sociedad de su época, con una madurez intelectual estuvieron inmersos en atmósferas socialmente saturadas y se esforzaron en hallar solución a los problemas de la vida, no solo a los propios, dándole esa dimensión y esa función social a su arte, un arte que nace siempre en conexión con relaciones interhumanas, pero que existe independientemente de ellas. El ser humano sigue buscando la belleza en la naturaleza, y también perciben un estímulo propio en la vida de la gran ciudad y el progreso de la técnica. Así el arte también desempeña la función de impedir soluciones incómodas, alternativas trágicas o tareas difíciles en este asimilar humano de lo nuevo o lo global. El arte puede ser un ejemplo social, dando validez a ideas, hábitos, costumbres, formas de pensar y de sentir, haciéndolas aceptables y respetables.

Lo Racional y lo lógico no siempre tiene que ver con lo verdadero, la búsqueda de la verdad con determinación sin límites remite a la Crítica que desde Kant, se la hace a la razón. Consigue impresionarnos la distorsión lingüística, en este caso visual a la que pueda llevarnos la razón, y la crisis de su concepto; crisis de la religión, de la ética, del signo, de la filosofía, de lo freudiano, de la presencia, del sujeto, de lo lineal, de lo narrativo, de la representación, crisis que nos plantea una duda de que es lo Real, de si lo que vemos es la Realidad.

“Consideramos una bagatela como la crisis de representación. Aun admitiendo que quienes hablan de ella tengan una definición de representación (lo cual no es frecuente), si entiendo bien lo que quieren decir –esto es, que no logramos construir e intercambiar imágenes del mundo que sean con seguridad adecuadas a la propia forma de este mundo, admitiendo que haya alguna”²¹⁷

²¹⁷ En: Umberto Eco. La estrategia de la Ilusión. Traducción de Edgardo Oviedo. Ed lumen. S.A. tercera edición 1999. Título original: semiología cotidiana, p: 125.

Umberto Eco nos propone releer a Aristóteles y a Kant sometiendo el marco original a críticas y precauciones que tengan que ver con nuestra problemática actual, asegurándonos de que los demás nos comprendan aunque el ejercicio de la razón se distorsione en el espectador respecto a lo verdadero. Vuelvo a insistir sobre la importancia de los códigos empleados, de los signos empleados y de su estructuración que según Eco, debemos crear reglas para hablar en común, normas de discurso compartibles y compatibles, para expresarnos con la pintura y que el espectador sepa que queremos decir, sin olvidar claro está lo polisémico y ambiguo de la imagen.

”a partir de la revolución tecnológica, con la televisión e Internet, ves muchas realidades (...) los conflictos no son decorativos, pero yo creo que si se pueden representar, y llegar a la belleza a pesar de la brutalidad (...) la pintura no tiene por qué ser un panfleto, siguiendo unas normas estéticas se pueden expresar sutilmente conceptos e ideas, pero la pintura no tiene que ser un cartel o una octavilla (...) uno tiene que interpretar la realidad social, se queda corto si sigue pintando el bodegoncito en el taller”²¹⁸

La realidad animal se relaciona de un modo unilateral con el mundo, el hombre tiene una relación múltiple, se enriquece en tanto es mayor su riqueza de relaciones, cuanto más siente la necesidad de apropiarse de la realidad, de infinitas formas, de controlar y dominar su entorno.

Cuando el hombre, reduce su vida a la necesidad de sustentarse pareciendo renunciar a sus necesidades verdaderamente humanas en aras de una sola, la necesidad de dinero, se vuelve carente de necesidades. El hombre, el ser, necesita de una totalidad vital, de una totalidad de manifestaciones de la vida, superando las limitaciones para el desenvolvimiento universal de su personalidad. En un sentido multilateral. El ser humano necesita de la relación teórica con el mundo que suple la necesidad de conocimiento, y la relación estética que es donde despliega todo lo subjetivo en comunión con la sociedad, no puede solamente tener una relación practico-utilitaria, y por mucho que la sociedad evolucione, la acompañara expresando y manifestando estas necesidades.

El avance producido a lo largo de Historia del Arte al comienzo de la Edad Contemporánea estuvo definido por la ruptura del vínculo establecido entre creación artística y poder (político o religioso). El artista se emancipa de las rígidas normas dictadas por las academias para exteriorizar su propio “*pathos*” durante el Romanticismo, o años después al poner su creatividad al servicio de las clases sociales más deprimidas en el Realismo. Desde los posicionamientos de Courbet o Daumier en defensa de la Comuna, multitud de artistas en los ciento cincuenta años siguientes han utilizado el vehículo del arte como medio para expresar sus inquietudes relacionadas con el mundo.

Teniendo en cuenta lo versátil de la imagen y de la pintura, continuo la obra de algunos autores, de su incidencia y de su punto de vista en el siglo XXI, y de como de alguna manera, esa necesidad estética crea unas relaciones recíprocas que se reflejan en la pintura, influenciadas también por los movimientos pictóricos que se producen en todo el mundo, la cercanía y lejanía de la información, del conocimiento se facilita gracias a Internet.

²¹⁸ Guillermo Muñoz Vera. Heraldo de Aragón. 11-06-2008.

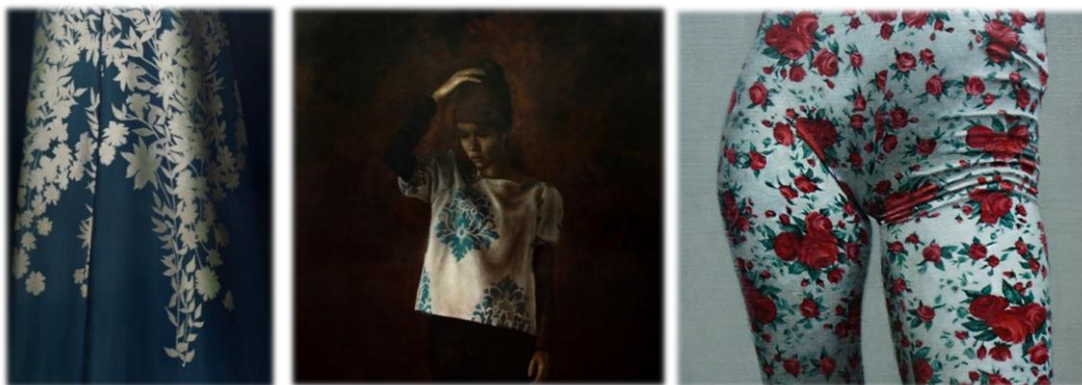
Roberto González.- Formado en Madrid, en la Academia de BB.AA de San Fernando entre 1969 y 1974, se traslada a Edimburgo (Escocia) en 1977, y en 1984 obtiene una beca en la The New York Foundation for the Arts. Consciente de la incidencia de la fotografía y la que también trabaja, la pintura es su disciplina habitual; problemáticas sociales como la homosexualidad están presentes en su obra, tratando con ironía y reivindicación algunos contenidos de protesta. Lo onírico también tiene cabida en su obra que se desarrolla normalmente a partir de la figura humana.

Comienza a exponer en 1967 en la Galería Artes en la Coruña, a partir de ahí, expone habitualmente en Escocia, el Reino Unido y España, en noviembre de 2008 realizó una exposición retrospectiva en Ferrol, con aproximadamente unas 300 obras.



Roberto González.- Volando, volando, volando. Roberto González 2013
 Roberto González.- Huye aterrado. Roberto González 2013
 Roberto González.- Cayendo, cayendo, cayendo. Roberto González 2013

Victoria Iranzo. Valencia 1989. Estudia en la Universidad politécnica de Valencia. La pintura realista de Victoria Iranzo se inspira en la figura humana y los motivos florales; las texturas y los pliegues de las telas parecen resueltas en geometrías que buscan el fragmento, tomando como referente las fotografías de las revistas de moda. Obtiene la Beca Mario Antolín y el Premio BMW al Talento más Joven



Victoria Iranzo. Burda 1975.2013. Óleo y oibar sobre papel. 100 x 70.
 Victoria Iranzo. Nora. 2011. Oleo sobre lienzo. 150 x 150.
 Victoria Iranzo. S/T 2013. Óleo sobre lienzo.

Alejandro Marco. Actualmente termina sus estudios de post-grado en la de BBAA en la Facultad de San Carlos de Valencia, en la **Universidad Politécnica de Valencia**, realiza un intercambio con una beca en la en la Accademia di Belle Arti di Brera, Milán, Italia. Ha expuesto en la Galería Santiago Echeverría. Seleccionado por National Portrait Gallery de dentro del certamen BP Portrait Award 2008 por su obra Retrato del pintor Carlos. Reivindica la pintura como una profesión, con una capacidad que le permite realizar varias pinturas a la vez.



Alejandro Marco. Luna 2012.190 x 190. Óleo sobre lienzo.

Alejandro Marco. Bodegón abandonado. Óleo sobre lienzo versión 2.60 x 60.

Alejandro Marco. Modelo de anatomía 2011, lápiz y carboncillo sobre papel.

José Luís Corella. Valencia, 1959. Pintor y dibujante hiperrealista, Licenciado en Bellas Artes por la Facultad de San Carlos de Valencia. Con un trazo decidido y una técnica impresionante, trabaja a partir de la fotografía dotando a su pintura en ocasiones con cierto humor, su obra se centra en el paisaje urbano, los detalles cotidianos y el retrato. Su obra Juanito ha sido seleccionada en el BP Portrait Award 2015.

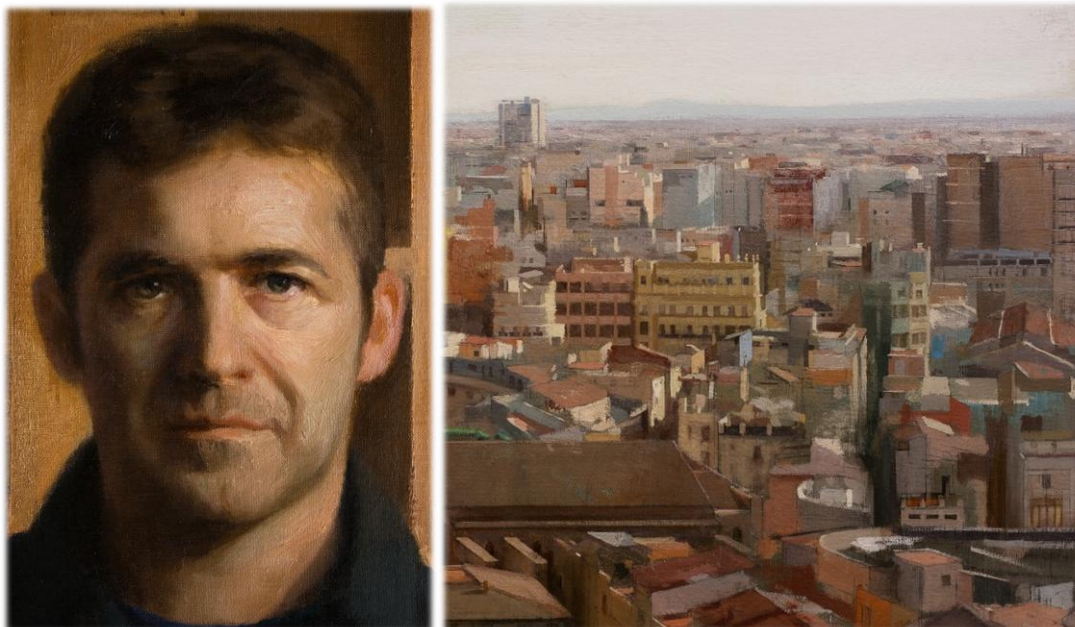


José Luís Corella. Mr. Pepper.

José Luís Corella. Retrato del pintor Alejandro Marco, caracterizado.

José Luís Corella. Fashion Victim.

Ismael Fuentes Álvarez. Nacido en Valencia en 1981, su trabajo de desarrolla entre Madrid y Valencia. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia en 2007, su pintura que deja entrever una carga materica elocuente por si misma se combina con trabajos realizados por ordenador en tres dimensiones. Ha trabajado como profesor de pintura en la Fundación Arauco, Madrid, donde también realiza clases Magistrales de retrato y pintura.



Ismael Fuentes Álvarez. Retrato de José Saborit (detalle) Óleo sobre lienzo.

Ismael Fuentes Álvarez. Valencia desde el miguelete (detalle) 114 x 146. Óleo sobre lienzo

Carlos Saura Riaza. Villanueva de los Infantes (Ciudad Real) 1960. Desde 1963 vive en Valencia en la cual su obra se ha ido desarrollando como pintor, copista e ilustrador. Seleccionado en el Certamen Internacional "Our world in the year 2000 International Contest" y ganador del primer premio de Figurativas 2006 organizado por la "Fundació de les Arts i els Artistes, su obra forma parte de la colección del Museo Europeo de Arte Moderno de Barcelona. Cultiva varios géneros entre ellos, el retrato y el paisaje urbano con una técnica impresionante influida por Velázquez y Sorolla. En palabras del artista respecto a la pintura: *"no es sólo belleza, sino que conlleva una función social, el reflejo de un anhelo, la convicción de que puede ayudar a mejorar el mundo que nos rodea"*²¹⁹



Carlos Saura Riaza. New World 2014

Carlos Saura Riaza. Star sistem. 2010

Carlos Saura Riaza. Contra-luz 2007

²¹⁹ Texto extraído de la web dela Galeria Santiago Echeverria: www.santiagoecheberria.com

Javier Palacios. Jerez de la Frontera (Cádiz) Licenciado en BB.AA por la Universidad Politécnica de Valencia, su obra se encuentra ya en colecciones privadas como la del Museo Histórico de San Fernando, DKV o la Fundación Winterthur. Viaja a Polonia con un intercambio y es premiado por el BP Portrait Award de Londres. En 2015 expone en la Galería Espai Tactel de Valencia.



Javier Palacios. DKV Grandtour V anniversary
Javier Palacios. National Portrait Gallery. BP Portrait Award Visitor's Choice 3rd Place

Abel Segura Sánchez. Estudia en la Universidad Politécnica de Valencia. Su obra remite a lo absurdo y a la cultura de masas. Gana el primer premio de la casa del Alumno con la obra "*desnudo de una joven*" Con una tenue iluminación, los cuerpos que pinta Abel Segura encierran cierto misterio.



Abel segura. Un cuerpo. Óleo sobre tabla 122 x 145.

Miguel Ángel Moya. Nacido en Valencia en 1970, estudia Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, es profesor titulado de Violín. Y su técnica realista y serena, se refleja en una pintura que no ha dejado de exponerse desde el año 1992. Miguel Ángel Moya, pinta lo que visualiza en su interior, variando los efectos y experimentando con las técnicas en cada obra

“A la hora de hacer un cuadro, siempre parto de una sensación, de algo que quiero transmitir y que va más allá de las palabras. En mi cerebro toma una forma visual, una apariencia plástica, un vislumbre del cuadro que será el modo en que pueda comunicar ese sentimiento, que para mí es casi un estado de conciencia. A partir de ahí busco en la realidad un modelo, generalmente un lugar, que se aproxime lo más posible a lo que he visualizado. Así pues, no me considero un pintor realista en el estricto sentido del término, ya que el pintor realista se deja fascinar por lo que tiene alrededor, por su mundo cotidiano, que es lo que plasma en su pintura”²²⁰



Miguel Ángel Moya. New York Public Library 2009 óleo sobre tabla 122×122 cm



Miguel Ángel Moya. El árbol de los filósofos 2008 óleo sobre tabla 122×122 cm

²²⁰ Texto extraído de la web del autor el 14 de marzo de 2015: <http://www.miguelangelmoya.com/textos>

El espectador busca por lo cognitivo un entendimiento de la pintura, si no conoce los códigos esto le resulta difícil, no lo “entiende”, que no lo “comprende” y esto sucede también con la abstracción. También los valores plásticos son los que dan calidad a una pintura, no solo es el significado, de esta manera, un lenguaje realista y una bella resolución de los elementos plásticos son los que confieren atractivo a la pintura realista e hiperrealista. Los valores plásticos, en la pintura tradicional van unidos –esencialmente unidos- a ciertos significados: a representaciones. En el siglo XXI, la globalización ha hecho posible un intercambio de información y conocimiento que -a través de las pantallas- facilitan el conocimiento de los códigos usados por el artista y la lectura del espectador.

El uso de diferentes perspectivas en una misma pintura, como ya hemos visto en algunas pinturas de Antonio López o Dino Valls, tiene un antecedente en Paul Delvaux. Su cuadro “*La ciudad dormida*” procede a un tratamiento aislado de los distintos elementos del cuadro, en el cual un análisis de la perspectiva muestra cuatro distintos puntos de fuga. Este quehacer pictórico presente en la pintura del siglo XXI, esta posiblemente influenciado por el ángulo de visión que reflejan las pantallas.

Pero la representación realista no se ciñe en exclusiva a una crónica, a representar un registro, comunicando un sentimiento poético y un interés plástico por medio de formas y colores que asombran al ojo y al cerebro, hablamos de Realismo mágico. Un realismo personal que se observa en la primera época del pintor Antonio López, o del pintor Edgar Noé Mendoza.

Las obras del pintor español Antonio López saben mostrar una precisión y una meticulosidad en los trazados que van acompañadas de esa comunicación de impresiones a la que me refiero. En este pintor, el ejemplo de la perspectiva es a la vez elemento representativo de una realidad, y un elemento expresivo de un espacio lleno de sugerencias. En la serie de cuadros de lavabos y cuartos de baño se hace evidente la combinación de realismo, con el fraccionamiento visual, que amplía el campo visual de los espacios representados. Otro ejemplo de la búsqueda de ampliar el espacio representado se encuentra en el juego de reflexiones que hace ampliar el campo de visión del espectador, a la vez que pone en evidencia doblemente el sentido espacial de la superficie del cristal (lo mismo que la del propio cuadro), al presentar sobre él una nueva perspectiva, que se añade a la ya existente en la escena real pintada en los cuadros del americano Richard Estes. De nuevo el pintor aporta su punto de vista.

”Creí que mediante la observación, podría convertir en algo mío algo que nadie hubiera visto, advertido u observado de esa manera anteriormente”²²¹

“Aunque puede augurarse una continuación de la pintura realista en este siglo, todo está por ver: Incansable seguidora –cercana- del acontecer artístico, la crítica (supuesta estética aplicada), e historiadora en ciernes) quizás representa el sismógrafo más viable por su inmediata funcionalidad para detectar las oscilaciones del hecho artístico, de las que más tarde públicamente la historia levantara acta”²²²

²²¹ Sebastián Smee. El animal al descubierto. TASCHEN.2009, p: 7

²²² En: “En torno al hecho artístico” Román de la Calle, Valencia 1981, p.21 (FALTAN DATOS)

1.2.7. La pintura reciente en la península (antes la escuela andaluza)

Sin duda alguna es pintor que más ha influido en la pintura Realista, es el Sevillano Diego de Velázquez y en su manera de representar Andalucía, el universo personal de Julio Romero de Torres. Cercana al costumbrismo está la denominada Escuela Andaluza, con ecos y retazos de un realismo mágico y fantástico, crítico-social y burlesco, en una pluralidad que se desarrolla con coincidencias en algunos artistas. La escuela andaluza insiste en las escenas populares, la vida cotidiana de los hombres del sur

El realismo andaluz siempre se ha relacionado con pintores aislados, es decir, sin una escuela o grupo o movimiento artístico determinado, con el añadido común en el siglo XX, de que los pintores evolucionan según avanzan las vanguardias, este es el caso de la primera época figurativa, o los magníficos dibujos realistas de Pablo Picasso.

Valdés Leal, Murillo y Velázquez, nos transmiten una pintura realista en el barroco andaluz sujeta al costumbrismo y los contenidos religiosos o mitológicos. Tras esta etapa no vuelve a tener fuerte presencia social hasta principios del siglo XIX, en que lo romántico y lo exótico ocupan los contenidos de la pintura y la literatura, destacar al escritor Washington Irving (1793-1859) o al pintor Gustave Dore (1832-1883), principalmente en Granada y Sevilla. El costumbrismo se convencionaliza en Andalucía hasta prácticamente el día de hoy, con influencias Europeas como la que tuvo escuela de Barbizón en los paisajistas de Alcalá de Guadaíra. Son innumerables los pintores y la obra producida en Andalucía desde la influencia del Barroco Europeo, así pues citare algunos autores del siglo XX, para no crear confusión en el análisis de la pintura actual; en los años 50 con la llegada de las vanguardias aparecen agrupaciones pictóricas como Grupo 49, La camilla o Joven escuela Andaluza o el grupo el Paso en 1957, grupo Montmarré y grupo Picasso en Málaga y el grupo 57 en Córdoba.

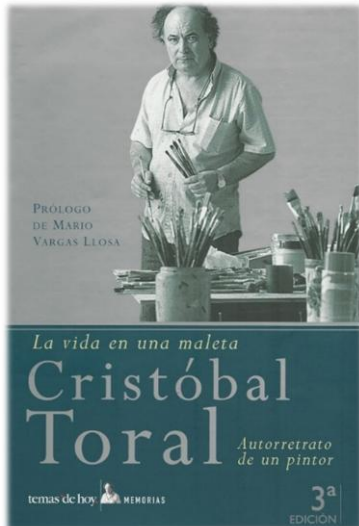
Tienen relación directa con Fernando Zobel y la ciudad de Cuenca, El grupo Dau al Set y el grupo el Paso que también se integra en Estampa Popular. Todo ello en convivencia con el predominio realista y costumbrista que se centra ahora en Sevilla y Córdoba, y que deriva también en una suerte de simbolismo, con una poética íntima, destacando Carmen Laffon, José Hernando Quero (Granada 1953) y Cristóbal Toral (Cádiz 1940).

Este realismo costumbrista reúne en Sevilla a Francisco García Gómez (1936), José Antonio García Ruiz (1938) Francisco Borrás Verdura (1938) Justo García Girón (1941) y Antonio Zambrana (1944); de forma más independiente aunque con la misma temática trabajan artistas de distintas procedencias como Juan Francisco Cárcel Pascual (1952) José Corrales (1934) Antonio Agudo (1940) Miguel Ayala (1940) Marcelo Góngora (1940) Martínez Andrade (1942) o Eduardo Naranjo.

En la década de los 1970, la actividad Cultural en la ciudad de Sevilla atraviesa un gran momento, la publicación presentada en el Ateneo de Sevilla analiza la actividad de un artista que habiendo empezando con casi cuarenta años de edad su producción pictórica trasciende por la calidad y el simbolismo empleado

El 11 de junio de 2013 Juan Francisco Cárcel Pascual presenta el libro “El pintor José Corrales y el Realismo Sevillano (1975-1985)” en el salón de actos del Ateneo de Sevilla. José Corrales es uno de los máximos exponentes del Realismo Sevillano impreso de una fuerte carga simbólica y una poética personal.

Cristóbal Toral.- Torre-Alhaquime (Cádiz). 1940. Residente en Madrid y con una extensa obra que juega con los entresijos del lenguaje, simbólica y con una técnica digna de admirar. En 2013 se celebra en el palacio del Sastago de Zaragoza una exposición antológica del pintor. Ha impartido junto a Antonio López el Taller Creart organizado por la Unión Europea en Valladolid, y participa en un Ciclo de conferencias en la Universidad de Dartmouth. Estados Unidos.



Cristóbal Toral.- Portada del libro sobre el autor: La vida en una maleta.
Cristóbal Toral.- Díptico con equipaje, 2012-2013. Acuarela sobre papel. 151x200 cm

Eduardo Naranjo. Badajoz, 1944. Tras pasar por la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, en Sevilla se traslada a Madrid donde en 1962 continúa sus estudios en la Escuela de San Fernando. Pasa a ser docente en la Escuela de Artes Aplicadas de Marqués de Cuba y recibe la tercera medalla en La exposición Nacional de BB.AA en 1968 por el cuadro "Triste homenaje". Su cuadros cada vez adoptan un formato mayor. Con sabia aplicación de texturas y materia, su particular uso de la luz caracteriza sus pinturas y dibujos.



Eduardo Naranjo. Las manos de mi madre. 1974. Lápiz sobre papel. 35 x 29 cm.
Eduardo Naranjo. Vanesa. 2001-2002. Óleo sobre lienzo. 210 x 250 cm.

1.2.7.1. Aportaciones de otros pintores.

Por situaciones particulares y personales, algunos pintores intervienen en esta época de forma diferente y excepcional, no solo por la maestría de su técnica, ni la expresividad de los resultados, sino por la capacidad de captar y transmitir la vida desde una mirada inquietante y propia, que nos enseña y enriquece, una aportación y un legado que no siempre se agradece lo suficiente. Lucien Freud y Francis Bacon son dos de estos pintores, y más recientemente Luis García Mozos.

Luis García Mozos.- Puertollano (Ciudad Real) 1946. Dibujante, ilustrador, pintor y editor español cuya trayectoria se inicia con la renovación del comic en España. Junto a Carlos Giménez, Esteban Maroto, Suso Peña y Adolfo Usero funda el grupo de la Floresta, donde se realizan historietas de forma colectiva. en los años setenta viaja a Londres donde participa en varias publicaciones entre ellas en la revista *pilote* con *Las crónicas del Sin Nombre*, que contará con guiones de Víctor Mora, continúan viajes a México y Argelia tras una estancia en Cadaqués (Girona) en los cuales de desarrollan álbumes como *Argelia* y *Nova-2*, tras el cierre de la revista *Rambra*, de la que es fundador, editor y director, se dedica totalmente a la pintura desarrollando actualmente su trabajo como pintor y profesor en la Academia de las Artes de Barcelona con enseñanzas que giran en torno “La paleta de Zorn” y “La técnica Velázquez” en las cuales la pintura del natural aparece con una ejecución precisa y un trazo rápido, conciso y sereno, consiguiendo gran expresividad en las expresiones.



(De izq. a Dcha. de arriba abajo)

Luis García Mozos. Óleo sobre lienzo. Retrato de Ángela Merkel 2015

Luis García Mozos. Óleo sobre lienzo. Retrato de Frank Auerbach

Luis García Mozos. Óleo sobre lienzo. Detalle de una sesión sobre la técnica de Velázquez.

Luis García Mozos. Retrato de Papa Benedicto XVI²²³

²²³ "La cara es el espejo del alma, y los ojos confiesan en silencio los secretos del corazón" (San Jerónimo) Fotografía y texto extraído de una publicación del artista en Facebook.

Lucien Freud (1922-2011) Nos comenta el autor que pinta mejor, a la persona si la conoce. También sabemos que no quiere agradar con sus creaciones, se opone ferozmente a todo sentimentalismo. **Robert Humees**, en su monografía sobre Freud de 1988, lo define como el “*mayor pintor realista vivo*”. Desde los años de postguerra, la pintura de Freud en los que su pintura muestra mucho más el detalle y la definición objetivada de los elementos del cuadro va evolucionando hacia la aplicación de una carga matérica importante, aplicada con gran maestría consiguiendo un potente impacto visual.

”retrata a personas de cada sector de la sociedad- desde la reina Isabel hasta corredores de apuestas artistas y delincuentes, pero su elección solo se debe a un impulso personal. No le mueve un interés político ni siquiera social, si meramente las posibilidades artísticas y humanas ofrecidas por cada una de las representaciones específicas de sus modelos. “nada simboliza nada...nadie representa nada. Todo resulta autobiográfico y todo es un retrato, aunque sea una silla”²²⁴

Lo feo se ha convencionalizado como un recurso expresivo dentro de la pintura, y la belleza continua siendo sin duda un concepto que persiguen muchos pintores, lo monstruoso en relación al aspecto físico o a problemáticas sociales, participa de una nueva herramienta en la imagen digital, que se presta a modificaciones aleatorias o precisas deformaciones de la figura o el modelo. El proceso de trabajo que parte de una imagen ya concebida exime en muchos casos el forcejeo espiritual del alma humana, las pinturas negras de Goya pueden ser manipuladas sin percibir la situación social en que vivió el artista, ni su lucha existencial, por poner un ejemplo. La obra de Francis Bacon se sigue debatiendo en esa lucha interna del artista.



(De Izq. a Dcha)

Lucian Freud. Reflejo con dos niños (autoretrato) 1965. Óleo sobre lienzo. 91 x 91cm. 1965

Francis Bacon. Autoretrato. 1973

²²⁴ Smees, Sebastián. El animal al descubierto. TASCHEN.2009. ISBN.-978-3-8365-1248-0, p.33

Francis Bacon (1909-1992) Bacon basa su pintura en fotografías e ilustraciones, imágenes del mundo de la medicina y referencias de la primera fotografía de Muybridge creando una realidad particular y algo macabra, buscando el dinamismo y la vibración del color.

En palabras de Martínez Barragán respecto al referente fotográfico en la pintura: *“halló el camino para que los artistas pop se dieran cuenta de la riqueza formal, expresiva y de contenido que la fotografía poseía, y que además podía ser utilizada por la pintura, recuperando un poco el espíritu crítico, innovador y abierto de las vanguardias que la segunda guerra mundial había socavado de forma violenta”* ²²⁵

La estupenda labor respecto la creación pictórica realista que Realiza en Barcelona Luis García Mozos, se refuerza con la presencia de Jacobs Collins y Odd Nerdrum, ambos pintores han formado parte del jurado del Certamen Figurativas, organizado por la Fundación para las artes y los artistas, e desarrollan su trabajo entre España y Estados Unidos y diferentes países, estableciendo un nexo entre pintores que exponen, viajan y se enriquecen conociendo la pintura realista en el resto del globo.



Francis Bacon. Tres estudios de Lucian Freud 1969²²⁶

Jacob Collins. New York. 1964. Con sutileza recrea apacibles escenarios donde la pintura Clásica renacen la actualidad. Retratos y desnudos, naturalezas muerta y paisajes son constantes en su obra, en 1990 funda el «Atelier Water Street» y actualmente dirige una de las más importantes escuelas de pintura figurativa Es director de la «Grand Central Academy of Art» de New York, considerada una de las más importantes escuelas de arte figurativo del mundo.

²²⁵ Martínez Barragán C. El índice, la huella de la manualidad y mecanicidad en fotografía y pintura, valencia. 2004, p.140

²²⁶ Esta pintura alcanzo uno de los precios en subasta mas altos de la historia en 2013, alcanzando los 142.400.000 Dolares.



(De Izq. a Dcha. de Arriba a abajo)

Jacob Collins. Studio in Sharon. Oil on Canvas. 54 x 42 in. 2012

Jacob Collins. Flag. Oil on Canvas. 24 x 36 in. 2012

Jacob Collins. Gun. Oil on Canvas. Oil on Canvas. 8 x 14 in. 2012.

Odd Nerdrum. Noruega 1944. Con una pintura de carácter narrativo y anecdótico: “Los personajes que pinto están cada vez menos sujetos a nuestra idea de seguridad. Habitan un mundo mucho más amplio que el nuestro. Todo cuanto les rodea carece de nombre. Viven en un mundo formado por todo aquello que en el nuestro parece haber sido mitigado”²²⁷

Define los seres que pinta como solitarios, extranjeros en el mundo, seres sinceros con los pies en la tierra no obstante. Seres que nos remiten a lo sensible. Su obra principalmente se encuentra en el Forum Gallery de New York, en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago y en el Metropolitan Museum of Art de New York, mas la mayor parte es expuesta en Oslo, en el Nerdrum Museum. <http://nerdrummuseum.com/>



(De Izq. a Dcha)

Odd Nerdrum. Back. Oil on Canvas. 62.9 x 86.6 in.

Odd Nerdrum. Beginner. Oil on Canvas. 36.6 x 43.3 in.

1.2.8. Nuestros Artistas Llegados de lejos.

Cana Watawane. Nacida en Iwate. Realiza un Postgrado en de Medios de Comunicación y Gobernabilidad Departamento de Keio Escuela de Postgrado. La exposición celebrada en septiembre de 2012. Takasaki City Museum of Art Árboles del arte – relacionada con la historia Akio de los árboles, muestra pinturas de gran formato de Cana Watawane, con quien tuve la suerte de compartir como alumno un taller del maestro Antonio López, la rapidez y habilidad con que trabaja Cana es impresionante, con una concentración que parece parte de su personalidad. Numerosas exposiciones en varios continentes forman parte de su currículo, además de ser copista en el museo del Prado, una actividad que nos regala el conocimiento de los grandes pintores que nos precedieron, en el caso de esta pintora enriquecedora a su estilo decidido con cierto simbolismo en su representación.

²²⁷ Texto extraído de www.nerdrummuseum.com



(De Izq. A Dcha.)
 Cana Watawane. José de Ribera. Retrato de Arquímedes (1630) Museo del Prado, Madrid.
 Cana Watawane. Destalles de la copia realizada por la pintora japonesa en el Museo del Prado de Madrid.

Guillermo Muñoz Vera. Concepción, República de Chile, 1956. Licenciado en BB.AA por la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile en 1978, pasa a ser docente en esta Institución. Tras un año, viaja a Madrid donde amplía sus estudios en física óptica y del color, fotografía e imagen digital. Más de 140 obras realizadas en un periodo de 27 años, se exponen en el año 2000 en el Centro Cultural de la Villa recogidas en una antología patrocinada por el Ayuntamiento de Madrid. En 2003 dona 2 obras realizadas "had ot", para la conmemoración que el Palacio de la Moneda del 30 Aniversario de la muerte del Presidente Salvador Allende. Director de la fundación Araujo en Chinchón Madrid, se considera más cercano al hiperrealismo, sobre todo en su última época.



Guillermo Muñoz Vera. Maia con Kalashnikov. Óleo sobre lienzo.
 Guillermo Muñoz Vera. Terra Australis. Óleo sobre lienzo encolado a tabla. 180 x 160 cm. 2011

Luis Fracchia. Asunción, Paraguay, 1959. Vive en roma durante los años de 1972 a 1980, donde comienza su faceta como pintor, y a estudias la pintura Italiana, estudia en la prestigiosa Scuola di San Giacomo, en Roma, interesándose por la pintura mural y el gravado, y realiza sus primeras exposiciones en esta ciudad. En 1980 se traslada a México, reside en principio en la Ciudad d México y más tarde en Cuernavaca. Su obra forma parte de numerosas colecciones privada en todo el mundo. Actualmente reside en Valencia.



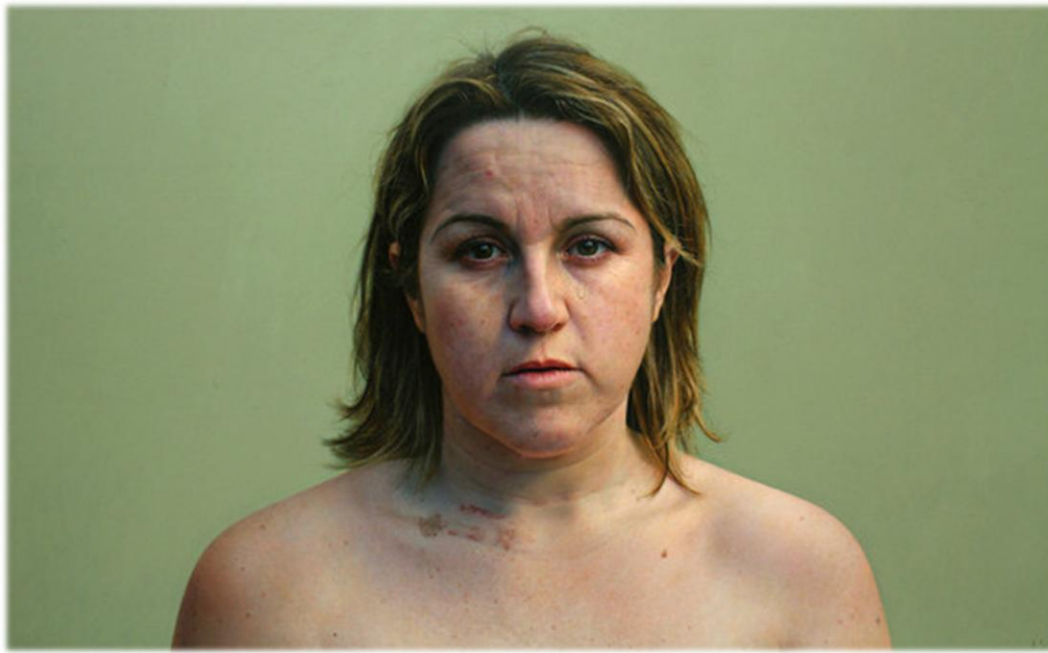
(De Izq. a Dcha.)

Luis Fracchia. De la Serie Almohadas “Geografías del subconsciente” Geografía amenazada 120 cm x 140 cm
Luis Fracchia. Femenino Circular óleo/lino, 1,70 mt x 2.00 mt.

Edgar Noé Mendoza Mancillas. Nacido el 11 de octubre de 1967 en Durango México, actualmente vive en Alicante. España-. Su pintura forma parte de las Colecciones del MEAM en Barcelona así como de la Empresa Jiménez Godoy y la colección Miguel Bañuls Ribas en Murcia. Es artista de la Galería Santiago Echeverría de Madrid. Ha participado en ferias de arte como ArtMadrid y en los concursos de la fundación de los artes y los artistas obteniendo mención de Honor en los años 2008. Obtiene el primer premio en el concurso MD Portrait cuya obra **fenotipo I**, es ganadora el año 2013.

En palabras del autor: *“Mis personajes son humanos y también símbolos con disfraz de humanos, me gustan los cuentos y mentiras que platica la gente, porque se hacen mitos y leyendas que ellos mismos terminan adorando, no me gusta seguir normas que luego me impidan pintar escenas incoherentes, porque lo mismo me da agarrar imágenes de aquí y de allá y ponerlas pegadas a mis terrenos, así como sucede en los sueños, tratando de no pensar demasiado en el por qué están ahí; aunque en ocasiones, de tanto que se repiten, los símbolos terminan diciéndote algo”*²²⁸

²²⁸ Parte del texto de presentación del autor en la Galería online Arte-lista. www.artelista.com (consultado el 23 de septiembre de 2014)



(De Izq. A Dcha.)

Edgar Noé Mendoza Mancillas - Fenotipo I - Óleo sobre tabla - 86x140

Edgar Noé Mendoza Mancillas La mudanza. Óleo sobre lienzo 190 x 130 cm

Edgar Noé Mendoza Mancillas Estación 33. Óleo sobre lienzo.

1.2.9. La pintura Realista en España en el siglo XXI.

Podemos hablar de varios núcleos de producción de pintura que no se agrupan en Escuelas o movimientos, y podemos hablar de difusión a través de la red, además de Galerías y Museos, un entramado variado de Galerías y blogs que tratan la pintura Realista.

A los dos núcleos en los que se divide la investigación aportan información sobre la pintura que se desarrolla en la Comunidad Madrileña y en la Comunidad Valenciana, que están más detallados en los capítulos del 1.2.4 al 1.2.8 de este documento, además de la obra de algunos pintores que parten de la pintura que se ha realizado en Andalucía en las últimas décadas del siglo XX, se puede añadir la pintura que por otra parte se desarrolla cercana al Círculo de Bellas Artes de Madrid, Institución que continúa viva en lo que a la pintura se refiere, La fundación para los Artes y los Artistas, el MEAM, la Academia of Arts, y algunas Galerías privadas que patrocinan la pintura Realista en Cataluña. Artistas residentes en Nuestro país, o bien artistas que están de paso, compartiendo su experiencia y aportando su conocimiento. El Museo Europeo de Arte Moderno es un estandarte en la promoción de la pintura en base a la figuración actual, entiéndase finales del siglo XX y principios del XXI, y su difusión; una pintura que se desarrolle con los lenguajes del pasado, que recoja el conocimiento anterior en la pintura contemporánea en este nuevo milenio. Situada en un palacio construido en 1792 por un comerciante en pleno casco antiguo de Barcelona.

Su colección recoge más de 230 obras de artistas vivos, y trabaja en colaboración directa con la “Fundació de les Arts i els Artistes” creada en 2005, por José Manuel Iniesta, un arquitecto afincado en Barcelona cuyo propósito respecto a la pintura también apuesta por la figuración y el realismo, resaltando valores como, inspiración, personalidad y genialidad, creación individual, respeto a la tradición, estudio de los maestros anteriores, culto al genio, trayectoria artística, esfuerzo en la elaboración de la obra de arte, etc. valorando a los artistas que consideran su trabajo el quehacer más digno de su vida.

El Concurso de Pintura y Escultura figurativas cada vez más prestigioso desde 2006 y la creación del MEAM, en 2011 se complementan con la creación en 2013 de “Barcelona Academy of Art”, que promueve el estudio de los cánones y las técnicas de representación tradicionales. Los cuantiosos premios que concede y la participación y fama que está adquiriendo, así como la representación del jurado compuesta por los mejores pintores realistas y figurativos de todo el planeta, algunos incluso han creado escuela, como Antonio López, Jacob Collins y Odd Nerdrum, está empezando a conseguir una producción y representación de pintores realistas a escala mundial en nuestro país. Jacob Collins (véase 1.2.9.1) representa la influencia que tiene actualmente la pintura realista y figurativa americana, en nuestro país. Este año, 2015, los días 20 y 21 de Noviembre, el MEAM acoge la entrega de premios del concursos más importantes de Arte Figurativo a nivel internacional: el ARC Online Salón 2014/2015 organizado por Arte Renewal Center; y el Figurativas 2015 organizado por la Fundación de las Artes y los Artistas, como colofón de este evento, tendrá lugar un Forum Internacional de Artistas Figurativos donde se proyectará el documental grabado durante las reuniones del jurado del concurso Figurativas. A continuación, los artistas podrán participar en una Mesa Redonda a cargo de: Dr. Vern Swanson, Frío Ross, José Manuel Iniesta, Aránzazu Martínez y Manuel Castillero.

Por otra parte, la Galería Madrileña *Santiago Echeverría*, fundada en San Sebastián en 1969, por Santiago Sánchez Echeverría continúa esta labor y representación, promoviendo el realismo pictórico de los jóvenes talentos.

Citar como algo imprescindible en las técnicas de representación tradicionales y la concepción de la pintura realista, el dominio del dibujo, algo por lo que apuesta en sus propuestas educativas la Academy of Arts, al igual que en el círculo de BB.AA de Madrid, cuya actividad dentro de la pintura figurativa y el grabado sigue latente y manifiesta, conviviendo con actividades relacionadas con la filosofía, el cine o las artes escénicas.

Estas importantes instituciones estudian, promocionan y promueven la pintura realista, pero dentro del ámbito de la pintura, el estudio de los límites pictóricos es uno de los elementos que más ha cambiado la forma de concebir la pintura a finales del siglo XX, no sólo el empleo de la fotografía digital. La forma de mirar, el encuadre a la hora de concebir una obra artística experimenta una apertura a partir de la reflexión que plantean filósofos como Michel Foucault o Jacques Derrida en la que tiene cabida la dualidad Realidad/Ilusión, y aún más con la reflexión actual sobre la imagen virtual. Un ejemplo de esta ambivalencia abstracción-realidad es Bandera Blanca de Jasper Johns 1955, y probablemente en la actualidad este representado por Odd Nerdrum dentro de la pintura figurativa.

Citar en este capítulo una de las artistas con más proyección internacional y que también ha formado parte del jurado de la pasada edición de los premios Figurativas, celebrada en el MEAM y cuya obra y visión, aporta un realismo que desentraña la realidad, que muestra un punto de vista particular con el que el espectador puede o no sentirse identificado, despertando cuanto menos curiosidad. Lita Cabellut.

Lita Cabellut.- (Barcelona en 1961) con una dura infancia. Hija de una prostituta y criada por su abuela, a los 8 años fue internada en un centro de menores, a edad de 13 años es adoptada por una familia acomodada y con 20 estudia en la *Gerrit Rietveld Academy* de Holanda, preocupada por la condición humana se aferra al compromiso y la preocupación por el ser humano reivindica la universalidad del arte, influida por Francis Bacon o Francisco de Goya, muestra en su obra la fuerza, el carácter y la angustia de la existencia de las figuras que retrata, en ocasiones con un trazo desgarrador al igual que en la pintura de Bacon, Freud o Goya. En palabras de la artista:

*“la tristeza y la injusticia forman parte de la vida. Cuando las aceptas te das cuenta de que son momentos. La lita de hoy, feliz y rodeada de amigos no es igual que la de ayer y por eso no puedo cargar para siempre con el peso de mi infancia (...) ser gitana me ha dado más fuerza para pintar”*²²⁹



(De Izq. A Dcha.)

Lita Cabellut. Coco 47. Técnica mixta sobre tabla. 270 x 200 cm

Lita Cabellut. Secret behind the Vell. Técnica mixta sobre tabla. 190 x 130 cm

²²⁹ Textos extraídos del artículo de Ana Belen Garcia Flores, publicado en la web de RadioTelevisión Española: www.rtve.es/noticias, el día 8 de mayo de 2011, a raíz de su exposición en la OperaGallery de Londres.



Lita Cabelut. Tríptico de Frida Kahlo. Técnica mixta sobre tabla. 2011.

1.2.9.1. Géneros y subgéneros y su evolución respecto al referente.

Una opinión a tener en cuenta es la del crítico Clement Greenberg, al considerar las superficies planas como soporte, las telas enormes, sin marco y con formas planas ostentan una propiedad característica de la pintura moderna, más no sólo se refiere al límite del soporte, sino que también alude a los parámetros de los géneros pictóricos:

“la erosión de los límites del arte, hacia dentro y hacia fuera, la ruptura de la especificidad de las artes en general (entre el arte y otros campos diversos) y de los géneros en particular (los distintos géneros se confunden y se mezclan)”²³⁰

“Un día se inventó, dicen que por el Giorgione, la pintura de “genero”. Siguieron tratándose las grandes escenas de la Biblia y de la hagiografía²³¹; continuó la moda de los motivos mitológicos e históricos, introducida por la cultura humanística”²³²

La temática contenida en esta pintura –pintura Histórica, pintura religiosa- prevalece hasta el siglo XIX, siguiendo una tradición, la del taller del artista. El “genero” cambia los contenidos: las cosas más pequeñas, humildes, cercanas, sucesos familiares van apareciendo con más frecuencia, se cambia la concepción de lo que es digno de ser pintado. Objetos y elementos compositivos sencillos ocupaban un rincón subalterno de la pintura, ahora, en cambio, se apodera de su centro y de su diseño, de su atención. La cosa desplaza al arquetipo.

La representación de la carne desnuda, llena de esplendor, lo que ahora denominamos el género del desnudo se produce una uniformidad en el siglo XVII que según J. Fuster *no conserva nada de la abrumadora felicidad de un Botticelli, ni del esplendor vibrante de un Miguel Ángel, de un Tiziano, de un Tintoretto*²³³

230 Recogida or Cruz Sanches, P.A. y Hernandez Navarro, M.A., “el modernismo o las logicas de lo puro (la narrativa Greenbergiana como fondo de contraste)”. Op. Cit. Murcia, 2004, .p 55

231 Este término se refiere al estudio de la vida de los santos en su conjunto.

232 Fuster, Joan. El descredito de la realidad (3ª edición) Facultad de bellas artes. Universidad Politecnica de Valencia. Traducción y cuidado de la edición: Joseph Palacios, p. 55.

233 Ibid.

El paisaje tiene un fuerte arraigo en la pintura del siglo XVIII, y ya se manifiesta en el siglo XVII. En el Romanticismo pasa de ser el mero escenario para la figura humana a convertirse en la pintura en sí, desplazando la figura humana, en una alabanza a la naturaleza, que desplazaba lo clásico y académico del jardín de simetría o de los salones. Rompiendo las convenciones neoclásicas busca una imagen natural, que se puede apreciar en las acuarelas de la llamada “escuela de Ginebra” cuya importancia fue enorme en su época, la segunda mitad del siglo XVIII y su influencia posterior igualmente importante en pintores como William Turner; Rousseau, Troyon, Mollet de la escuela de Barbizón y posteriormente los impresionistas. Claramente el siglo XVIII desplaza al cuerpo humano cuya presencia en el Barroco y el Neoclásico es predominante, en pro del paisaje.

Ingres y Delacroix buscan ese verismo real en la pintura, volviendo a escenas mitológicas e históricas, con pasión por el detalle y una influencia del dibujo muy marcada, criticada por limitarse a lo descriptivo, a la literalidad de que nos habla Fuster: *“si queremos establecer un parangón entre la escuela de Atenas de Rafael y una de las apoteosis de Delacroix, o entre un Botticelli y un cuadro del pintor del violín- es que en los renacentistas la escena conserva un punto de imaginación y dese luego un margen idealista, mientras que en los del siglo XIX la escena es reconstruida según un prurito arqueologizante: búsqueda de una verdad que fue, y que se quiere restablecer como fue”*²³⁴

Con la aparición de las vanguardias en el siglo XX, la clasificación de los géneros conocida se desmorona. La definición formal, técnica o simplemente filosófica entre los géneros y disciplinas pictóricas, o entre los contenidos y procesos de trabajo dentro de un mismo género, por así decirlo, ya definido, se genera, estableciendo límites, fronteras, y de este modo jerarquías; estructurar un orden dentro de la producción y expresión artística. Esto no es tarea fácil, como ya hemos visto con el termino y el concepto de Realismo y debemos observar también los cambios y evoluciones de cada género a lo largo de la Historia del Arte, que dependen de los cambios externos sociales y culturales, etc.

*“La rebelión del arte moderno frente al clásico consistió, pues, en prescindir de los límites preestablecidos, no sólo por su negativa a aceptar la frontera impuesta por lo bello, sino porque, habiendo asumido la naturaleza temporal del destino humano, consideraba incongruente no asumir también su constante necesidad de cambiar. Etimológicamente, “moderno” significa “hecho al modo de hoy”, o “actual”, con lo que un arte genuinamente moderno es el que no tiene reparos en cambiar al hilo del presente o de la moda; en suma, el que busca como un bien la innovación (...) En este sentido, más que el abandono en sí de los géneros tradicionales en pintura, lo que recuso el arte moderno fue su jerarquización inamovible.”*²³⁵

Así pues, los límites de los géneros se transgreden, se traspasan, se alteran o simplemente se rompen, la imitación de lo real destinada a captar el orden interno del modelo –su belleza-, o su gracia se distorsiona en la pintura de Lucian Freud, en la cual lo *abyecto* y lo *feo* encuentran su aceptación como recurso pictórico, como parte de la retórica de la pintura, ampliando también el tradicional concepto de representación.

La armonía y proporción que marcaba la belleza desde una perspectiva matemática, bello era también lo *ejemplar* y, por consiguiente, *memorable*, también evoluciona en este aspecto. Los cánones matemáticos, morales físicos e incluso metafísicos definitorios de la belleza según los sistemas de representación tradicionales se basan en la forma y el contenido evoluciona con la modernidad.

Y si pensamos en el aspecto formal de la pintura *“nos servimos de los colores pero pintamos con los sentimientos”*²³⁶ estas palabras de Chardin nos indican que la realidad no siempre se representa según el pintor según los cánones clásicos ni según un lenguaje pictórico realista, en la obra de Chardin se quiebra por primera vez la correspondencia entre la pintura y el tema.

234 Op. Cit, p: 78

235 En: Serraller Calvo, Francisco. Los géneros de la pintura., 2005. ED. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A. Diseño de cubierta, Pep Carrió y Sonia Sánchez. 2005. Introducción.

236 Paz, Octavio. Sombra de Obras. Ed. Seix Barral, S, A. ISBN: 84-322-3131-2. Deposito legal: B. 7.781 – 1996, p: 246

“Solo el pintor abstracto abandona rotundamente el “tema”: se desprende de él porque ya no le es necesario –porque la realidad, archivo de los “temas”, se ha convertido para él en pictóricamente superflua”²³⁷

La clasificación de la pintura según su temática ha evolucionado, desde luego; conservando no obstante y casi siempre de manera general, una serie de géneros y subgéneros que todavía persisten, y que en cierto modo nos muestran una epopeya visual en su representación. Podemos referirnos a un género pictórico en tanto a lo que representa y en cuanto a su clasificación dentro de los géneros vigentes, estandarizados según la época, en palabras de Nelson Goodman: *“Un cuadro que representa a un hombre, lo denota; el cuadro que representa a un hombre ficticio es un cuadro-de-hombre; y el cuadro que representa a un hombre como hombre es un cuadro-de-hombre que lo denota, y en el segundo que clase de cuadro es, en el tercero importan tanto la denotación como la clasificación”²³⁸*

Pero *¿cómo elige el artista que pintar? ¿Qué razones le llevan a ello? ¿Y si se deja llevar, si no puede encuadrarse su pintura?* aparece la tan preciada originalidad y la innovación. Un ejemplo es el Grafiti, cuya aceptación lo ha encuadrado dentro del arte Urbano, considerándolo una disciplina más dentro del Arte de nuestra era.

Otro ejemplo, sería la Animación a partir de estos Grafitis; el cortometraje de Silvia Carpizo: *Alienation*, una innovación respecto al arte urbano, pues crea imagen en movimiento, a partir de imagen fija o estática; tomando cómo referente los murales de Escif, en este caso. El Grafiti y el video-Art, se afirman como subgéneros traspasando las fronteras del Género de la pintura y de la Instalación, distintas disciplinas que a menudo se asocian o se fusionan haciendo difícil su clasificación.

La representación atiende a decidir que objetos, que a su imitación; a sus características. Un objeto, modelo o referente, puede llamar nuestra atención en relación con su entorno, y nosotros le atribuimos tal y cual carácter, expresividad, funcionalidad en una comparativa perceptiva, y ahí es cuando seleccionamos, etiquetamos y clasificamos: *“el objeto y sus aspectos dependen de la organización; y cualquier tipo de etiquetas es un instrumento de organización”²³⁹*

En la Comunidad valenciana empieza a ser común la representación de objetos que entran en el articular imaginario de los artistas y que en muchas ocasiones se presentan aumentados, utilizando el fragmento como recurso retórico para llamar la atención sobre algo en concreto; en la década de los setenta, alimentos y utillajes, objetos modernos, y los originales “pebrots”, están presente en las series pictóricas “L’horta”, “Macrecru” y “Menjador” de Armengol; Heras apuesta por las banderas y sobres, las tazas y teléfonos; Boix nos sorprende con manchas de pigmento. Esta fragmentación figurativa conduce una reducción lingüística que aumenta la intensidad emblemática, aislando el motivo y al simplificarlo también al énfasis que muestran los recursos pictóricos utilizados, utilizándose en ocasiones como acompañante de otra pintura o formando parte de ella.

La cultura Valenciana representa su tradición Hortelana, y la cultura americana simbólicamente está presente en las pinturas de automóviles de John Salt, mostrando el automóvil, entre otros motivos como símbolo de la American Way of Live.

Utilizando la imagen fotográfica como referente, proyectándola y aplicando técnicas variadas entre ellas el aerógrafo El realismo pictórico contemporáneo trabaja con el objeto, que en la década de los noventa oscila entre el objeto industrial, los personajes aislados, las edificaciones, las ciudades, los suburbios industriales, la arquitectura, el alma de los propios objetos.

237 En: Fuster, Joan. El descredito de la realidad (3ª edición) Facultad de bellas artes. Universidad politécnica de Valencia. Traducción y cuidado de la edición: Joseph Palacios. 1999, p: 80

238 Nelson Goodman Los lenguajes del Arte. Aproximación a la teoria de los símbolos. Biblioteca breve de seix barral. Primera edicon: Marzo de 1976, p. 44.

²³⁹ Ibid, p.48

Fotógrafos alemanes como Andreas Gurky influyen en la pintura de Juan Manuel Bonet, y la desolación y el vacío que pueden suscitar los espacios urbanos se aprecia en una exposición celebrada en Valencia en 2003 titulada “lugares de paso” del fotógrafo y pintor madrileño José Manuel Ballester, en cuya temática aparecen puertas ocultas y abiertas que también retrato la ciudad Condal tras las Olimpiadas.

Obviamente, los géneros que se abordan en este documento, se actualizan en el siglo XXI, y pueden englobarse dentro de la Pintura Realista, evitando la afinidad con los mismos géneros que también están presentes en otros movimientos pictóricos, como puede ser un retrato cubista. De esta manera, la organización de distintas modalidades de pintura resulta aquí más sencilla teniendo en cuenta que el Realismo pictórico actual se atiene a un lenguaje visual basado en los sistemas tradicionales de representación, y teniendo en cuenta también que las distintas disciplinas artísticas difieren mucho de la primera clasificación de las Artes del periodo Clásico: “Trívium” y “Cuatrívium”

Podemos añadir un dato curioso que muestra esta conexión multidisciplinar, en el caso de los museos tendentes a lo monumental incluso a lo colosal; arquitectos como Frank Gehry y Arata Isozaki, trabajan simultáneamente para los directivos de la Corporación Disney y la Fundación Guggenheim, Thomas Krens y Michael Eisner. El Guggenheim de Bilbao y el centro Gehry de los Ángeles, a través de sus exposiciones nos proponen nuevos modelos de visitas, que a la vez atraen y plantean la reflexión de la simbiosis entre lo cultural y lo mediático, reflexión sobre donde apunta nuestra percepción, o de si esta inerte absorbiendo todo lo que le llega a través de los sentidos. Lo cotidiano y lo sencillo, la percepción del entorno inmediato se conjuga con la espectacularidad mediática, por la grandilocuencia del discurso del mercado. Exposiciones conjuntas de Monet y Richard Long, o la más reciente “Open End” celebrada en el MOMA de Nueva York son un ejemplo.

“el recurso temático despierta con mayor facilidad el interés del público poco introducido en pintura, suscita la curiosidad de la comparación y proporciona un entretenimiento de por sí liberado de la necesidad de entender”²⁴⁰

Para no llegar a confusión debido a la ya citada multidisciplina de las especializaciones pictóricas, trato a continuación los géneros que más se desarrollan dentro de la pintura Realista e Hiperrealista en la actualidad, el retrato, el paisaje urbano, el desnudo, y el bodegón, considerando este último como la pintura de lo cotidiano.

1.2.9.1.1 El retrato y el Selfy.

“pensando intensamente en todo esto, quédeme tal vez una hora, a medias sentado, a medias reclinado, con los ojos fijos en el retrato. Por fin, satisfecho del verdadero secreto de su efecto, me deje caer hacia atrás en el lecho. Había descubierto que el hechizo del cuadro residía en una absoluta posibilidad de vida en su expresión que, sobresaltándome al comienzo, termino por confundirme, someterme y aterrarme”²⁴¹

La sociedad Romana perpetua el retrato que empieza a aparecer en pintura sobre tabla, o en relieves de monedas y se relaciona con un alto estatus social, con el poder. En el Renacimiento se considera un género dentro de la pintura y continua así hasta la actualidad. En Japón, el retrato de actores que mostraba un aire cómico, o las diferentes expresiones del rostro mostrando sólo un primer plano o un plano americano, se denominó Okubi-e; Katsukawa Shunko I (1743-1812) o Kitagawa Utamaro que en la década de 1780, reproduce el primer Okubi-e de una mujer hermosa, que fue prohibido en 1800 por el shogunato por un periodo de ocho años aproximadamente, el aire teatral de estos primeros retratos tiene cierta semejanza con el aire teatral que aparece en el Selfy . El medio fotográfico actualmente es por excelencia la manifestación masiva del retrato.

240 Vicente Verdu. “Museos divertidos”, en el país, 17 de junio de 2001.

241 Allan Poe, Edgar. El retrato Oval, p. 129

Los dispositivos portátiles incluyen aplicaciones de retoque de la imagen digital, que convierten una imagen de mala calidad en un magnífico “retrato” cada piedra en el camino parece el sitio idóneo para hacer un Selfy, y el tiempo ahorrado en esta acción permite apresurarse para llegar a otro destino y hacer otro Selfy, y todos en conjunto alojados en las redes sociales formaran una imagen global de nuestro “maravilloso” viaje.



Eloy Morales trabajando en uno de sus autoretratos de gran formato.

Eloy Morales, consigue aquí, con su habilidad engañar al espectador. La técnica de este pintor que suele trabajar con gran formato es cuanto menos admirable, confiriendo a sus retratos la solemnidad que siempre ha sido característica de los mandatarios que los encargaban y representarse a sí mismo con una visión personal que refleja su personalidad, pariendo de fotografías en el que se ve a un ser humano, lo sincero y lo verídico de su persona. Un Selfy realizado directamente en el lienzo, pues la pintura que aparece sobre el rostro del autor aparece en el proceso pictórico, no es parte del referente.

Otra vez simulacro y apariencia aparecen, también en el género del retrato. El alma del retratado, su presencia real y verdadera, el peso de su mirada, se sustituye por la precisión técnica en la Pintura, y una imagen creada normalmente por el retratado, muy distinta del tradicional autorretrato, más bien como un avatar, para mostrar ante la sociedad. El Selfy, proporciona una imagen virtual del modelo; lo suplanta en una representación teatral característica de una época donde lo global y lo virtual están muy presentes gracias a la imagen, y que también nos plantea un carácter más efímero y sustitutivo del Retrato



(De Izqda. a dcha.; de arriba a abajo)²⁴²

Kang Kang Hoon. Boy-n moderna comedia aceite sobre lienzo. 193,9 × 130.3cm. 2009.

Luis García Mozos. "Webcams 1", óleo sobre papel imprimado y encolado sobre tablex, 50x70 cm

José Luis Corella "Lady Plastic"

Juan francisco casas Ruiz (bolígrafo)

Ampliando el concepto de Realidad, la pintura Realista no solamente refleja un cambio en la composición o la técnica, sino también en la temática, los contenidos son otros obviamente. Nuevos hábitos sociales se perpetúan en la pintura Realista, como el *Selfy* o las imágenes propias de las *webcam* que navegan en las redes sociales.

²⁴² Las diferentes pinturas que aquí aparecen retratan las nuevas concepciones del autorretrato, de la identidad en una sociedad que se comunica a través de la imagen.

1.2.9.1.2 Arte Urbano

Las ciudades como núcleos culturales y de creación artística generan un amplio espectro de intervenciones artísticas, de diferentes disciplinas, entre las que se encuentra la pintura que se encarga de registrar sus escenarios, vistas panorámicas y su vida cotidiana, el Grafiti que englobamos dentro de la pintura adquiere el aspecto más crítico y reivindicativo que siempre se le atribuyó a la pintura mural, presente también en menor medida.

El arte urbano se ha desarrollado siempre a la par de la idea de un arte en la calle, en el espacio público fuera de los museos e instituciones y normalmente este ha sido su caminar con propuestas muy variadas y cuyo formato más específico ha sido la performance o la intervención directa de los espacios, todo ello recogido por medio del video-art.

De esta manera, pienso en el arte urbano, en su intervención de las ciudades, su implicación colectiva y su capacidad de generar signos y símbolos que bien puede utilizar la pintura Realista u otras disciplinas artísticas como una nueva forma de interpretación de la Realidad que manifiesta las inquietudes y la problemática social, que genera identidad, renueva significados y que está ya consolidada al igual que el grafiti como un género dentro de las artes, que ha creado escuela y ha pasado a la Historia.

Dentro de la amplitud del concepto de arte urbano, el artista aparece como un investigador de la realidad del momento, de los elementos cotidianos desde un punto de vista antropológico, de los fenómenos sociales que traslada a formatos visuales donde lo subjetivo y la retórica tienen un peso elevado, la fotografía y el video registran las experiencias artísticas que van surgiendo y su relación con el video-art puede calificarse como íntima. El autor también es espectador, el proceso es sumamente interesante y la participación ciudadana reivindica el uso del espacio público, la apropiación de la realidad social a través de su intervención.

En ocasiones los organismos institucionales avalan estas iniciativas, el crecimiento desmesurado de algunas Ciudades, entre ellas Sao Paulo o México D.F o Buenos Aires, en el caso de América Latina acarrear un desarrollo cultural extraordinario en parte promovido por el gran flujo de capitales; centros expositivos, editoriales, galerías, estudios cinematográficos, empresas publicitarias y televisivas, etc. convirtiéndolos en paradigmas de la creatividad mundial.

Por poner un ejemplo de arte urbano que puebla los muros de la ciudad de Valencia en especial y de todo, son las pinturas de Escif, seudónimo bajo el cual trabajan varios artistas y que en este caso conlleva una crítica comprometida y una preocupación por la problemática social.

La exposición que actualmente muestra la obra de Escif. “*Miopía*” junto con la del artista Fermín Jiménez Landa: “*Cul de sac*” en la Galería Paz y Comedias del 3 de julio hasta el 12 de septiembre de 2015 es la primera ocasión en que el artista muestra su obra fuera del escenario urbano.

Las convenciones y los estándares sociales de un pensamiento global estandarizado se rompen con la reflexión que plantea Escif, su discurso claro aunque no directo, emerge a través de juegos icónicos, el espectador no tiene más remedio que ser participe. La ceguera ante el transcurrir de la situación social es la motivación de esta exposición, y de la obra de Escif que continúa la tradición de un Realismo Crítico en los escenarios públicos, con un lenguaje figurativo más que explícito.



Escif. Casus Belli, San Petersburg.
Escif. Política, Valencia.



1.2.9.1.3 Paisaje urbano.

La representación de las ciudades, si hablamos en términos modernos “a vista de pájaro” cual cartografía, o su integración en el paisaje como si la observamos desde una colina; imagen que se asemeja a lo que hoy podemos ver desde cualquier desde las afueras de las ciudades o desde los puntos estratégicos elevados señalados como “miradores” es una temática que si bien se ha englobado dentro del paisaje, y que podemos calificar como “panorámica” está presente desde que existen las ciudades. Las impresionantes pinturas de Antonio López han influido en muchos pintores actuales y que como hemos señalado tienen antecedentes, y no solamente destacan las panorámicas, recordemos las vistas aéreas de J. Genovés que nos recuerdan el ritmo trepidante de la urbe. La representación de interiores, es otra de las temáticas comunes en la pintura actual.



Guillermo MuñozVera. Valencia en fallas I. óleo sobre lienzo encolado a tabla. 50 x 70 cm. 2005
José Manuel Cajal López. Plaza Canalejas

1.2.9.1.4 Bodegón.

El bodegón tradicional se sustituye en numerosas ocasiones por escaparates, o interiores que a menudo nos muestran objetos de consumo, alimentos, vestuario, etc.; fragmentos u ordenadas composiciones de los objetos que nos rodean, sin embargo sigue representándose, alejado de las escenas de caza o composiciones preparadas más representativas en la pintura anterior.



Cristóbal Toral. Bodegón con cafetera, 2001 Óleo sobre lienzo. 74,5 x 86,5 cm
Guillermo Muñoz Vera. Composición con coca-colas, 1989
Guillermo Muñoz Vera. Morteros de piedra.

1.2.9.1.5 *Desnudo.*

En este género también se reinterpreta la pintura del pasado, como es el caso de Bernard Torrens que con una mirada reflexiva hacia la figura femenina nos presenta mujeres absortas en sí mismas, pensativas, como es el caso de las Tres Gracias de Rubens.

El desnudo, al igual que el retrato es un género denota una fuerte influencia de la imagen digital, de las imágenes que circulan por la red. Como afirma G. Bataille, lo erótico y sexual, siempre ha sido una de las formas más provocativas con que se ha expresado el artista; pintor de prostitutas es el significado de la palabra griega *-pornographoi-*; el desnudo, que se manifestó de manera notable, por primera vez en occidente, en la civilización griega, dominado el “canon”, poblaba las escenas de placer, batalla, martirios, crucifixiones, etc.; estaba integrado social y artísticamente, de manera diferente a cuando Manet muestra su “Olimpia” y su “Jesucristo muerto entre los ángeles”; Olimpia era un nombre común entre las prostitutas en la civilización griega. Así la Olimpia de Manet, interpreta de manera subversiva y se apropia de lo pornográfico, desafiando al canon y las convenciones; transgresión al principio y después, como tantas otras formas de arte, aceptando sus propias convenciones regularizándose. Olimpia priva al desnudo de su inocencia genérica.

La obra de Juan Francisco Casas Ruiz, nos presenta unos desnudos diferentes, alegres, con aire erótico y jovial apartado de las poses tradicionales de la figura humana, partiendo de las fotografías que circulan por internet, de los selfys de cuerpo entero, y de fotografías propias.



Juan Francisco Casas Ruiz. Andrea/Portoviejo/ecuador 3. 2014. bolígrafo sobre papel, 15 x 15 cm

Juan Francisco Casas Ruiz. thedanishtouch 2012

Juan Francisco Casas Ruiz. ifyoudon'tgiveadamnwedon'tgiveafuck 2. Bolígrafo sobre papel, 200 x 140 cm 2013



Bernardo Torrens. The Three Graces (2013-14) Acrylic on Wood 78,5 x 48 inc.

1.2.9.2. Hiperrealismo y fotorrealismo.

En su manifiesto realista (Courbet), habló de querer crear un arte que existiera “*al margen de todo sistema preconcebido y sin prejuicios*”, buscando probablemente el poder crear sin coacciones ni presiones de ningún tipo. Ser el mismo en la pintura. Zola se refirió a una obra de arte como un “*rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento*”; la expresión de la vivencia, de lo interior y lo subjetivo del artista está muy presente en Courbet y los pintores realistas que no creían en una realidad estandarizada; Linda Nochlin nos regala estas palabras respecto a la realidad “*vinculada a una situación concreta en un momento concreto. Es lo que es, cuando es, donde es, nada más*”

La pintura de Lucian Freud es de nuevo un referente, en este caso en cuanto a lo personal y subjetivo que sin albergar un discurso político o social directo, nos transmite mucho; Sebastián Smee nos habla así de su pintura:

”retrata a personas de cada sector de la sociedad- desde la reina Isabel hasta corredores de apuestas artistas y delincuentes, pero su elección solo se debe a un impulso personal. No le mueve un interés político ni siquiera social, sino meramente las posibilidades artísticas y humanas ofrecidas por cada una de las representaciones específicas de sus modelos. “nada simboliza nada... nadie representa nada. Todo resulta autobiográfico y todo es un retrato, aunque sea una silla”²⁴³

Objetivar la realidad, hacerla nuestra, es una característica del hiperrealismo posible gracias a la imagen fotográfica. El proceso de creación de una pintura hiperrealista, la minuciosidad del detalle, las condiciones de luz y los horarios de trabajo, si se trabaja en el estudio a partir de la imagen fotográfica se traduce en mejores condiciones para el pintor. Sin olvidar excepciones, como la del maestro Antonio López García y varias de sus obras, entre ellas el cuadro de la “Gran Vía” de Madrid.

El *photorealism*²⁴⁴ término acuñado por Louis K. Meisel se inicia en los EE.UU a finales de la década de los sesenta y hereda directamente del Pop-Art, la representación de la sociedad de consumo escaparates, los diners, los automóviles y las motos relucientes, la arquitectura art deco, la iconografía Kitsch; e muchas ocasiones esto se consigue con la representación de la imagen estereotipada que Warhol había propuesto mediante la fotoserigrafía. La proyección de la imagen como proceso de trabajo empieza a ser algo corriente y el *photorealism* avanza en este juego entre fotografía y pintura. “*percibir, ver fotografías, seleccionar y pintar*”²⁴⁵

Conocido en Europa como *hiperrealismo*, trae a la memoria cultural de nuestro continente la irresistible atracción del *trompe l’ Oeil*²⁴⁶, a los maestros Holandeses y sus minuciosas representaciones de su pintura, de sus bodegones y de sus interiores. Reflejos metálicos y cristalinos, fragmentación y variaciones de escala tubos de color de Audrey Flack o los juguetes de lata de Charles Bell, las vistas panorámicas de Ben Johnson o Richard Estes emulando a Canaletto o Bellotto en una reinención de *vedutismo* en las ciudades actuales según Guillermo Solana²⁴⁷

²⁴³ En: Sebastián Smee. El animal al descubierto. Taschen.2009, p. 33

²⁴⁴ “cuando un crítico de arte me pregunto como llamaria yo a esos pintores que se servian de camaras y fotografias como base de su proceso pictorico, respondi: “No se muy bien...quiza realistas fotografico ;No! fotorrealistas...¿Que te parece?”

Louis K. Meisel en 1969 durante una conversacion en una exposicion de arte en nueva York. En Director artistico del Museo Thyssen Bornemisza En: Catálogo de la exposición “Hiperrealismo 1967 -2012” en el Museo Thyssen-Bornemisza.

Edición inglesa publicadas por Hatje Cantz Verlag 2013. Edición española publicada por la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, p. 8

²⁴⁵ En: Peter Seager: Nuevas formas de realismo. Madrid, 1986, p. 229

²⁴⁶ Referido al trampantojo.

²⁴⁷ Director artistico del Museo Thyssen Bornemisza En: Catálogo de la exposición “Hiperrealismo 1967 -2012” en el Museo Thyssen-Bornemisza. Edición inglesa publicadas por Hatje Cantz Verlag 2013. Edición española publicada por la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, p. 7.

Prensa, fotografía, televisión y cine, es ya en esta década una forma común de percepción de la realidad que sustituye en parte al suceso, al acontecimiento o fenómeno. *¿Qué es real? ¿Qué está manipulado?* La pintura aporta un nuevo valor a lo representado, cuando lo cotidiano se percibe a través de la imagen fotográfica, buscando superar la realidad. Imágenes tomadas de la prensa y otros medios por lo general impresos en esta época, pronto son desplazadas por el deseo del artista de tomar sus propias instantáneas con cámaras analógicas de pequeño formato que en la actualidad quedan obsoletas por las cámaras digitales de alta resolución.

En cualquier caso, el encuadre y la composición quedan abiertos a la motivación del artista, si bien es cierto que la fotografía digital tiende a homogeneizar la nitidez de todos los objetos, así como el color, la luz, los reflejos: *“a menudo, los artistas insisten en que les importa menos hacer fotografías bonitas que crear un buen modelo pictórico”*²⁴⁸

La relación particular de cada artista con su propio motivo, se aplica en ocasiones con la seriación de estos motivos aplicando múltiples variaciones. La influencia del collage es evidente en la composición de la pintura hiperrealista seleccionando fragmentos de diferentes imágenes; composiciones que desplazan al boceto, y que actualmente se realizan con ordenador modificando y experimentando con las imágenes originales; esto homogeneiza la profundidad de campo, la nitidez del conjunto de la imagen si hablamos de fotografía y deja fuera de lugar la perspectiva aérea en el caso de la pintura.

La transferencia del motivo al lienzo se realiza normalmente por medio de la retícula tradicional o por medio de un proyector.

1.2.9.3. Simbolismo en el nuevo milenio.

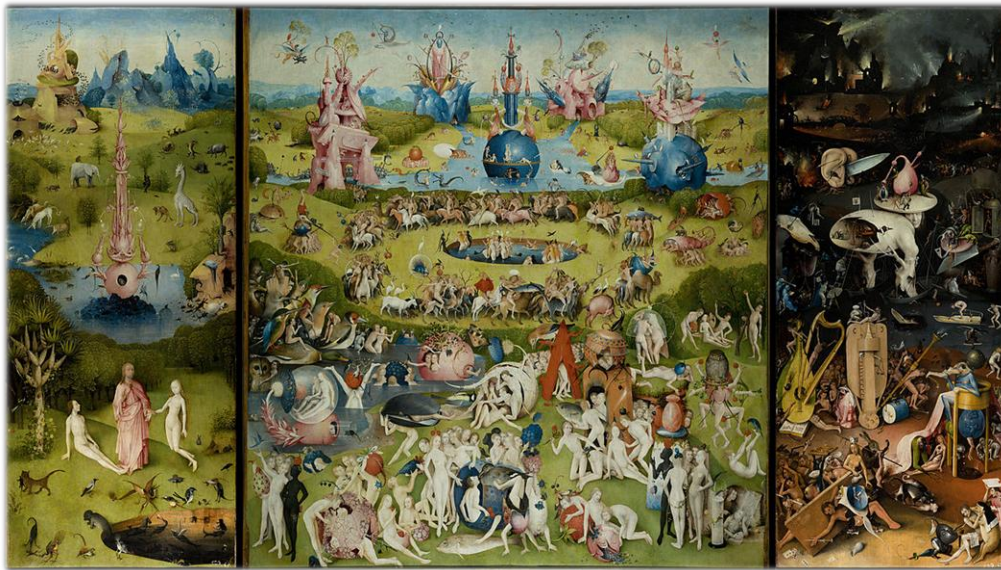
Las religiones animistas y monoteístas en cuanto a su espiritualidad y mística albergan conceptos abstractos; no obstante también albergan expresiones artísticas que se representan figurativamente, con un lenguaje realista; aparece lo mitológico, mundos espirituales benévolos y hostiles, sacrificios, ofrendas, ídolos y amuletos, monumentos y deidades, dualidades mágicas.

Lo sagrado se empieza a separar de lo profano, lo decorativo de lo simbólico. Lo estético camina hacia las imágenes intelectuales a través de símbolos y signos, lo ideal y lo arquetípico²⁴⁹

Trazas ornamentales y geométricas dan forma a los contenidos en la edad Media, la evocación mediante el símbolo predomina en la imagen que fija sus parámetros desde los primeros libros ilustrados. A finales del siglo XIV, el denominado *Cinquecento* con exquisito refinamiento en la pintura, el espacio pictórico se desarrolla en una nueva dimensión que perdura hasta nuestros días, se convencionaliza la perspectiva que permite representar grandes escenas sobre una pequeña imagen.

²⁴⁸ Ibid., p. 26

²⁴⁹ Un arquetipo es el patrón que formamos en nuestra mente o que se establece siguiendo pautas o parámetros determinados en el cual ideas o conceptos se derivan. En filosofía, Platón lo expresa como las formas sustanciales de las cosas que existen eternamente en el pensamiento.



Jheronimus Bosch. El jardín de las delicias. 1500-1505. Óleo sobre tabla. 220 cm × 389 cm

El símbolo del pentágono, encerraba una sabiduría relacionada con lo divino, los elementos guardaban entre sí cierta proporción, vinculada a un misticismo singular, a la sección aurea, su trazado al compás era celosamente guardado en secreto, este símbolo relacionado con los pitagóricos es un ejemplo de la fuerza visual y todo lo que socialmente puede encerrar un símbolo.

Al hablar del simbolismo dentro de la pintura, las últimas décadas del siglo XIX con más presencia del post-impresionismo, el naturalismo y la pintura realista que se preocupan más de los problemas sociales, morales e intelectuales de la época, también son años en los que la pintura busca referentes conceptuales en la espiritualidad

El simbolismo pictórico aparece elegante, refinadamente estético, conmovedor, enigmático, onírico, místico, oculto, misterioso, melancólico, fantástico; el deseo, lo cruel, lo anormal, la melancolía, la fantasía, soledad, nostalgia, amor y violencia que acompañan a este movimiento de la mano del modernismo; todos ellos son atributos del simbolismo, que al igual que la Pintura Realista, tiene su homónimo literario: La novela *A rebours* de Joris-Karl Huysmans (1868-1907) que puede considerarse emblemática de esta corriente; el mismo año de su publicación Jean Moréas (1856-1910) escribe un artículo para el diario parisino *Le Figaro*: “*Le Symbolisme*” considerado como el manifiesto simbolista.

Rebelde en cuanto a la realidad conservadora de la época, adopta más bien una vía de escape que una enfrentada oposición. *Ut pictura poesis*.²⁵⁰

En el romanticismo, William Blake ilustra su tiempo creando una iconografía imaginativa a la vez que descriptiva con los cambios incesantes de la época. Apoyándose en la literatura al igual que Fusli, y en la biblia introdujo en su pintura mundos simbólicos y alegóricos de claro inconformismo con el mundo en que vivió. El vigor de sus figuras recuerda a Miguel Ángel y han sido comparadas también con Francisco de Holanda del siglo XVI; el suizo Henry Füssli (1741-1825) nos sorprende con su particular y sublime visión que parece introducirnos directamente en la pesadilla

²⁵⁰ La reflexión sobre las relaciones entre literatura y artes visuales tiene una larga tradición que se remonta a Platón y Aristóteles, aunque su manifestación más conocida se debe a Salmónidas y a Horacio. La sentencia horaciana “*ut pictura poesis*” se ha convertido en la formulación más afortunada e influyente en la historia de la comparación interartística y aunque en su contexto original la frase tenía un alcance limitado, se convirtió en uno de los principios fundamentales de la teoría de la comparación entre artes plásticas y literatura desde el humanismo renacentista hasta nuestros días. En: *CiDd. II Congreso Internacional de Didácticas. Ut pictura poesis: Artes Plásticas y Literatura: Didácticas paralelas*. Vasiliki Kanelliadou. Universidad Aristóteles de Salónica. p, 1.

El simbolismo que podemos observar en el siglo XIX, XX, según Norbert Wolf²⁵¹ era un sustitutivo artístico de la religión, un culto a la belleza de carga espiritual. Un cuadro simbolista, una escultura simbolista es voluntariamente enigmática: en lugar de proporcionar comprensión intelectual, la obra pretende que el observador experimente su misteriosa profundidad como una visión.

Este movimiento estuvo presente en toda Europa, de distintas formas, con un eclecticismo todavía presente. Prerrafaelistas en Inglaterra, nabis en Francia, el misticismo alemán de Arnol Böcklin o Max Klinger, el modernismo de Gustav Klimt en Austria, y el existencialismo de Eduard Munch: “todo arte que no se limita a la pura narración de historias o al mero retrato, es simbólico”²⁵²

¿Qué relación tienen la Pintura Realista y la Simbolista hoy en día? ¿Contiene la pintura realista algunos de los atributos del simbolismo? Normalmente, tratamos la Pintura Realista en su consideración a partir de su condición formal y técnica, pues su contenido resalta también su carácter realista sobre todo en el llamado Realismo Crítico; características surrealistas y simbolistas, son también parte de su estructura semántica; y también, si cabe, recursos utilizados en otros movimientos pictóricos a lo largo de la Historia. “el pintor no solo tiene que pintar lo que ve delante de sí, sino también lo que ve dentro de sí. Si no ve nada dentro de sí, debe dejar de pintar lo que ve delante de sí”²⁵³

Antonio López comenta “hay que ir más allá” Si analizamos una de sus grandes pinturas “la Gran vía” podemos observar una ausencia de personas, que conlleva cierta carga simbólica.

Sin embargo, la aportación más importante del simbolismo es la enigmática y melancólica codificación que presenta su pintura, una introspección que se abstrae de lo humano, que va más allá de contenidos significativos aunque su factura se aferre a la figuración; en su afanosa búsqueda de lo esencial del contenido, la variedad de formas, de signos plásticos e icónicos fue derivando a una simplificación que anticipa la aparición de las vanguardias, de la pintura abstracta, y que tuvo su influencia en pintores como Picasso, Kupka, Mondrian, Kandinsky o Malevich; hasta que Chirico o Ernst; Dalí, Magritte o Delvaux; el surrealismo o la *Neue Sachlichkeit* –verismo y realismo mágico– vuelven a encontrarse con estos elementos formales, a dejarse influir si cabe la expresión, por un simbolismo figurativo.

La poética, lo concreto sensible sigue estando presente en la pintura del siglo XXI, tal vez no ya en mitologías y mundos fantásticos, el horror o la ofrenda, pero se sigue advirtiendo cierto animismo con el entorno, y cierto magnetismo hacia la poética urbana, generadora de símbolos, iconos, imágenes por doquier; la intelectualización de la imagen a través de una compleja mirada estética se ramifica también en el ideal y el arquetipo. El artista y el crítico se convierten de alguna manera en antropólogos del presente abrazando la cultura como un sistema de símbolos, estructurado teniendo en cuenta su contenido, su significado en conjunto - Lévi-Strauss-; o sin más atendiendo a los impulsos más primitivos en un complejo entramado interpretativo.

De esta manera, el uso de símbolos se encuentra en mucha de la pintura contemporánea, que si bien lejos de establecer un movimiento simbolista en la pintura española del siglo XXI, el uso del símbolo como parte de ella, es una realidad. Símbolos entendidos como formas llenas de significados ambiguos, como las imágenes oníricas o del subconsciente, o símbolos como expresiones vacías de significado que ocupan un lugar concreto y preciso con funciones atribuidas en el más cercano a una lógica formalista. En cualquier caso, en el campo de la pintura: la simbología, los sistemas simbólicos y su estructuración y codificación son más propias de los individuos que de una simbología institucional o convencionalizada aunque esto también pueda producirse: “Habría que analizar todas las acepciones de símbolo en toda la cultura contemporánea, para hacer con ellas una lista que saque a la luz de las afinidades y las diferencias, ver si por debajo de las diferencias hay un concepto unitario fundamental que se reitera en cada autor y en cada teoría y si las diferencias siguen haciendo incompatibles entre sí tales teorías”²⁵⁴

²⁵¹ Norbert Wolf. Simbolismo. Taschen Benedikt 2009, libros de Arte contemporáneo. Extracto del prologo. ISBN 9783822854808

²⁵² William Butler Yeats 1898. En: Simbolismo. Norbert Wolf, Taschen Benedikt, 2009, p, 8.

²⁵³ Caspar David Friedrich (1774-1840). En Simbolismo, Norbert Wolf, Taschen Benedikt, 2009, p, 10.

²⁵⁴ Como se hace una tesis. Umberto Eco. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura. Circulo de Lectores. 1989, p. 29-30.

Un ejemplo de esa funcionalidad del símbolo se observa en las Meninas de Diego de Velázquez 1656 (1599-1660) pintura en la seguimos un recorrido visual que parte de los rostros situados alrededor del espejo en contraste con el rostro de la infanta margarita y la figuras que aparecen detrás, y también los rostros de los personajes en primer plano y el mastín, podemos abstraer el signo astral de la reina mariana: Capricornio; según Pedro esteban, validando la pintura como amuleto y sortilegio para el alumbramiento de un hijo varón. La misma pintura además nos muestra la otra cualidad atribuida al símbolo, es decir, como formas llenas de significados ambiguos, en varios elementos que el maestro introduce en la pintura: *“explicación esotérica que añadiría significados simbólicos a la jarra de agua que ofrece la dama de honor o menina, a la bolsa con monedas de oro que sostiene la enana hidrocefala”*²⁵⁵

Hay que tener en cuenta la maestría técnica y formal a nivel compositivo de Velázquez, el contraluz interior la perspectiva aérea aplicada marca la gradación espacio al entre las figuras y la galería con una armonía increíble, sin olvidar la importancia que aquí tiene la puerta y las escaleras que le suceden; la sabia aplicación de las proporciones y las escalas al observar con detenimiento a los personajes. Una maestría sin la que esta pintura sería igual a la hora de contener un conocimiento oculto tras los símbolos, sin la que el misterio no sería posible.

Argumentos semiológicos, psicológicos y sociológicos están presentes en la problemática de la alienación, la sociedad del espectáculo y la simulación se estructuran si hablamos en términos críticos a través de unos códigos homogéneos, calculados y guiados, generalizando el valor-signo. Esta utilización del lenguaje visual nos seduce y aliena dormitando según Baudrillard *-cualquier orden simbólico venido del fondo de las sociedades primitivas o de nuestra alineación histórica-* nuestro deseo original, que ya no es el centro de nuestra atención, que delega en el destino del objeto. Esta estrategia silenciosa que con cierta ironía conlleva un trabajo de redoblamiento y potenciación, tiene sus consecuencias para el lenguaje, que se encuentra mermado en esta ironía objetiva de las cosas atrapadas en su propio juego, en la estrategia de la Ilusión.

*“si ya no podemos reconciliar las cosas con su esencia es porque han escarnecido y superado su propia definición (...) inmanente a nuestra banalidad, que también es la indiferencia de las cosas a su propio sentido, la indiferencia de los efectos a su propia causa”*²⁵⁶

Transgredir esa codificación nos lleva a la reversión de los términos, a establecer diferencias que establecen el privilegio de un término sobre otro; reversión que se realiza por medio de los símbolos, del orden del lenguaje. *“la revolución será simbólica o no será”*²⁵⁷

*“el cogito interruptus está muy de moda entre aquellos que en otra ocasión he llamado apocalípticos, quienes ven en los hechos del pasado los símbolos de una notoria armonía y, en los del presente, los símbolos de una caída sin salvación”*²⁵⁸

Lo simbólico puede convertirse en una manera de observar, de ver el mundo para el artista; la mirada analítica que todo lo traduce en signo y todo signo tiene un sentido oculto, y por inercia, espera que los demás comprendan su universo simbólico, mas no siempre es así y esta disección simbólica pasa desapercibida para la mayoría de las personas. Eco se refiere a quienes habitan este universo simbólico a corrientes filosóficas minoritarias como los apocalípticos, integrados, pentecostales o parusiacos *-aquejados del síndrome de la Égloga cuarta*²⁵⁹

Eco nos recomienda dos lecturas en su libro La estrategia de la Ilusión²⁶⁰, que definen e ilustran estas corrientes del pensamiento: *Understanding media*, de McLuhan, traducido como *Los medios de*

²⁵⁵ La pintura es lo que aparece. Pedro Esteban. Cuadernos de Imagen y Reflexion. Editorial: Universitat Politecnica de Valencia. www.editorial.upv.es, p.67

²⁵⁶ Baudrillard, Jean. El Otro por sí mismo. Editorial anagrama. Paris 1987. Traducción: Joaquín Jorda, p. 70.

²⁵⁷ Ibid, p. 66.

²⁵⁸ En: Eco, Umberto. La Estrategia de la Ilusión. Traducción de Edgardo Oviedo. Editorial lumen. Título original: semiología cotidiana. Publicado por editorial lumen, S.A. tercera edición 1999, p. 239

²⁵⁹ Las primeras obras del poeta Virgilio sean denominadas Bucólicas o Eglogas y se remontaron al siglo I a. C. refiriéndose a pequeños poemas con cierto aire bucólico. la Egloga carta encierra en el misterio de su creación la satisfacción de una época turbulenta llena de Guerras Civiles ante la ilusión de un futuro bienestar.

²⁶⁰ Ibid, p: 240.

comunicación relacionado con la escuela parusiaca, y *La pérdida del centro*, de Sellmayr, que define como obra maestra del pensamiento apocalíptico.

Sin embargo, para el pintor, no sólo importa el conocimiento de los símbolos, de los signos que se generan socialmente, sino también su significado. Por lo tanto, el artista se apoya más en corrientes filosóficas como el estructuralismo lévi-straussiano que afirma la importancia del conocimiento de los contenidos de la simbología empleada, y también la antropología simbólica, rama de las ciencias sociales.

La antropología simbólica es una rama de las ciencias sociales cuyo desarrollo se relaciona con la crítica al estructuralismo lévi-straussiano. Uno de los principales exponentes de esta corriente es Clifford Geertz. Comparte con el estructuralismo francés la tesis de la cultura como un sistema de símbolos, pero a diferencia de Lévi-Strauss, Geertz señala que no es posible para los investigadores el conocimiento de sus contenidos a priori, como una ciencia exacta, considerando al igual que Max Weber: *“que el hombre es un animal suspendido en tramas de significación tejidas por él mismo, considero que la cultura se compone de tales tramas, y que el análisis de ésta no es, por tanto, una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significado”*²⁶¹

Los símbolos que aparecen en la pintura se refieren a imágenes visualizadas bien sea en sueños o en alterados estados de conciencia, trances o máxima concentración, que tienen relación generalmente con las preocupaciones del artista y con la condición humana; el sexo, la muerte, las modas y costumbres afinidades y diferencias que suelen ser comunes y reiterativos en cada autor. Lo simbólico que aparece en la pintura Realista del siglo XXI gira en torno al universo personal del pintor, que atiende a un deseo original más que a un instinto primitivo.

*“si el color es la luz y la mar el horizonte sin fronteras, el mediterráneo es el sitio. posada sobre el océano, o sobre los naranjos, esa luz blanca y cercana nos indica la identidad de las cosas, el perfil de las formas, la realidad renacida. Imposible ocultar el pasado, disfrazar la verdad o aturdir la memoria, porque la presencia de esa luz, clara y profunda, lo delataría (...) La energía de los signos, la infinitud de lo espiritual, el vencimiento de la deuda con la memoria y la incitación de la libertad son señas de identidad forjadas sobre el carácter aleatoria, casual y fortuito de la trama existencial y de las cordilleras geográficas donde nacimos”*²⁶²

Si nos acercamos más a una representación realista cargada de simbolismo y romanticismo, la obra de **Aránzazu Martínez** nos cautiva con su técnica, nuestra mirada queda atrapada más de un instante. La artista de Vitoria se licencia en el 2000 en la Universidad del País Vasco. Se desplaza a América cursando estudios de postgrado en Academia de Arte Figurativo de Nueva York (NYAA) graduándose en el 2002, bajo la tutela de Jacob Collins fundador de Water Street Atelier, The Hudson River Fellowship y The Grand Central Academy, especializándose en la pintura del siglo XIX, esta influencia está presente en su obra de alguna manera romántica y simbólica, lo mágico y lo onírico forman parte de su realismo pictórico.



Aránzazu Martínez. Cazadores de sueños.

²⁶¹ Geertz, Clifford. Interpretación de las culturas. Gedisa. 1988. ISBN 978-84-7432-333-7.

²⁶² Kosme de Barañano. Equipo Crónica. Catálogo Razonado Instituto Valenciano de Arte Moderno Valencia, 2001, p. 11



Aránzazu Martínez. Casa de Brujas

1.3. TECNICAS EMPLEADAS EN LA PINTURA REALISTA DEL SIGLO XXI.

“lo esencial es invisible a los ojos. Solo puede verse con el corazón”

Antoine de Saint-Exupery²⁶³

1.3.1. El discurso de la materia. El trabajo manual

“Debido en gran parte a las dos funciones de la mano, presión y tacto, el hombre adquiere la capacidad de conocer y pensar.

La mano es el indicador más seguro del carácter”

Charlotte Wolf²⁶⁴

La factura manual, es decir, el proceso de trabajo que sigue el pintor, y la carga materica que aplica a la pintura es algo que lleva implícito un resultado, la percepción por parte del espectador está en parte condicionada por el signo plástico. Al igual que los hiperrealistas Americanos muestran un proceso en el que la ausencia de carga materica es importante, casi total, recuerda las superficies planas de la fotografía, algunos pintores Realistas, aplican una cantidad de materia que deja apreciar otras cualidades del signo plástico, como la dirección, la fuerza, el tamaño de la pincelada y su resultado final conjunto es mucho más rico pictóricamente hablando, aportando la emoción del juego óptico de la distancia y la intriga de cómo se ejercita esa obra.

“la manualidad es proyección de creación, de transformación individual interior. Esta proyección se basa en la íntima relación entre la mano y los materiales en estas manifestaciones, la lejanía o la virtualidad parece ser que imponen distancia en el mismo individuo y la introspección debe basarse en otros aspectos, como la reflexión posterior mediando fuertemente el uso de la memoria y el lenguaje En el caso de los artistas y artesanos la reflexión es simultánea a la acción de crear (...) probablemente sin el tacto, la manualidad, las palabras, perderían completamente sus sentidos, sus significados”²⁶⁵

La capacidad sinestesica de la percepción a través de los sentidos en el ser humano también puede aplicarse a la pintura cuando se observa, cuando se mira detalladamente, tranquilamente, esa carga materica nos remite al proceso, y el proceso para el pintor, conlleva esa introspección al lenguaje aprendido, al conocimiento de las cosas al tocarlas antes de saber su nombre, al implicarse con el pincel de tal manera que se sienta, se perciba otra parte del cuerpo.

Esta relación sensorial deriva tanto en una línea serpentina como en una pincelada rápida y segura aplicada en un milisegundo, o en la cuidadosa representación de un finísimo cabello. La presión con que se ejerce es solo una de las posibilidades de esta relación sensorial que convierte el lienzo, en algo más que una representación, en algo propio, en un trocito del alma del artista, generando en ocasiones este pensamiento: *“esta pintura no la vendo”* de aquí se deduce la importancia del signo plástico, que no solo confiere volumen a la pintura.

Esta sensación aumenta considerablemente dependiendo del proceso y la disciplina artística, por ejemplo trabajar el barro o la madera con las manos produce un goce estético interno, mucho antes de obtener un resultado.

²⁶³ Cita contenida en “El principito” libro del autor publicado por primera vez en 1946.

²⁶⁴ En: Catalogo de la exposición: Adriá Pina. Una consciencia arquetípica. Retrospectiva 1975-2007. Reales atarazanas de Valencia. Mayo de 2008 - junio de 2008. Coord: Gema Ibañez Barberán. Textos: Olga Real. Roman d la Calle. Juan Angel Blasco Carrascosa. Ed: Generalitat Valenciana. ISBN: 978-84-482-4928-1. Diposit Legal: V-1935-2008, p: 57

²⁶⁵ El alma en la mano. Artesanos y escultores de Mexico y Valencia. Carmen Marcos y Carlos M. Barragán. Ed. Universidad Politecnica de Valencia. 2011. ISBN: 978-84-8363-622-0. Deposito Legal: V-3728-2010 Ref. Editoria: 2835, pp. 9-10.

1.3.2. El uso de la Óptica. El desplazamiento de lo real

La óptica, curiosa ciencia siempre sorprendente que atañe al sentido máspreciado para el pintor, el de la vista; la óptica, entendida como parte de la física que se ocupa de las leyes y los fenómenos de la luz, es usada por los pintores y los artistas de diferentes maneras.

Una de ellas es el estudio de la mirada, de la proyección de la mirada sobre los objetos y la incidencia de la luz sobre ellos, que configuran en nuestra retina y nuestra mente la forma, las dimensiones de ese objeto. Con la distancia estas proyecciones derivan en la modificación de la trayectoria según cierto ángulo de visión, la corrección de estas modificaciones para la representación de la realidad, en pintura o arquitectura se estudian con la anamorfosis.

El ser humano toma como referente por lo general sus propias dimensiones para evaluar las escalas y dimensiones de objetos, edificios, del entorno en general, estructurando la percepción a través de un fenómeno de inteligencia óptica. Esto sucede muy rápidamente, y en el juego de la distancia y de una segunda mirada se aprecian mejor las dimensiones.

Los denominados puntos de fuga en la perspectiva sirven como anclaje en la trayectoria de la mirada, como punto de origen de estas proyecciones, que en la pintura, reconstruirán espacios con una representación tridimensional que pueden llegar a crear la sensación de reales, engañar al ojo y sugerir la inmersión en la pintura. De aquí surge el termino Trampantojo o *trompe-l'Oeil*, que consigue esa ficción, esa virtualidad de los espacios representados en la pintura, uno de los innumerables ejemplos de este efecto óptico, es una de las pinturas narrativas por excelencia: *La escuela de Atenas* de Rafael; el termino ilusionismo también es utilizado a tal efecto.

Este ilusionismo muy presente en la pintura mural, perspectivas que se aplican también a las alturas, los escorzos que encontramos al mirar el interior de cúpulas y techos, consiguen ampliar ese espacio, representar espacios virtuales, imaginados, esta estrategia de la ilusión requiere un detallado estudio previo, un amplio conocimiento de la perspectiva, la anatomía y las proporciones, por poner un ejemplo, para admirar uno de las mejores representaciones de esta técnica hemos de desplazarnos a la Glorieta de San Antonio de la Florida en Madrid, un vez allí situados bajar unos metros hacia la Avd. De Valladolid, nos Encontramos con la Ermita y su Réplica, abierta al público; la construcción neoclásica original, declarada monumento nacional en 1905, permanece cerrada por motivos de conservación y se puede visitar una vez al año. Esta maravilla de pintura mural, se puede contemplar en la capilla gemela en la cual residen los restos mortales del gran Maestro Francisco de Goya.

No solamente encontramos esta representación espacial en la pintura mural. La pintura que se desarrolla en el periodo que abarca los siglos XVII y XVIII se puede observar este ilusionismo óptico en multitud de pinturas de diferentes artistas y países, la pintura de Andrea Mantegna, los cenacoli florentinos, o las grisallas flamencas, la pintura de Velázquez sirven de inspiración para Rene Magritte o Salvador Dalí, también en la *pintura de caballete*, por ejemplo en las cámaras de las maravillas de la pintura Holandesa (*Wunderkammer*) o en la simulación de mobiliario o alacenas, denominados trampantojos de Gabinete; o en simple representación de una estancia contigua que se ve a través de una puerta entre abierta, como sucede en la pintura “las Meninas” de Velázquez o en la “Mujer dormida” de Veermer.

1.3.2.1. Óptica y anamorfosis en el proceso perceptivo.

“Lo que nosotros llamamos arte parecería ser un conjunto de artilugios utilizados por especialistas para realzar la percepción humana”²⁶⁶

Marshall McLuhan

Los sistemas tradicionales de representación que forman parte de nuestro imaginario colectivo, de nuestra herencia cognoscitiva desde hace más de dos milenios es lo que conforma por otra parte este estilo mediático de la imagen digital, los videojuegos o los mundos virtuales, por su importancia en el proceso perceptivo pasivo y como valor seguro para la alienación del subconsciente.

Claro está, esta es la tendencia general, sin embargo, no es posible encasillar aquí a toda la humanidad, aunque hay que reconocer que es cada día difícil una vida antitecnológica, totalmente al margen. Esta reflexión traducida por las expresiones artísticas se traducen en las propuestas lanzadas por el video-art en los sesenta, el net-art o el arte electrónico, enfrentando este imaginario global impuesto a las realidades más cotidianas y directas, palpables y disfrutables activamente.

La imagen virtual e inmaterial relacionada con lo ilusorio, artificial y aparente, si establecemos una comparativa apoyándonos en la tradición filosófica se devalúa respecto a lo natural, lo analógico, verdadero palpable y real, es decir a los atributos clásicos de la pintura Realista, sin olvidar que en el siglo de la imagen digital la conexión entre esta y la pintura, concretamente el hiperrealismo es más que evidente.

“¿A qué se endereza la pintura? ¿A imitar la realidad según se da o a imitar lo aparente según aparece, y a ser imitación de una apariencia o de una verdad? De una apariencia –dijo-. Bien lejos, pues, de lo verdadero está el arte imitativo”²⁶⁷

Así, si el arte es un lugar privilegiado para acceder a la verdad; las nuevas tecnologías, lo que Simón Marchan Fiz denomina “*estética de la apariencia digital*” o “*tecnoestética*”²⁶⁸ avanza a la par que el simulacro y la simulación, difuminando y absorbiendo a la vez, cualquier verdad; referencias y alusiones a lo real que se pierden en juegos aleatorios de significantes, especulando con lo posible, sin dejar a su vez de mostrar elementos de lo cotidiano, lo relacional, la naturaleza, lo social, lo político.

Nos remite Marchan Fiz a las lecciones sobre estética de Hegel para recordarnos la imposibilidad de encasillar al arte de modo específico, respecto a este tema. A la esencia le es crucial la apariencia, y la verdad se ilumina o se hace invisible según la actividad de la idea. Contrariamente, lejos de ser una “mera apariencia”, al hecho artístico se le atribuye, frente a la realidad efectiva ordinaria, una realidad superior, más real que lo real; siempre pueden sorprendernos las posibilidades artísticas de la realidad.

Seconds life, videojuegos, simulaciones de vuelos, hologramas, videojuegos, software de arquitectura, de arqueología, de exploración submarina, de astrología; simulaciones, multitud de representaciones, creaciones llenas de posibilidad; ciencia, biotécnica, medicina, arte son realidad en el ciberespacio²⁶⁹

Una de las más presentes posibilidades de estos espacios virtuales es sin lugar a dudas la producción de imágenes, y también la difusión; ahora bien, la imaginación, la intuición intelectual, original, se ve desplazada por una suerte de intuición lógica, en la que la técnica, aparece como nueva forma simbólica, nueva herramienta, cuya configuración es más científica que artística. Epistemológicamente simbólica. El principio de semejanza según las leyes de la Gestalt como categoría perceptiva e icónica es sustituido por una correspondencia descriptiva de transformaciones matemáticas generadas por ordenador. La teoría de un arte que refleja la realidad queda mutilada en un cuerpo virtual sin vivencias con la única posibilidad de producción de sentido que se nutre de un archivo digital que engorda constantemente; la imagen que tenemos sobre los viajes de los pintores del pasado, sobre la búsqueda

²⁶⁶ En: De la Calle, Román. En torno al hecho artístico. Valencia 1981, p.21.

²⁶⁷ Este mismo debate es planteado por Platon en su libro la republica (X, 598b) cuando Socrates pregunta a Gaucon en el mito de la caverna En: Marchan Fiz, Simón. Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes. Ed. Paidós Ibérica 2006. Barcelona. 2005, p.29

²⁶⁸ Ibid. p.34.

²⁶⁹ término acuñado por William Gibson en la novela neuromante. 1984.

de antecedentes y un conocimiento afín a sus actividades, se ve acotada con la inmersión en las pantallas y la información que proporciona internet, siempre pendiente de lo efímero de la información y el temor de perder la conexión o eliminar el archivo por accidente.

Proceso maquiavélico o dionisiaco nos puede resultar el afirmar el simulacro como realidad, concederle más importancia que a la realidad física; que al referente, copia fidedigna, representación sensible o reproducción mecánica, en el cual el espectador también mutila la presencia física ante la obra real y desarrolla una percepción polisensorial y *sinestésica*²⁷⁰

La pintura realista aporta una estrategia de resistencia ante el juego macabro de la realidad virtual y lo verdadero en la representación artística tradicional. El tacto, uno de nuestros sentidos, es importantísimo para el artista y el artesano; escultores, ceramistas cualquier ser humano que desarrolle una actividad artística con sus manos, desarrolla una sensibilidad en el tacto difícil de explicar, igual que la desarrolla una persona invidente. En el caso del pintor, al aplicar presión con el pincel, aplicar la materia a través del trazo y el gesto, y en el caso de la pintura realista e hiperrealista hacer esto mismo con un desparpajo infinitamente preciso, esta sensibilidad aumenta considerando el pincel como una prolongación del brazo.

*“con la virtualidad y la imagen mecánica y digital, la distancia entre mano y materia se ha agrandado, creando un espacio que es imposible de constatar mediante el tacto, mediante la mano. Los ojos y las palabras ahora son las que imperan en el mundo (...) Lo que conmueve a nuestros ojos es el narcisismo férreo de la imagen técnica (...) La virtualidad impone el silencio de la carne y exalta al ojo a erigirse en el único mediador posible entre nosotros y el mundo”*²⁷¹

Un lenguaje propio, un estilo, se va consolidando en la virtualidad de la imagen digital, cuya reproductibilidad permite una rápida expansión; un estilo que se anticipa y se superpone a su contenido formal. Recordemos que la pintura Realista concede gran importancia a su aspecto formal, independientemente del estilo reconocible de cada autor en concreto. La imagen que nos sirven los medios de comunicación disuelve estos dos conceptos, forma y estilo.

La mirada del pintor interpreta, en la pintura Realista la distancia adecuada, el ángulo y el encuadre, la luz sin instrumento alguno, sin prejuicios ni influencias, mas siempre intervienen la experiencia y las sinestésicas insinuaciones de tacto, el oído, el olfato, el corazón y el cerebro, en un proceso complejo y caprichoso, que selecciona, rechaza, asocia, analiza y construye. No es un reflejo tal cual de la realidad, sin atributos. En palabras de Gombrich: *“la trampa estriba en que no existe tal ojo inocente”*²⁷²

En ocasiones el pintor se libera de toda experiencia e influencia voluntariamente buscando la representación hiperrealista, la realidad vista tal cual; por el contrario, la lectura personal y la imaginación sin restricciones desemboca en una realidad diferente, extraordinaria, sublimada exagerada, la regulación y el dominio de este proceso y su traducción a un lenguaje visual es sin duda un aprendizaje y lo que conduce a la maestría, a la excelencia a cualquier pintor.

Las imágenes digitales son obtenidas por medio de dispositivos técnicos que introducen algunas modificaciones en cuanto al proceso perceptivo del ojo humano.

*“nada es verdad ni es mentira, todo es según el color, del cristal con que se mira”*²⁷³. Los dispositivos electrónicos conducen nuestra mirada en los hogares, en las aulas, y sobre todo los dispositivos móviles, como celulares, laptot's, IPod, Smartphone, que nos proporcionan imágenes a través de una pantalla, cuyos parámetros en cuanto a color y perspectiva están alterados por los sistemas informáticos de percepción de la imagen. Cada vez más la pintura Realista toma como referente estas

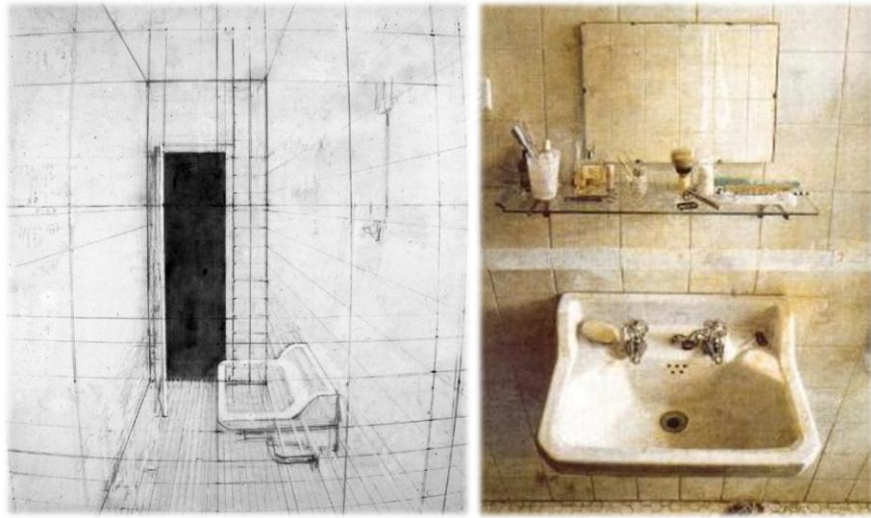
²⁷⁰ Recurso retórico en el que la metáfora se intensifica y se condensa en la relación de dos magnitudes, utilizand sutitucions, co-presencia, puede trasladarnos a estados primitivos en cuanto a lo perceptivo, evocando estimulación otros sentidos. las propiedades sinestésicas en una pintura se dan en una eficaz representación ilusionista despierta estas sensaciones en el espectador, provocando una especie de inmersión en ella.

²⁷¹ Marcos, Carmen y Martínez Barragán. El alma en la mano Artesanos y escultores de mexico y valencia. Carlos. Ed. Universidad Politécnica de Valencia. 201, p.11

²⁷² Citado en: Goodman, Nelson. En Art & Illusion. Nueva York: Panteón Books, 1960, pp.297-8 & Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos. Biblioteca breve de Seix Barral. Primera edicon: Marzo de 1976, p.23 y ss.

²⁷³ Hace más de dos siglos que Ramón de Campoamor (Asturias 1817) escribe esta estrofa que nos recuerda que ningún valor es inmutable, dentro de lo relativo nuestras habilidades perceptivas están ahorita condicionadas por la tecnología.

imágenes que se almacenan en el momento, instantes del entorno más cercano, el que tenemos a mano sin concebir ni esperar fenómeno ni acontecimiento, se diferencian de la mirada del ser humano en varios aspectos importantes.



(De Izqda. a dcha.; de arriba a abajo)
Antonio López García. Cuarto de baño. 1971²⁷⁴
Antonio López García. Lavabo y espejo. 1967²⁷⁵
Dino Valls. Ut Superaos. Óleo / lienzo. Díptico: 100 x 50 cm. 2003²⁷⁶
Antonio López García: Medición con escuadra y compas²⁷⁷

²⁷⁴ Este cuadro del pintor Antonio Lopez Garcia muestra la metodología que permite corregir la percepción natural de la perspectiva.

²⁷⁵ El efecto optico que invita a introducirse en el espacio de la pintura, se consigue aplicando distintas perspectivas, puntos de vista en la misma imagen.

²⁷⁶ Esta obra del pintor Dino Valls, aplica tambien distintos puntos de vista llevandonos a mundos virtuales creados a partir de arquetipos propios del artista.

²⁷⁷ Antonio Lopez, ajustando los parametros del natural, teniendo en cuenta los cambios que se producen en el referente, dia tras dia, mediante escuadra y compas.

De esta manera la pintura Realista experimenta un trayecto hacia lo virtual a través del referente; se apoya en una imagen que ya no proviene del objeto en sí, de la naturaleza que se nos muestra delante, sino que ha sido creada por medios informáticos. La dimensión espacio-temporal cambia. Lo que Antonio López llama la vivencia, el aura impresa en el “plain-air”, se sustituye por la “inmersión” en las imágenes de las pantallas que se alejan de la mirada del ser humano.

- Una sola lente frente al sistema bifocal natural de las personas.
- El Angulo de visión y la visión panorámica se alteran dependiendo del dispositivo.
- La calidad de la imagen aumenta en cuanto a la resolución de la imagen.
- La luminosidad y espectro de color también cambian a través del pixel.

La tecnologías denominadas L.C.D (*liquid crystal display*)²⁷⁸ y OLED²⁷⁹ en distintos formatos de pantalla nos proporcionan, guardan y modifican imágenes que sustituyen nuestra mirada²⁸⁰. Cambia el mundo, cambia el referente, empezamos a hablar de virtualidad, de no-realidad. La pintura alberga lo Virtual y lo Real; la calidad de la imagen que el pintor en este caso imita, deriva a menudo hacia el hiperrealismo.

Imaginamos entrar en las imágenes, en un espacio diferente, condicionados en parte por un ángulo de visión más amplio que el del ojo humano. ¿Hasta dónde ha influido la fotografía en nuestra percepción visual de la realidad? Lo que nos dicen sus cuadros es que “vemos fotográficamente”²⁸¹

La trayectoria de nuestra mirada se acota, se educa, se habitúa; los principios de la perspectiva quedan condicionados, de modo ajeno al espectador; ya no es natural, no es la zona “o”, la mancha ciega²⁸² entre la córnea y la fóvea la que determina los parámetros de esta anamorfosis, sino la puntual y concreta definición de la trayectoria que incluye la programación y fabricación de las pantallas LCD y otras tecnologías, de sus filtros y sensores. La pintura Realista corrige la trayectoria de la perspectiva con una angulación modificada por medio de artilugios como la ballestilla en el caso del pintor Antonio López García.

El ángulo de visión de las pantallas LCD: 160° vertical x 170° horizontal.

Las pantallas de plasma que pueden ser vistas desde cualquier ángulo, siempre y cuando el ángulo de visión es de entre 160° a 180°.

La diferencia visual, reside como ya hemos dicho en estos cambios ópticos, pero también en el contenido, en los códigos que utiliza el artista y que nos transmiten conocimiento, se consolida el paisaje urbano y una simbología generada normalmente en las ciudades.

*“la figuración de los noventa proporciona una nueva temática que procura, entre otras muchas cosas, pintar la vida moderna, la arquitectura, el objeto industrial, las edificaciones, las ciudades, los personajes aislados, los suburbios industriales, el alma de los propios objetos”*²⁸³

²⁷⁸ Una pantalla de cristal líquido o LCD (sigla del inglés liquid crystal display) es una pantalla delgada y plana formada por un número de píxeles en color o monocromos colocados delante de una fuente de luz o reflectora. A menudo se utiliza en dispositivos electrónicos de pilas, ya que utiliza cantidades muy pequeñas de energía eléctrica.

²⁷⁹ las pantallas OLED tienen un funcionamiento mucho más sencillo. En este tipo de tecnología los diodos emisores de luz orgánicos sí que funcionan como píxeles y/o subpíxeles independientes que crean una imagen. Algo así como las pantallas hechas de bombillas que se pueden ver en muchos espectáculos.

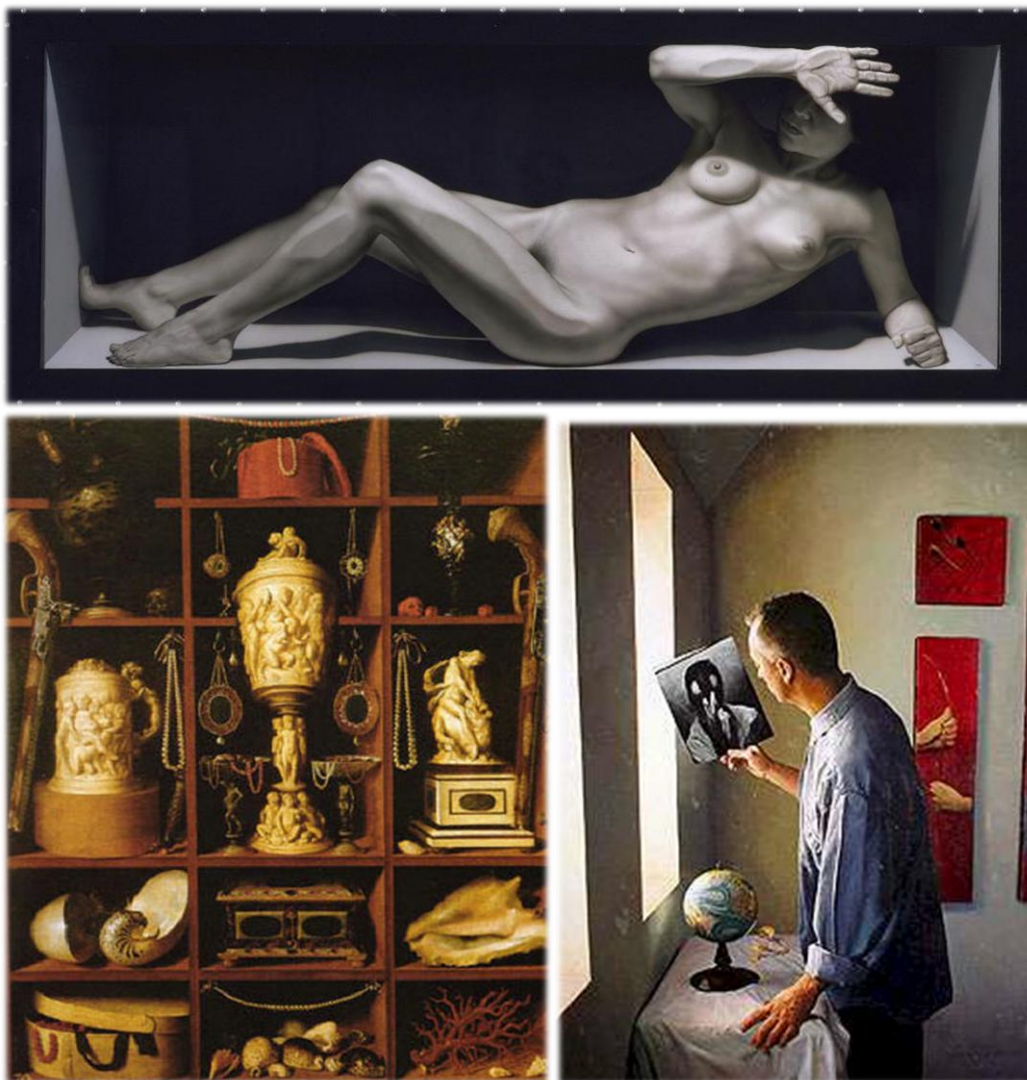
²⁸⁰ nuestra visión es capaz de abarcar casi los 180 grados en el plano horizontal, y algo menos en el plano vertical. Esto, en teoría, significaría que nuestro ojo podría equivaler a una longitud focal entre los 9 y los 13mm. Pero también hay que asumir que de éstos 180° sólo somos capaces de enfocar una mínima parte.

²⁸¹ Catálogo de la exposición HIPERREALISMO 1967-2012. MUSEO THYSSEN –BORNEMISZA. Edición a cargo de Otto Lete. Textos de Linda Chase, Nina S. Knoll, Otto Letze, Louis K. Meisel y Uwe M. Sheneede. Patronato de la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. p.: 21.

²⁸² El centro de la retina, llamado fóvea, dirige la dirección de la mirada, afinando la apreciación de la realidad. Esto cambia con la visión lateral, la llamada mancha ciega, carente de células visuales, se establece en una zona elíptica correspondiente a la fijación del nervio óptico sobre la retina; de esta manera la psique rellena el hueco. La visión es un fenómeno esencialmente psíquico, que de manera inconsciente en un sistema de visión binocular como es el humano nos lleva a percibir las rectas corrigiendo su curvatura.

²⁸³ En el Catálogo de la Exposición realizada por Felisa Martínez Andrés. La huella fotográfica en la nueva pintura realista. La aportación valenciana (1963-2005). Centre del Carme Octubre 2009-Enero 2010. Generalitat Valenciana. p.: 54

La voluntad humana de generar espacios virtuales, cuyos antecedentes son el teatro griego y la cámara oscura²⁸⁴ según Josep M. Catalá, se acentúa con las nuevas tecnologías; este cambio de referente va acompañado del peligro de limitar, de reemplazar nuestra capacidad imaginativa. Lo que F. Chordá denomina como “línea franca”²⁸⁵ de la nueva era, cuyas posibilidades de interacción, difusión y virtualidad, serpentean en estructuras variables e ilimitadas.



(De Izqda. a dcha.; de arriba a abajo)
 Roberto González. V de Veermer ' 1997.
 Cámara de las maravillas. Wunderkammern.
 Bernardo Torrens, de la serie cubículo.

284 El teatro griego como espacio que envuelve al espectador con lo auditivo y lo visual, y la cámara oscura –modelo creado por Athanasius Kircher- donde el espectador entra literalmente, percibiendo la realidad a través de imágenes que se generan de forma ajena e independiente a él. En: Catalá Domenech, Josep. M. Divorcio entre sujeto y objeto, distinción trascendental entre la mirada artística y la visión científica: una regida por las emociones, la otra por la razón.. La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual. Ed: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de publicacions. 08193 Bellaterra (Barcelona) pp.: 537-540.

285 En: Chordá, Frederic. De lo visible a lo virtual. Una metodología del análisis artístico. Ed: Antrophos. 2004. Rubí (Barcelona) p. 185.

La obra de **Bernardo Torrens**. Madrid 1957 se considera más hiperrealista que realista; el desnudo, las naturalezas muertas y los paisajes forman parte de su temática habitual, la serie Cubículo, está formada por figuras femeninas que pugnan por el espacio en la representación. Realiza su primera exposición individual en 1988, en la Galería Heller, de Madrid, a las que le siguieron otras por España, Suiza, Hong Kong, New York, etc.

Otro modo de concebir la óptica respecto a la pintura, es el mismo que utiliza la fotografía, es decir, capturar la imagen. La utilización de lentes e inventos, artilugios que siempre se las han ingeniado para redireccionar la luz a través de lentes y espejos, consiguiendo una imagen más o menos nítida, del entorno inmediato, de lo que está frente a nosotros si utilizamos nuestros ojos. Dispositivos que no dejan de ser, imitación del ojo humano.

La cámara oscura y la cámara clara son utilizados por numerosos artistas desde hace siglos para trasladar la imagen al lienzo, la pintura sea servido de la óptica igual que se ha servido de las matemáticas, de la ciencia; Caravaggio, Leonardo, Veermer o Canaletto, Van Eyck o Velázquez al parecer utilizaron estos recursos del conocimiento. Un conocimiento considerado secreto al igual que fue considerado en su momento las investigaciones de Pitágoras. Los tratados sobre óptica y los libros sobre geometría formaban parte imprescindible de la biblioteca de los grandes pintores.

El uso de la óptica se mantuvo en secreto, pues la maestría del dibujo como base de la pintura, o el abordar directamente el cuadro siempre ha sido motivo de admiración. El libro “*EL conocimiento secreto*” de David Hockney de 2001, fue en origen muy criticado. El documental de la BBC sobre las investigaciones de pintor es un documento audiovisual imprescindible para conocer todo este proceso de la óptica. Así como el especial que programa televisivo Redes dedica a este tema “*Las reglas ocultas del arte*”

Hoy en día, el uso de la óptica se asocia más a la ida de trasladar la imagen al lienzo, mediante el proyector de diapositiva y el proyector de opacos en principio, y últimamente utilizando el denominado “cañón”, o proyector de DVD, trabajo ya con la imagen digital.

1.3.3. El uso de la fotografía en la pintura realista

La pintura de Caravaggio muestra una sucesión de planos, planos generales y primeros planos que consigue plasmar con originalidad, en la oscuridad de su taller, proyectando la luz sobre sus modelos desde diferentes puntos, usando distintas lámparas. Componiendo de alguna forma el referente natural y abordando la pintura sin bocetos previos, con unos resultados que en la actualidad nos hace reflexionar sobre el uso de la fotografía como referente.

Desde los inicios de la fotografía, ésta, se ha utilizado como base en la pintura, el mismo Courbet las utilizaba; respecto a la irrupción de la fotografía en la pintura Proudhon comenta: “*puede ayudar a dar justificación teórica a la frecuente practica de Courbet de basar sus cuadros en fotografías tomadas por otras personas*”²⁸⁶

Al principio, la fotografía, cuando empezaba a conocerse, tenía una fuerza arrolladora, se aparecía seductora y cautivadora; las técnicas fotográficas del siglo XIX mucho más graficas se desarrollaban en una experimentación que oscilaba entre la química y las leyes físicas de la óptica.

La gradación tonal de la fotografía, la profundidad de campo, y la imagen estática son efectos que la pintura comienza a imitar desde la década de 1960, con el primer hiperrealismo americano, si bien antes la fotografía ya era un referente para muchos artistas. La experimentación al respecto, su investigación la pintura que surge a partir de ella en la Comunidad Valenciana casi de forma paralela que en América; desde entonces al día de hoy se puede observar una amplia producción pictórica y también fotografía en la comunidad Valenciana, aunque no compartida siempre conceptualmente en el resto del país, pues si recordamos el proceso pictórico que se desarrolla en la obra del pintor Antonio López, por poner un ejemplo, también se sigue pintando del natural.

²⁸⁶ Drew Egbert, B., Op. Cit, Barcelona 1881. p.192. En: La huella fotografica en la nueva pintura realista. La aportación valenciana (1963-2005).Exposición realizada por Felisa Martínez Andres. Centre del Carme Octubre 2009-Enero 2010. Generalitat Valenciana, p. 35

La fotografía abre un camino de posibilidades dentro de la pintura realista, las últimas décadas del siglo XX y principios del siglo XXI desarrollan como un impulso natural, en una especie de deseo inerte la interacción de la pintura y la fotografía, analógica, digital o virtual, teniendo en cuenta que en los últimos cincuenta años, las modas, las convenciones y la tecnología se antojan veloces y cambiantes, casi fugaces: *“en los últimos años cuando se ha establecido la más relevante confraternización entre la pintura y la fotografía. De hecho, el uso de las llamadas nuevas tecnologías supone un punto de inflexión en la Historia del Arte por la infinidad de recursos creativos que permite”*²⁸⁷

Las asociaciones íntimas y la progresión y continuidad en el uso de la fotografía como referente, dentro de la figuración y del realismo promueven sin duda una nueva originalidad, lo probable y lo posible sin olvidar que ni la experimentación ni la investigación son religiones, y el artista al igual que experimenta con la fotografía, dibuja, esculpe, pinta del natural, trabaja con el ordenador u observa atentamente cómo la vida evoluciona.

El artista Valenciano Juan Genovés, experimenta con las vistas aéreas y el desplazamiento de la cámara en movimiento, como un *travelling*, creando tensión en sus pinturas (véase cap. 1.1.4.1) tras la década de los setenta trabaja con aerógrafos, pistolas y plantillas a partir de imágenes apropiadas a los medios de comunicación, con una narrativa implícita sobre la violencia, y el morbo en torno a las relaciones de poder que estas conllevan.

El uso de imágenes extraídas de los medios de comunicación reestructuradas, descontextualizada y dotadas de un nuevo sentido en el collage, y su traslado a la pintura se convierte en un procedimiento habitual del Equipo Crónica; la selección estratégica de las imágenes y su difuminación de las zonas del lienzo oportunas, se aprecia en su obra. La pintura del natural, siempre tentadora en su proceso, sin embargo limita la temática, las ideas y contenidos, que surgen en la mente del pintor, se trasladan al lienzo con un apoyo fotográfico, así pues, los contenidos que el artista quiere desarrollar, tienen relación directa con la fotografía.

Los atributos y posibilidades de la fotografía como referente son innumerables, mas la fotografía como disciplina artística, igualmente adopta en ocasiones los recursos retóricos y las estructuras de un lenguaje visual, capaz de comunicar, de transmitir un discurso. Un ejemplo es el artista Joan Fontcuberta (véase cap. 1.1.4 y 1.1.5) que ingeniosamente establece relaciones de similitud, analogía, coincidencia, semejanza, etc. plasmando en la fotografía una crítica poética personal: *“las fotografías son índices -huellas de luz- que pueden llegar a devenir iconos -si el operador decide mantener una relación de semejanza- y/o símbolos -cuando adquieren sentido mediante el uso de ciertas convenciones-”*²⁸⁸

Fontcuberta nos habla de un estatuto icónico dentro de la fotografía, con atributos y cualidades que aportan riqueza a la pintura si se toman como referente, cualidades como: Exactitud de transcripción, Extraordinaria minuciosidad en el detalle, Delineación perfecta, Claridad de definición, Riqueza de textura, Sutilidad en la gradación tonal; esto está condicionado también por la cámara, por la resolución de la imagen capturada. Este es y ha sido el referente del fotorrealismo o Hiperrealismo americano, y de muchos pintores del resto del globo.

Con las nuevas tecnologías, la fotografía ya no parte de un modelo real, sino que crea la imagen, mediante lenguajes de programación, y apoyándose en estructuras y sistemas de signos gráficos que interactúan entre sí, a un código específico alojado en lo virtual.

La imagen digital a través del software Photoshop en especial, u otros similares, parte de imágenes ya existentes, y las combina con otras, las descontextualiza y añade nuevos valores, este es el caso del artista *Alexei Kondakov*, el cual sitúa las imágenes de la pintura clásica en escenarios urbanos dentro de imágenes fotográficas, es decir, la fotografía, toma la pintura clásica como referente, dando un giro al fotorrealismo.

²⁸⁷ La huella fotográfica en la nueva pintura realista. La aportación valenciana (1963-2005).Exposición realizada por Felisa Martínez Andrés. Centre del Carme Octubre 2009-Enero 2010. Generalitat Valenciana, p. 30

²⁸⁸ Fontcuberta, Joan. Fotografía, conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica. Ed. Gustavo Gili. S.A. Barcelona 1990., p. 22



Alexei kondakov. Serie "Historia del Arte en la vida contemporánea"

El artista Ucraniano, que reside en Kiev, se apropia de personajes de la pintura de todos los tiempos y los introduce en la vida cotidiana de la ciudad. Los Embajadores de Holbein, aparecen en la barra de un bar en la imagen inferior central; ésta amplia serie descontextualiza la pintura utilizando el ordenador y añadiendo cierto toque de humor.

1.3.4. El instante y la fotografía.

Que bello instante.
Tengo el libro a medio,
La terraza semirrepleta,
Las gafas medio limpias.
El perro aún no ha ladrado,
El camarero aun no me ha pedido el euro,
El pájaro aquel aún no ha comenzado a cantar.

Julián Cañizares²⁸⁹

La fotografía tomada como referente, es uno de los ejes de esta investigación *¿pero qué fotografía?* Vuelvo sobre los conceptos de inspiración y sobre la motivación del pintor. La fotografía, al igual que la pintura está asociada a la vivencia, no es inusual una mirada selectiva por parte del artista; al igual que el fotógrafo de la naturaleza, que pasa horas esperando la luz adecuada, que se abra una flor, o que el ave despliegue sus alas, el pintor que toma como referente su propia obra fotográfica, que pasa horas contemplando cual es el instante perfecto para su representación, se sumerge en una experiencia vital con el referente fotográfico, a la par que adquiere un conocimiento y va forjando un imaginario personal que repercute sin duda en su pintura.

La imagen digital agiliza este proceso del pintor-fotógrafo; al igual que la captura del instante previamente meditado para la concepción de una pintura, es decir, atrapar una situación o un objeto en un momento determinado, y que tiene que ver con el imaginario personal y las ideas o conceptos que el artista desarrolla en épocas concretas de su vida, pensando en lugares, en amores o en problemáticas sociales, en un continuo tránsito que atribuye sabiduría a lo instantáneo. Atrapar el tiempo en una fotografía, utilizando una cámara fija con el obturador abierto, por ejemplo durante una hora, apuntando al cielo, o a una figura que intencionadamente cambia su posición son recursos de la fotografía analógica que hoy en día se imitan en el proceso de creación de imágenes virtuales.

“La fijeza es siempre momentánea. Es un equilibrio, a un tiempo precario y perfecto, que dura lo que dura un instante: basta una vibración de la luz, la aparición de una nube o una mínima alteración de la temperatura para que el pacto de quietud se rompa y se desencadene la serie de la metamorfosis. Cada metamorfosis, a su vez es otro momento, a su vez, es otro momento de fijeza al que sucede una nueva alteración y otro insólito equilibrio” Octavio Paz²⁹⁰

La pintura anterior al siglo XIX, busca una linealidad narrativa implicando a la acción precedente y posterior respecto a unos parámetros temporales, a cuya expresividad se le añade lo cinético, lo que va entre un instante y el siguiente. Degas interrumpe esa linealidad a favor del instante, del fragmento temporal. La luz de un instante concreto del día, de una hora determinada es lo que los impresionistas reflejaban en su pintura; el paisaje aislado en el tiempo, a través de un signo plástico enérgico y vivo, la pincelada y los colores vivos, una realidad que manipula el paisaje, que lo ve a través de unos filtros a los que concede más importancia que al mismo paisaje.

²⁸⁹ Julián Cañizares Mata (Albacete, 1972) ha publicado “Travis poemas” (Colección Provincia, Diputación de Leon, 1999), El hombre sin cabeza, el gato Wilson y el Condotiero Fajardo, dentro del libro Tres tipos con gafas (Editorial Academia de Samotracia, Albacete, 2001) Es director de la revista literaria Ayvelar.

²⁹⁰ Octavio Paz Lozano natural de la Ciudad de México (1914 - 1998), poeta, ensayista y escritor, premio Nóbel de Literatura (1990). Es considerado uno de los más grandes escritores del siglo XX y uno de los grandes poetas hispanos de todos los tiempos. Su obra abarcó varios géneros, entre los que sobresalieron textos poéticos, traducciones y ensayos. En “Los signos en rotación”, publicado en 1967 como epílogo de la segunda edición de El arco y la lira (1956), p. 9. Prologo de Octavio Paz, El mono gramático, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2014, 116 pp.

La pintura realista y naturalista se consolida sobre las investigaciones y el conocimiento transmitido por los maestros renacentistas, en una época que revisa la Historia y se interesa por recuperar gran parte de la herencia cultural aportando su punto de vista, este revisionismo desemboca en el desarrollo de la filosofía positivista, y la estética en principio concebida como una filosofía del Arte, a la vez que empieza a archivar y analizar el curso que sigue la fotografía: Filosofía del Arte (1832) August Comte; Ciencia y sociedad, Saint-Simón de la misma época; Curso de filosofía positivista (1830-1842) August Comte; Ontología de la imagen fotográfica André Bazin (1945); Movimiento realista. Courbet (1855). Todas estas teorías influyen en Max Wertheimer (1912) que a principios de siglo empieza a preocuparse por la percepción y por la geometría; en estos años se desarrolla la teoría de la Gestalt, la cual será a partir de ese momento la que marcará las pautas para la composición en la pintura, y el encuadre en la fotografía: “A veces hay una imagen única, cuya composición posee tal grado de vigor y riqueza, y cuyo contenido es tan expresivo, que está sola imagen ya comporta un relato completo en sí mismo. Pero pasa muy raramente”²⁹¹

1.3.5. El píxel. Mucho más fotosensible.

Explicado de un modo general, en el proceso de percepción de la forma, antes de llegar a la retina, los rayos lumínicos atraviesan la córnea y el iris, formando una imagen invertida del entorno como en la cámara oscura que se convierte en una señal nerviosa. La parte posterior de la retina está formada por conos y bastones, células fotosensibles y pigmentarias que traducen el color, saturación y luminosidad, ayudados por una sustancia llamada melanina; de esta manera observamos y almacenamos en la memoria las imágenes del entorno.

La obtención de una fotografía digital es muy sencilla hoy en día, saltando el proceso de la fotografía analógica y su posterior escaneado. Las cámaras digitales captan la imagen traduciendo los rayos lumínicos en mapas de bits que forman una imagen compuesta por píxeles; la profundidad de los píxeles es el atributo que determinará la resolución de la imagen en conjunto; la imagen puede ser transformada para su vectorización, permitiendo esto la modificación y manipulación de las formas, y viceversa, es decir convertida en mapa de bits, incluyendo la mayoría de los softwares conversores que permiten la lectura de varios formatos, los más utilizados son BMP, PSD, JPEG, GIF, TIF, TGA.

Según su resolución necesitan más o menos *memoria* para ser archivadas, y un procesador más o menos potente para realizar distintas operaciones. La imagen puede ser almacenada con diferentes resoluciones, por ejemplo con menor resolución para su difusión en la red, no obstante, cualquier operación de cambios en la cantidad de píxeles, se traducen una pérdida de información o *aliasing*. La profundidad, es la cantidad de información contenida en el píxel, y el bit, es la mínima unidad de almacenamiento que puede adoptar dos valores, 1 ó 0, esto es el denominado sistema binario. La calidad del color depende también de la cantidad de bits de la imagen: 1 bit: 2 = 2 colores; (Gif, Bmp); 8 bits (1 Byte): 2⁸ = 256 colores (Gif, Bmp); 16 bits (2 bytes): 2¹⁶ = 65536 colores, (Bmp, Tga, Tif, Psd, Pict); las imágenes de 32 bits, almacenan información incluso de transparencia de color, permitiendo una calidad de la imagen más apta para la creación artística. La resolución se expresa en píxeles por pulgada (ppp), dejando de percibir el pixelado a partir de los 250 o 300 ppp, esto aclara los términos *low definity* y *High Definity*; por hacernos una idea.

291 Fontcuberta, Joan. Fotografía, conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica. Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona 1990., p. 176

La artista ganadora del Premio Nacional de Fotografía 2005 **Ouka Leele**, seudónimo de Bárbara Allende Gil de Biedma (Madrid, 1957) ha desarrollado una técnica impecable y llamativa que consiste en colorear a mano, las reproducciones de la fotografía analógica, sin embargo ha seguido el desarrollo de la fotografía digital que ahora ocupa sus últimas obras. La exposición celebrada en el Centro de Arte Tecla Sala de L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona) el 22 de Enero de 2010: *Ouka Leele, de la pintura a los píxeles*, acoge 64 fotografías desde sus comienzos hasta sus trabajos con fotografía digital: “Los jóvenes no deben esperar a tener la cámara de sus sueños, cualquier aparato tiene su lenguaje e incluso un móvil puede ser poético”²⁹²

El hiperrealismo trata de superar incluso la misma realidad, la nitidez, la precisión en su pintura casi ausente de materia, imita la fotografía de alta resolución; la lengua Alemana utiliza la palabra *Ganzfeld* para definir un campo visual totalmente homogéneo, cuya discriminación es nula.

Dentro del Hiperrealismo más reciente, en España y fuera de ella, sobre todo en Norteamérica, y países como Japón, cuya tradición pictórica se asemeja a nuestra pintura en la representación mimética, la influencia de la imagen digital con alta resolución –RAW- y la ausencia del índice y la háptica, en una pintura aparentemente sin carga materica, propician cambios como el mayor uso del Acrílico, en consonancia con el color de las imágenes digitales, y el mayor uso de la óptica en el proceso de creación Pictórica.

Un caso digno de mención es el de la pintura de Darío Urzay, que imita mediante la fotografía digital, la carga materica de la pintura. La amplitud de lo posible, la voluntad del artista y la necesidad cognitiva de representación Realista se recogen en una pintura con un lenguaje propio, imágenes impresas en soporte de aluminio que transgreden los límites del espacio bidimensional del soporte representando la carga materica a través del píxel.

Sin embargo la intención de los fotorrealistas no es competir con la extrema precisión de las lentes fotográficas, sino más bien solucionar los problemas técnicos de la transferencia de tonos de color, mediante puntos de luz y reflejos, para finalmente crear una realidad pictórica propia y nueva, que no se remita tanto a la realidad en sí como a la realidad reproducida o representada. (more to more; more real to thing- son términos que aparecen en el libro, la estrategia de la ilusión de Umberto Eco, más que la realidad, algo que ya forma parte de la cultura Norteamericana. Sin embargo, muy diferente es el realismo que se realiza en España, ¿quién sabe? si el carácter antropológico y multiétnico de nuestro país, añade un tamiz de poética, un poquitito de sal e este virtuosismo –basta echar un ojo al realismo Crítico de Equipo Crónica y Equipo Realidad, a las generaciones que suceden a Antonio López García, a la obra del mismo Antonio López Sánchez, y desde luego a los realistas que nos ocupan, con un pie en España y otro en América en muchos casos, y con una percepción en parte analítica de la realidad; miradas que nos llaman, juego simbólicos con su significado implícito, difuminados e indefinidos, con una habilidad y virtuosismo que tiene alma propia.

²⁹² En una entrevista realizada por Roberta Bosco, para el periódico digital el país:
http://cultura.elpais.com/cultura/2010/01/22/actualidad/1264114802_850215.html

1.3.5.1. El píxel y la pintura.

Podemos encontrar analogías con el efecto de pixelado en la en los mosaicos romanos, el puntillismo también puede ser un referente. En la actualidad, la división geométrica en pequeñas unidades que contrastadas recrean la forma, ya es algo convencionalizado en la imagen digital. Las celdillas que componen las pantallas LCD contienen gases como argón o xenón son excitadas mediante electricidad, creando los píxeles.

Esto explicado de manera sencilla nos permite una idea de que la resolución de la imagen, medida en píxeles, depende de la cantidad de estas celdas, sensores y filtros de color, y de los píxeles que recrean. Desde que el Realista Chuck Close, debido a la dificultad de percibir los rostros debido a una enfermedad denominada *prosopagnosia*²⁹³ diseccionara los retratos en pequeños apartados o celdas, de un modo similar a como se nos presenta la imagen pixelada, la tecnología busca una simbiosis conceptual con la pintura.

*“El pintor explicó que divide cada cuadro en centenares, a veces miles, de unidades o celdillas a las que da un mínimo de tres pinceladas. El paralelismo con los píxeles es evidente dado que un píxel (Picture x Element) es la unidad básica de una imagen digital. En efecto, uno de los muchos méritos del artista es que inventó esas celdillas antes de saber qué era un píxel; quizás antes de que los píxeles existieran”*²⁹⁴

Continuamos con un planteamiento pictórico que se aleja del realismo y se centra directamente en el píxel. El artista mexicano Yishai Jusidman, inicia su andadura artística como aprendiz de Carlos Orozco Romero en el periodo de 1973 a 1980, desde entonces investiga la imagen y la pintura. En el año 2000 presenta en el Centro de la Imagen de Ciudad de México la exposición *Mutatis Mutandis*, que después viajara a Sao Paulo, París, Oaxaca, Venecia y Monterey, en la cual sitúa el uso del píxel dentro de la obra pictórica. La gran cantidad de imágenes que nos proporcionan los mass-media, y que pueden crear confusión, establecen relaciones que contraponen dentro de la pintura, lo táctil y lo visual, lo fenoménico y lo discursivo.

293 El término *prosopagnosia* deriva del griego *prosopon* que significa “cara” y *agnosia* que es la “ausencia de conocimiento” y coloquialmente se define como un problema para reconocer caras. El término fue acuñado por el médico J. Bodamer en 1947, quien describió dos casos de esta singular alteración perceptiva y la definió como “la interrupción selectiva de la percepción de rostros, tanto del propio como del de los demás, los que pueden ser vistos pero no reconocidos como los que son propios de determinada persona”. <http://www.neurorhb.com>

294 Estas palabras que aparecen en un artículo de Marisol Aymerich [Bio 94, PhD 98] y Rafael Franco Publicado en—Nuestro Tiempo abril—junio 2013 p: 32 “Chuck Close y los rostros perdidos” (Marisol Aymerich y Rafael Franco son investigadores de Bioquímica y Biología Molecular del CIMA Neurociencias) nos aclaran que es lo que píxel sustituye en la pintura, y cuál es su prodiga presencia, siendo su imagen “habitual” en el arte actual.



(De Izq. a Dcha. de Arriba Abajo)

Chuck Close. Autorretrato de 1977. Aguafuerte sobre papel. 112 x 89 cm.

Darío Urzay, Flip, 2015, técnica mixta.

Yishai Jusidman, muestra de la exposición Mutatis Mutandis.

Yishai Jusidman, muestra de la exposición Mutatis Mutandis (detalle)

1.3.5.2. Creación interactiva

Ante la pregunta: *¿qué es la interacción?* Nos enfrentamos sin duda a otro concepto de gran magnitud, en el que caben numerosas opciones; un pincel atado a unas ramas aprovechando la intervención del viento puede plasmas este movimiento natural en una tela o un lienzo, las creaciones multitudinarias de cuerpos desnudos del artista en un espacio público reunidos mediante una convocatoria en la red, o el simple goteo de pintura de diferentes colores en un cubo de agua. La tecnología proporciona herramientas, con las que seguir nuevos modelos de creación.

En cuanto a la pintura se refiere, las cámaras fotográficas de los dispositivos móviles, en última instancia sustituyen en su inmediatez, la elaborada preparación de una fotografía profesional, con sus consecuentes variaciones formales y la falta de una experiencia temporal más prolongada o una vivencia con el lugar que suscita en mayor grado lo subjetivo. La intervención directa de la imagen

digital es algo ya convencionalizado dentro de la pintura, en el momento en que cualquier fotografía, pintura, gravado o dibujo, se digitalizan, permiten su intervención y manipulación por medio de los ordenadores; solamente cambia el proceso de intervención, pues el retoque de imágenes ya creadas manualmente es un proceso que también supone numerosas posibilidades, por ejemplo el retoque manual de las fotografías de Ouka Leele; la técnica gráfico digital más conocida es probablemente la infografía.

Hasta ahora la interacción con la tecnología a través de internet posibilita la apropiación de imágenes, a partir de las cuales surge la creación artística en muchos casos y las Creative Commons, las licencias libres que concede el autor cambian radicalmente el concepto de derechos de autor sobre ellas y su utilización en el proceso artístico-creativo, su reproducción y difusión. La intervención de lo ya creado es en el siglo XXI una práctica habitual.

*"Si el arte es una práctica productiva peculiar, una forma de praxis, un proceso que desemboca en un producto con un cuerpo material, sensible, la intervención del receptor no puede reducirse a un aspecto puramente significativo, ideal o valoratorio"*²⁹⁵

De esta manera, el receptor puede transformar la creación, en un proceso en el que la obra artística no termina al concluirla su autor, esta interacción probable es definida por Adolfo Sánchez Vázquez como socialización de la creación: *"socialización de la creación" (...)"como el modo de apropiación estética más adecuado para una sociedad que se rija no ya por el principio de la rentabilidad, sino por el principio creador"*²⁹⁶

La estética cinematográfica, de los comics y la ilustración principalmente, mas la pintura y la literatura que surge en torno al ciborg, la dicotomía entre hombre y la máquina y su interacción que se desarrolla en las últimas décadas del siglo XX, es un antecedente de realidad aumentada en cuanto plantea la interacción con la tecnología y un antecedente de la realidad virtual, pues genero mundo paralelos y toda una serie de parafernalia que ha servido como referente para el desarrollo de dispositivos a través de los cuales nos introducimos en los mundos virtuales. Los Humanoides asociados, Metal Hurlan, Cimoc, autores como Moebius o EnKi Bilal entre otros trabajan con este concepto.

Walt Disney consiguió realizar su sueño recreando una de sus fantasías con la "audionimatronica"; mas allá del cine o la animación, la reproducción electrónica y mecánica de un ser humano, un robot, un autómeta; no contento solamente con su reproducción física, buscó dotarlos de personalidad, otro argumento muy recurrido en el cine, recreando las expresiones de un actor humano en cada uno de ellos individualmente, tras varias pruebas y en base a un esqueleto computerizado, un equipo de especialistas con una precisión increíble en cuanto al parecido con la realidad hizo el resto, con una programación de movimientos y audio establecida en un bucle que hoy quedaría obsoleta; el placer de la imitación y la reproducción del ser humano completo que consigue Disney anticipa avances en la robótica y la recreación de mundos virtuales inconcebibles en esa época.

El cine, ese maravilloso medio artístico capaz de reinventar, de crear y recrear mundos virtuales a su antojo en estrecha relación con el comic, (guion gráfico) muestra una constante en sus contenidos respecto a la relación con la tecnología, con mundos virtuales e imaginados, como el ciborg.

Si actuamos como espectador, o más bien como usuario, gracias a la interfaz, es posible interactuar en espacios creados por ordenador ampliando las experiencias creativas. Estos sistemas interactivos y sus dispositivos adjuntos se han desarrollado en base a nuestra realidad conocida, consiguiendo efectos de realidad veraces y sofisticados, que desarrollan nuevos procesos sensoriales, al sumergirnos en simulaciones o ambientes desconocidos con una inevitable reflexión sobre la estética conocida y la que nos ofrecen estos ambientes virtuales. Una estética característica de las redes

²⁹⁵ En: Marchan, Simón. Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes. Sanchez Vazquez, Adolfo. Ed. Paidós Ibérica 2006. Barcelona. ISBN. 84/493/1827/0, p. 20.

²⁹⁶ Ibid, pp. 199-200.

sociales, las relaciones hombre-tecnología rediseñan los modos de vivir aumentando la auto organización, la conectividad con la multitud a través de la red, la posibilidad de la creación interactiva, y la movilidad que permite los pocos medios físicos, es decir, transportar el ordenador, hábitos que suponen en un principio un esfuerzo de readaptación, a no ser que sea ya parte de la vida desde la infancia.

Ahora bien, si la interacción parte desde la misma creación, el esfuerzo es mayor y las relaciones son más complejas; se vislumbra un concepto de ingeniería de las relaciones o del existir, de la creación en mundos diferentes: *“mundos biocibridos que suman lo biológico y el haber de los datos a lo híbrido del mundo físico. Diferentes tipos de diseños de interfaz, nos colocan en círculos de feedback, sofisticados recientemente por dispositivos sensoriales de biofeedback, con adquisición y transmisión de señales biológicas, uniendo mundos naturales o ecosistemas y mundos artificiales: sonidos, vibraciones, temperaturas, respiración, y también por conexión ubicua en interfaces transparentes mezcladas a lo cotidiano por dispositivos inalámbricos”*²⁹⁷

Lo más asequible al usuario, son los dispositivos inalámbricos que ya forman parte de nuestro día a día. Los teléfonos móviles o celulares, con sus distintas aplicaciones como cámaras fotográficas de alta resolución, webcam, GPS, Bluetooth, etc. forman parte de esta realidad biocibrida que nos propone Domínguez, de tal modo que el hecho de la pérdida del teléfono móvil, provoca una sensación en nuestra mente como si nos hubieran amputado un miembro, pues significa tener que de nuevo reinventar los hábitos, hecho que casi nunca ocurre pues es más fácil sustituir el dispositivo por otro.

La creación artística nos muestra la necesaria participación del espectador en obras que desarrollan con ayuda de la tecnología, un ejemplo es la instalación *–the legible city–* de Jeffrey Shaw. Una pantalla muestra una ciudad virtual cuyos edificios son letras y palabras que es recorrida a través de un dispositivo externo, una bicicleta cuya conexión con los pedales y el manillar hacen posible tal recorrido.

La modificación de ambientes, del cuerpo por sistemas interactivos, es una experiencia sensorial cuya exploración de territorios y mundos artificiales no ha hecho más que comenzar hasta ahora con una estética reconocible por el usuario, en una nueva ingeniería de la percepción, de la existencia inmersa en la interfaz; complejos paradigmas rediseñan lo original, lo temporal y lo espacial en una relativa y sinestésica presencia virtual. Procesos que mucho pueden aportar en la adquisición de conocimiento y el aprendizaje a través de la recreación y simulación virtual, por ejemplo el interior del cuerpo humano en el campo de la medicina, el interior de los museos o la recreación escenas históricas concretas. Sin embargo la industria del espectáculo y del ocio también se asienta en lo virtual, videojuegos, y avatares que han de conseguir llegar a una relación íntima, o que juegan al póker pueblan los mundos virtuales, claro está dependiendo de la solvencia en un mundo real.

El término High-tech es definido por Griffiths (2003) como: *“una forma de desarrollo limpia o perfecta y que, eventualmente, solucionará todos los problemas. La otra cara que ofrece la cultura high-tech es la búsqueda del control sobre el individuo, causando el amor por el poder, el deseo sobre las propias cosas que nos explotan y dominan”*²⁹⁸

En contraposición aparece el término *low-tech* o *cultura low-tech*, en la cual el consumo de información visual o de otro tipo a través de la red, se asemeja por igual en cualquier situación geográfica, socio-económica o cultural diferenciada, mas se promueven interacciones con el entorno inmediato más ajustadas a las necesidades locales y reales que a los mundos virtuales. El reciclaje de tecnología en desuso igualmente valida debido a la rápida instalación en el mercado de nuevos modelos por parte de la industria, o la instalación de software libre, facilitan estas intervenciones locales destinadas a mejorar el entorno y la vida y generalmente más asociado a la cultura, y la preservar las identidades minoritarias.

297 Gallichio Domingues, Diana María. Culturas digitales. Ciberespacio, genesis y rituales en la vida biocibrida, p. 364. En: Jiménez, Jose (Ed). Una teoría del arte desde américa latina. MEIAC. Junta De Extremadura. Consejería de Educación y Cultura. 2011

298 En: Jiménez, Jose (Ed). Una teoría del arte desde américa latina. MEIAC. Junta De Extremadura. Consejería de Educación y Cultura. 2011, p. 355

Sin embargo, es la conexión a la red, internet lo que ha propiciado un mayor campo de interacción dentro de la creación artística, abstracción digital, mail art, video-arte, instalaciones y performances, poesía visual, arte sonoro, etc., son algunas prácticas procesuales asociadas al *net-art*.

Las infinitas lecturas por parte del espectador que generan estas prácticas no-lineales dependen de la cantidad de datos que interactúan simultáneamente y que se dan principalmente a partir de la década de los noventa, con una teoría más uniforme en cuanto a su consolidación en el continente Europeo y más dispersa o fragmentada en Latinoamérica entro de un desarrollo más personal en que se pueden distinguir tres periodos principales:

- Toolbox-Sandbox. Caja de Juegos (1955-1997) está marcado por la experimentación y el interés por la novedad tecnológica.
- Glam Netart/ Fenomeno Dot Com (1999-2001) la sociedad entera empieza interesarse por este tipo de arte, sobre todo las instituciones, generando una estética de la interfaz, y una reobjetualización de la obra. Norteamérica, en especial el SFMOMA (museo de arte moderno de San Francisco) premia el arte en línea con 30.000 \$; otro premio importante es el concedido por *The Webby Awards*.
- Calma y Ruido/ Post_Netart (2002) este periodo plantea una revisión del Net-Art, y lo que ha generado, la conexión entre grupos creativos y su difusión, el uso del Copyleft y las Creative Commons, estableciendo nuevos espacios en la red: Gireles, GPS, etc.

“A pesar del categórico condicionante del idioma, la cultura global de Internet se está construyendo día a día a partir de una peculiar bipolaridad: a partir de las aportaciones diferenciales de cada cultura y a partir de la apropiación y resignificación que cada cultura hace de todo aquello que encuentra en la red”²⁹⁹

Pese a su carácter no-lineal internet es un soporte que facilita la lectura de información como *data*, una comunicación en el fondo de carácter narrativo a través de la tecnología SW y la comunicación TIC, planteamientos de comunicación interactiva de usuario a usuario, con estrategias artística comunes en espacios concretos de virtualidad creativa.

De esta manera observamos que la ceremonia y el proceso tienen mucho de atractivo y se implantan como obra artística más que el espectáculo del resultado final, difícil de determinar dado su carácter participativo e interactivo; procesos de hipercomunicación e hiperpercepción sustitutivos de la realidad, en los cuales el sujeto se disuelve o se esparce, se desintegra.

La primera manifestación del Net-art: el Computer Arts, surge de forma paralela al video-art, abrazando la idea de una creación abierta que el espectador pudiera transformar, individualmente o de forma colectiva, lo colectivo del cadáver exquisito presente en el espíritu de las vanguardias, en alguna de las propuestas plurales del grupo Cobra (1948-1951)

Los programas informáticos convierten la pantalla del ordenador en soporte artístico, pudiendo difundir propuestas de forma aleatoria, experimentando la interacción con la multitud, atrayendo su atención y participación de diferentes formas, dando lugar a lo probable y lo posible al igual que en los mundos virtuales. El grupo OU.LI.PO (Ouvroir de Litterature Potentielle) deja su parte al azar dentro de la poesía concreta, asegurando que las combinaciones siempre sean distintas. El arte electrónico se redirija a la pérdida de unicidad de la obra, y le atribuye un carácter no-objetual.

²⁹⁹ Ibid, pp. 391-393. El concepto de Gireles esta desarrollado por Laura Baigorri, Alejandro duque y otros: Medellín Gíreles. <http://co.lab.cohete.net/wifi/wardriving1.html>. (vínculo visitado el cuatro de abril de 2010)

1.3.5.3. Los videojuegos

Los videojuegos, son una forma de interactuar con lo virtual, con los mundos generados artificialmente en los que se desea la inmersión, los escenarios de una realidad virtual que evocan la mitología y la ciencia-ficción se traducen en imágenes y espacios en tres dimensiones, difíciles de recorrer hasta llegar a la solución, un tránsito que requiere en ocasiones un fuerte esfuerzo intelectual, y en otras un automatismo de habilidades; en cualquier caso expectativa constante y veloz por alcanzar el próximo paso, subir el próximo peldaño, en un exclusivo diseño estrés intelectual y visual. Contenidos y temáticas de mundos virtuales que en muchas ocasiones remiten a los referentes Históricos y artísticos y en otras desarrollan mundo increíblemente dispares en cualquier caso con unos parámetros visuales y una retórica común en cuanto a la representación que hacen posible la comunicación; un discurso narrativo dentro de un Corpus reconocible con infinitas propuestas e ingeniosas diferencias.

El lenguaje realista, e hiperrealista que persiguen los videojuegos en sus representaciones es evidente. La tecnología 3D, consigue unos efectos cuasi mágicos al respecto; Estas palabras de Odilon Redon (1840) nos acerca a una idea de esta representación de los mundos virtuales: *“mis dotes me han conducido al sueño; he sufrido los tormento de la imaginación y las sorpresa que esta derramaba sobre mi lápiz, pero he conducido y llevado esas sorpresas según las leyes del organismo del arte que conozco, que siento, con el único fin de obtener del espectador, por atracción repentina, toda la evocación, toda la atracción de lo incierto, en los confines del pensamiento”*³⁰⁰

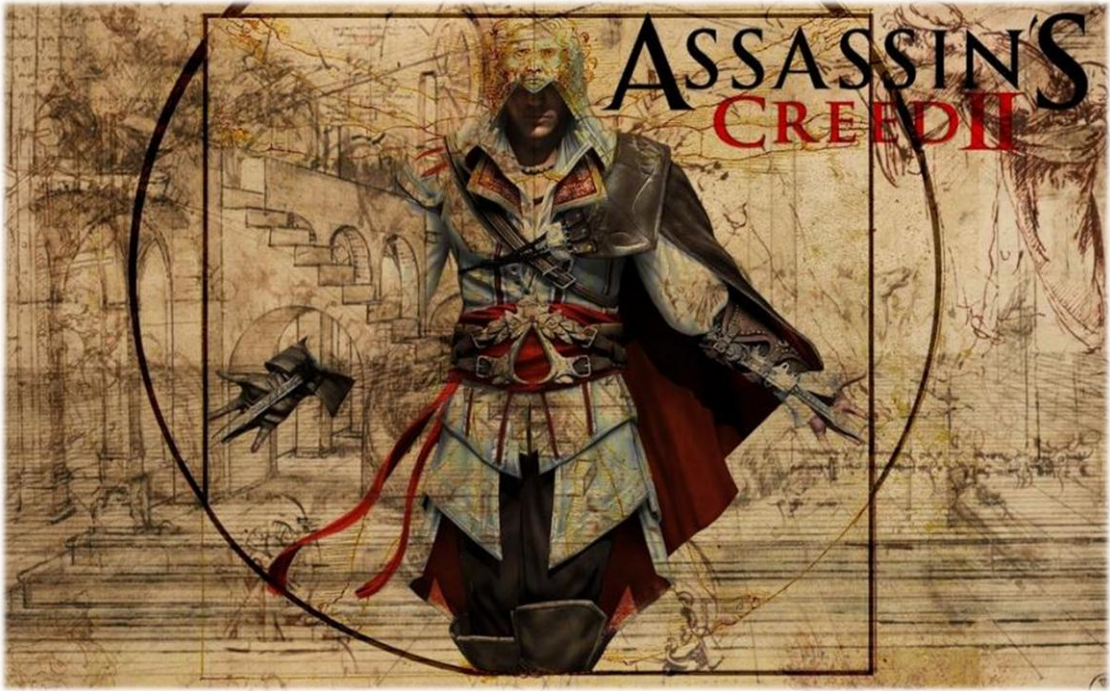
Este lenguaje de los videojuegos nos remite a los universales, a las formas conocidas y reconocibles, más o menos comprensible, apoyado por la lógica, los sistemas tradicionales de representación, y el intelecto, en una asociación e interacción de ideas semiconscientes que devienen en arquetipos, que cada vez son más extendidos entre la multitud, se exteriorizan a través de estas representaciones.

Desde las historietas graficas en las que el usuario tiene que ir descubriendo una trama en ocasiones con gran dificultad, o los juegos asociativos entre diferentes objetos, hasta los mundos virtuales más elaborados, la representación realista es su lenguaje.

*“por la voluntad de perfeccionamiento cada vez mayor de su función mimética, por la exaltación de la capacidad extensiva de la imagen como copia fidelísima de las apariencias ópticas del mundo visible, es una ambición que culmina en el hiperrealismo de la realidad virtual”*³⁰¹

300 En: Bouleau Charles. Tramas, la geografía secreta de los pintores. Título original: Charpentiers. La geometrie secreite des peinters. (A soi-meme, 1867-1915, paris 1922); Prefacio de Jacques Villon. Traducción de Yago Barja de Quiroga. Ed: Akal, S. A. 1996, p.239.

301 En: Gubern, Roman. Del bisonte a la Realidad Virtual. La escena y el laberinto. Ed. Anagrama. Barcelona 1996 p.: 8



Fotogramas del videojuego Assassins Creed III.



Fotogramas del videojuego 1492.

1.3.6. Evolución y fusión de las técnicas pictóricas.

Uno de los ejes de esta investigación es el cambio de referente en la pintura Realista, un cambio que no es otra cosa que el reflejo de los cambios sociales; actualmente los artistas mantienen una preocupación por interactuar con las nuevas tecnologías, y eso ocupa tiempo. La experimentación de nuevos procesos deriva en el uso de materiales distintos, sin que esto suponga en absoluto dejara un lado las técnicas que nos preceden.

En cuanto a la pintura, aunque se siguen enseñando las técnicas de pintores tan relevantes como Velázquez, Rembrandt o Rubens la mayoría de los artistas emplean productos ya fabricados por la industria, en cuanto a oleos, aceites y barnices se refiere. El médium y la esencia de trementina se siguen empleando para diluir el espesor de las pinturas, la aplicación de veladuras, etc. sobre soportes de lino, algodón o papel imprimado o en ocasiones sobre madera. La imprimación denominada creta y media creta continua vigente, siempre que no se emplean lienzos ya preparados de fabricación industrial, u otro tipo de soportes, igual que continua vigente la aplicación de grisallas previas a la aplicación del óleo.

El Óleo sigue predominando sobre el acrílico en la pintura Realista española, aunque el acrílico va ganando terreno en el ámbito del hiperrealismo, debido en parte a una mayor concordancia en el tono, saturación y luminosidad con la fotografía de alta resolución.

El pintor **Carlos Saura**, Villanueva de los infantiles (Ciudad Real) con una amplia trayectoria y una extensa obra, va alternando por periodos temporales el Óleo y el acrílico, trabajando sobre papel lienzo o madera indistintamente; En ocasiones su técnica depurada confunde al ojo en relación a los materiales empleados.

La pintura al óleo sobre papel es la técnica que utiliza otro de los hiperrealistas americanos de la última generación; el artista Israelí **Yigal Ozeri** (1958) cuya temática se centra en bellas mujeres sobre un escenario de idílica naturaleza. Utilizando como referente la fotografía de alta resolución que es proyectada al lienzo antes de aplicar la pintura, dejando atrás el boceto y el dibujo: su obra “Jessica en el parque” de 2010 es una muestra de ello.



Yigal Ozeri. Jessica en el parque. Oleo sobre papel. 2010.
Yigal Ozeri. No tittle. Oleo sobre papel. 2010.

El uso del aerógrafo es algo común también en la actualidad, una influencia del fotorrealismo americano pues se presta a conseguir efectos de veracidad muy similares a los degradados de la fotografía. Uno de los artistas americanos que trabaja en la actualidad con el aerógrafo es **Ben Johnson** (1946) perteneciente a la tercera generación de hiperrealistas americanos.

Normalmente trabaja en gran formato partiendo de plantillas generadas por ordenador basadas en dibujos previos, el artista aplica mediante acrílicos el color usando un aerógrafo, el resultado obtenido es de una nitidez impresionante. “Mirando atrás hacia Richmond House” de 2011 y “El Rookery” de 1955, son dos de sus obras más importantes.



(De Izq. A Dcha)
Ben Johnson. Mirando atrás hacia Richmond House. 2011.
Ben Johnson. The Rookery 1995.



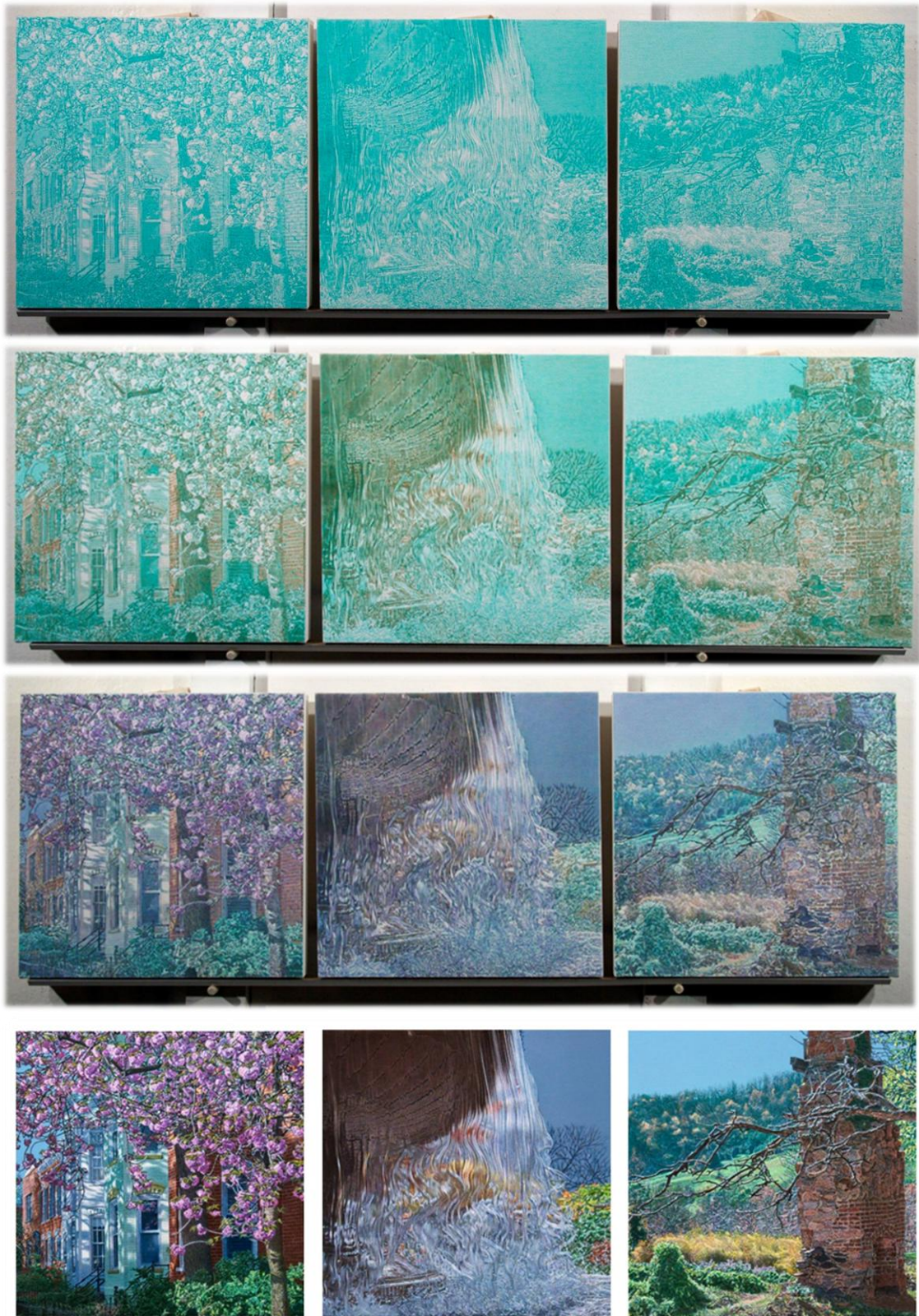
Don Eddy. Van wyk Volkswagen 1971.

El artista Don Eddy (Long Beach, California 1944) uno de los pioneros del fotorrealismo o Hiperrealismo Americano, nos muestra una evolución en su obra que avanza con las nuevas tecnologías. Los vehículos y la ciudad están presentes en los contenidos de 1967 a 1972; 1973 A 1990 centra su obra en los escaparates y los múltiples reflejos de los objetos que estos contienen; a partir de 1991 el contenido de su pintura se traslada a lo espiritual, buscando además el misterio, algo que al espectador parece interesarle siempre, el uso del latín está presente en su obra, en los títulos, al igual que en la obra de Dino Valls (véase cap. 1.1.3) lo que nos lleva a pensar en la influencia Italiana, por el Título y por los formatos, polípticos, trípticos, con arcos de medio punto, aludiendo además a los cuatro elementos naturales; el referente fotográfico se convierte en la obra misma

El uso de las tecnologías como método de trasladar la imagen al tiempo evoluciona de diferentes maneras; uno de los Hiperrealistas de la primera generación **Don Eddy**, emplea en la actualidad una técnica en la que con la ayuda de software de retoque digital, separa las capas de la fotografía obteniendo dibujos que traslada al lienzo, tras esto aplica con ayuda del aerógrafo la pintura, obteniendo volumen, como primer paso, su referente son imágenes de la naturaleza relacionadas con lo místico o lo esotérico, y que presenta en polípticos recordando los retablos Góticos.

Más tarde aplica colores cálidos y fríos en diferentes fases e independientemente, consiguiendo gran contraste de color, como último paso aplica veladuras y otras técnicas para resaltar y retocar aquello que le interesa, en un proceso que puede constar entre 10 y 20 capas de pintura. Este proceso se puede comparar con el trabajo de retoque en el software, en cuanto a la aplicación de capas superpuestas.

La capacidad de alcanzar los resultados previstos siguiendo determinados procedimientos sigue siendo un reto que las nuevas tecnologías lanzan a la pintura. Al igual que en otros tiempos se emplearon procedimiento de reproducción mecánica para seriar dibujos y grabados, la serigrafía o la litografía, el gravado en general se basan en esta mecanicidad. El informalismo de los años 50 utiliza, telas, arpilleras, cartón, metales, materiales de construcción, etc. muchas son las posibilidades, la participación de los materiales en la experimentación les confiere significación, propia en cada caso.



Don Eddy. Proceso de trabajo actual basado en la cuatricromia obtenida por programas informaticos.

1.3.7. Reproducción gráfico-digital

Una de las grandes preocupaciones de los creadores plásticos contemporáneos ha sido la de encontrar un medio expresivo totalmente nuevo. En una sociedad en que han primado los valores de originalidad, individualidad y exclusividad, a lo largo del siglo XX se ha constituido una tradición a partir de los ensayos reiterados en busca de una obra artística que fuera capaz de materializar estos valores, lo cual a su vez, se convertía en un mayor impulso renovador, pues alcanzada una meta debía procederse a su superación. Con ánimo de preservar ese carácter original, los artistas pronto encontraron insuficientes las técnicas y materiales tradicionales y comenzaron a investigar posibilidades expresivas de otros medios que han ido desarrollándose paulatinamente. De esta manera, en la fotografía, el cine o el cartel, se trabaja paulatinamente con medios de reproducción mecánica, seriación, computadoras y reproducción gráfico-digital. En ninguna época se habían propuesto tantos soportes ajenos a la tradición plástica occidental, ni tampoco se habían sucedido en intervalos tan breves tantos movimientos artísticos.

La evolución del arte de vanguardia precisamente una de esas constantes es la búsqueda de nuevos soportes para la expresión, con fundamento de la transformación de los lenguajes visuales en la época contemporánea.

Los surrealistas potencian la renovación de soportes y materiales, e inventan nuevas técnicas que se apoyan en el automatismo. Se trataba de producir formas primarias sin el control consciente para reelaborarlas libremente o dejar la tarea interpretativa al espectador, concediéndole un protagonismo activo que hasta la fecha había sido infrecuente. Entre estas técnicas podemos destacar el frotage, el grattage, el fumage y la delcomania y también podríamos hablar del cadáver exquisito.

El fenómeno de la reproducción mecánica de las imágenes, primero a través de la fotografía y posteriormente con la digitalización, ha sido lo que más cambios han generado en la nueva conceptualización contemporánea de la obra de arte. Estas técnicas han terminado con el carácter único de la obra y han permitido una difusión masiva y una “democratización” de las imágenes, que no han de entenderse como exclusivas de una elite cultural y pasan a formar parte de una sociedad abierta y dinámica que las asume como parte de su imaginario, de su estética, de su imagen pública.

A lo largo de la historia, la obra de arte ha sido plasmada como única de un momento e inspiración del artista, por factores culturales que tienden a valorar positivamente la unicidad de la obra. Poco a poco fueron apareciendo los mecanismos que favorecieron su reproducción mecánica, así en la edad media se usó la xilografía para reproducir dibujos, y, a partir del siglo XIV, el grabado en cobre y el aguafuerte permitieron reproducir obras artísticas.

Durante la revolución francesa, en las primeras décadas del siglo XIX los artistas la utilizaron para estampar sus octavillas, convirtiéndola en un eficaz medio propagandístico. Francisco de Goya realizó experiencias litográficas que perfeccionaría en Burdeos, y Daumier popularizó la sátira. La prensa escrita experimentó pronto la posibilidad de hacer llegar imágenes a sectores sociales más amplios, la imprenta supuso una verdadera revolución.

En 1936 comenzó la aplicación de la cromolitografía con el procedimiento de rodillos. Esta técnica fue la responsable de la eclosión del cartel, de mano de Jules Cherer (1836-1933) que aplicó los métodos de la imprenta comercial e industrial a la tradición pictórica, logrando imágenes a las que se superponían letreros.

Las técnicas de estampación tradicional acarreaban un deterioro del original, circunstancia que limitaba el número de copias que se podían efectuar. Con las técnicas de impresión se solventó este problema, anticipando el disfrute masivo que hoy ofrece la creación multimedia con su difusión a través de Internet. El cartel se convierte en un instrumento de difusión ideológica y comercial, pero también artística.

En este sentido profundiza Julián Aragonese, para este autor, el futuro del arte será más popular que nunca. El éxito de una obra de arte se medirá por sus resultados en la red, y los conceptos de

audiencia y telecompra entraran a formar parte de los baremos, ya que todo estará digitalizado y no harán falta soportes físicos para adquirir un libro, un disco o una imagen. El mercado de masas y no de coleccionistas millonarios marcará la demanda y el éxito.

Sin embargo no todos los teóricos son tan optimistas. Así, Montserrat Gali, cuestiona que el acercamiento del arte al público a través de estos medios conlleve la participación y el disfrute, pues la separación tajante entre los que hacen arte y entre los que lo disfrutan o consumen podría acentuarse con los mass-media por dos razones: la complejidad de los procesos tecnológicos y el uso actual de los medios, que no siempre propicia la participación. De esta manera, el público queda como simple consumidor, observando el mundo y su representación artística a través de la pantalla.

Como señala Valeriano Bozal, se entiende por objeto artístico tradicional, aquel que puede ser trasladado, comprado, vendido, regalado, posee una presencia y entidad material bien definidas y está destinado a la contemplación. A lo largo de las tres últimas décadas han proliferado creaciones que incumplen parcial o plenamente los preceptos señalados. Esta pérdida de objetualidad, que se manifiesta de forma abrumadora en las creaciones cibernéticas, tiene su origen en las denominadas artes de la acción, happening, arte conceptual y arte minimal entre otros... No debemos olvidar lo que supone esta pérdida objetual. Se trata de una confrontación con los cimientos del arte tradicional, que se asienta sobre la obra artística entendida como objeto; al eliminarlo, estamos cuestionando la esencia misma del arte. Este planteamiento es fundamental para entender el discurso de la modernidad, del arte actual

A partir de la electrografía³⁰² o lo que es igual, la fotocopia o xerografía, la obra de **Antonio Debon** reflexiona sobre las pautas de actuación y concepciones diferentes de realidad, partiendo de una imagen impresa que actúa como soporte en el proceso.

Otros artistas destacados por la utilización de las nuevas tecnologías como una herramienta más dentro del proceso creativo, se encuentran **Javier Garcerá** y **Carolina Ferrer**. Presentan una obra en continua mutación, inquieta, desplazándose ágilmente entre los diferentes estilos y movimientos artísticos figurativos, desembocan estilísticamente en un enfoque muy personal, que sorprende al espectador con nuevas propuestas.

El Saguntino Javier Garcerá, actualmente instalado en Madrid, toma la realidad solo como punto de partida. Utiliza el paisaje como metáfora de la degradación de la naturaleza, ausente de vida. Una imagen de la naturaleza arriesgada. En el texto que acompañaba el catálogo de la exposición Memoria inventada (1999), Garcerá afirma: *“me inquietaba este término, “memoria inventada”, porque en si a simple vista es paradójico. En realidad surge la idea de memoria relacionada también con la fotografía, puesto que es una serie de imágenes o datos que quedan marcados en un espacio que es nuestro cerebro (...) Es una reflexión sobre la manipulación que hago de la fotográfica y que parte de un real que viene totalmente manipulado y cambiado*

La obra de **Carolina Ferrer** experimenta una evolución estilística hasta el día de hoy. Las primeras “abstracciones” se desarrollan en 1996, en la exposición *La Ciudad Dorada*, celebrada en la galería Cuatre-La Nau de Valencia. La figuración no aparece, con esa técnica impecable que la caracteriza, hasta el 2000. Ciudades entre lo virtual y lo real, estancias ficticias, arquitecturas con iluminación indirecta. *“Entre bastidores”, “lugares deshabitados”* o *“habitación con cristal”*; el título *“El inventor de caminos”* está presente en una trilogía de exposiciones individuales, utilizando este como recurso narrativo cómo apoyo a la pintura.

³⁰² Mira Alcalacanales. Enric. El lenguaje artístico de la imagen electrográfica. Intitut Alfons el Magnanim. Valencia, 2000. p.9. Magnífica reflexión sobre lo que significa el empleo de la electrografía en la fabricación de imágenes artísticas



(De Izq. A Dcha. de arriba abajo)

Carolina Ferrer. Elogio de la Transición. 2011.

Antonio Debon. S/N. técnica mixta sobre lienzo. 131 x 131 cm. 1992.

Javier Garcera. Del espacio heredado. 2001-2002.

1.3.8. Nuevas tecnologías

A lo largo de este documento me voy refiriendo a este siglo como el siglo como un tiempo en el que la imagen predomina con diferencia ante otros medios; Sin embargo, esta imagen también comunica, y si añadimos el lenguaje escrito, el hablado, las artes y otros medios de expresión, la comunicación aumenta considerablemente gracias a las tecnologías, las redes crean una nueva morfología social, evolucionando operaciones y procesos de producción, la experiencia y las relaciones de poder.

La era de la imagen y de la comunicación. Como anécdota resaltar el absurdo de hablar con el ordenador mientras se escribe o se retoca la imagen, mientras tenemos abierta otra *ventana*, otro link, en una conversación a distancia. Simultaneas búsquedas de información, desarrollo de un trabajo y conversación “todo en uno”; evolución perceptiva y comunicativa.

La pantalla y la red, sustituyen la lógica del objeto como espejo del sujeto en una superficie plana y operativa en la comunicación en la cual la dimensión psicológica afectiva con el objeto se difumina, afectos, sentimientos de pérdida, de posesión, lo mágico del amuleto se difumina en la pantalla. En lugar de dotar de nombre propio una bicicleta que se engrasa y se cuida con cariño, un automóvil o una simple herramienta, se archiva su imagen. Una imagen que no quiere perderse, pero esta desprovista de estas relaciones, a gran distancia del objeto, ya no existe la metáfora en el espacio de la simulación. El cuerpo y lo real experimentan una suerte de inercia hacia el abandono, en pro de la inmediatez y el exceso de datos; un intercambio de lo existente por lo posible, reducido en la pantalla en una sucesión de instantes.

Incluso en la realidad del espacio público, se encuentran en los centros urbanos cada vez más pantallas electrónicas publicitarias, que cuanto menos distorsionan la percepción de este espacio. El escenario, el referente pictórico del paisaje urbano físico y real, se llena de luces y sonidos, de imágenes digitales.

Píxeles que cambian a una velocidad vertiginosa, en una conexión efímera que Baudrillard califica de desmesurada y pornográfica, forzada; con la histeria o el alterado estado del esquizofrénico, en el cual el azar y el vértigo superan la escena. Ya no hay seducción, sino una fascinación arbitraria donde las manifestaciones del placer y la percepción se alteran con una promiscuidad obscena. Desaparecen el misterio y la intriga de descubrir el escenario real, la información nos asalta.

La influencia de las nuevas tecnologías en la pintura es evidente, la calidad fotográfica que aporta la imagen digital en cuanto a la información que aporta es muy diferente a la analógica, la resolución y el color percibidos en el conjunto de píxeles desarrolla una imagen cuya nitidez aumenta considerablemente en todos los puntos de la fotografía, y desaparece ese misterioso halo que aporta la perspectiva aérea en el campo de la pintura y la profundidad de campo en la fotografía analógica.

“Así, a través del medio fotográfico, la realidad de la imagen constituye la imagen de la realidad”³⁰³

Esto se traslada a la pintura en el hiperrealismo, que a veces resulta demasiado artificial, también cambia la luminosidad y saturación del color que pasa del Oleo al Acrílico, buscando una mayor similitud con el pixel, esta evolución presente en las últimas generaciones de fotorrealistas americanos principalmente.

El resultado increíblemente realista sigue por otra parte despertando asombro y admiración del espectador. La reflexión sobre la influencia de la fotografía digital incluso en nuestros hábitos de observación, en nuestra mirada es más que evidente. Los contenidos de esta pintura, en numerosas

303 En: Uwe. M. Schneede Ed: Cat. Exp. Württembergisches Kunstverein. Uwe. M. Schneede: Kennzeichen des Fotorealismus Stuttgart; Frankfurter Kunstverein; Kuns- u. Museumsverein Wuppertal. Stuttgart, pp. 7-15, esp. p. 13. Citado en: Hiperrealismo 1967-2012. Museo Thyssen –Bornemisza Edición a cargo de Otto Letze. Textos de Linda Chase, Nina S. Knoll, Otto Letze, Louis K. Meisel y Uwe M. Schneede. Patronato de la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, p. 19.

ocasiones simbólicas parten también de composiciones basadas en el *assamblage*, buscando el énfasis, la denotación y la connotación.

La textura, la carga material, lo original y lo creativo se traducen en esta representación mimética que supera lo real, la apropiación de la realidad a través de la fotografía forma parte de este juego entre la cámara y el objeto que continúa en la traslación de la imagen al lienzo por medios ópticos y mecánicos, en raras ocasiones con medios manuales y culmina con el pincel, el aerógrafo, o las plantillas.

Los códigos con los que la tecnología traduce en imágenes, por medio de acciones de los lenguajes informáticos, de software, que imitan no obstante un lenguaje visual realista, se engloban dentro del término informático WYSIWIG (*What You See Is What You Get*), se muestra lo que se ve, atribuyendo a la mirada un conocimiento, un saber interpretar independiente de un conocimiento histórico-artístico anterior respecto a los lenguajes de programación informáticos; tener en cuenta estas nuevas herramientas, supone desde luego un arduo aprendizaje. La inspiración interactúa con la transmisión de información, en un resultado que no implica en el espectador el conocimiento de estos códigos, de este proceder que sincretiza la creación manual y la digital.

Si la pintura realista, a través de signos visuales, conforma su cierto lenguaje, es un lenguaje que tenemos en cierto modo heredado. Nuestra concepción de la realidad, puede depender del lenguaje empleado por el artista, así, el siglo XXI, también nos muestra a través de un lenguaje pictórico la realidad, la presencia de un realismo pictórico, que poco a poco va adoptando los cambios generados por las nuevas tecnologías en la imagen, otras estructuras simbólicas que reflejan este complejo tiempo de comunicaciones simultáneas, que determinan la realidad del *aquí y ahora*.

Los pintores se apoyan y emulan una nueva sintaxis, otro modo de ver el mundo que propicia también la creación de composiciones en la imagen digital y virtual con las posibilidades que planteó en su momento el *readymade*, el *assamblage* o el *collage* en procesos que ya usan la apropiación y la opción de generar significados con elementos ya existentes.

Esta preocupación que generan las nuevas tecnologías en relación con la imagen, con sus posibilidades e influencia se tratan los días uno al tres de Marzo de 2004 en el primer encuentro iberoamericano de Estética y Teoría de las Artes, bajo la premisa Real-Virtual, en la cual participa la facultad de filosofía de la UNED, y el (CEHI) de la Fundación Carolina.

Los conceptos de verdad, físico y material; y en contrapunto lo simulado y aparente como virtual son tratados desde todos los ámbitos de las Artes y de la filosofía principalmente.

El término virtual, tiene y tendrá cada vez más aceptación, en una red de nuevas tecnologías donde referencias y alusiones de lo que entendemos habitualmente por realidad se difuminan, se funden, en simbiosis con nuevos significantes, signos, simulaciones, apariencias, percepción sensorial y representaciones que cambian y permutan en un espectro infinito, que interactúa también entre lo real y lo ficticio, con más presencia y mayor influencia de la imagen, sobre todo la fotografía digital. Coexisten a su vez con las nuevas tecnologías, las técnicas de representación tradicionales más asociadas a ese concepto de verdad, al concepto de ser, a la imitación y a la mimesis, sin olvidar la poética, la intervención individual del corazón, lo sublime y lo sensible.

Este replanteamiento sobre conceptos y objetivos dentro de las artes, genera un afán de archivar todo el conocimiento que se va generando al respecto, pues, al igual que en el pasado existe la necesidad de registrar y de archivar a la par que de expresarse a través de las artes. El formato audiovisual es ya otro más dentro de este inmenso archivo, que no necesita un espacio físico como la *biblioteca de Alejandría*, más el riesgo de su pérdida, depende en parte de su seriación.

Esta interacción entre la representación tradicional y las Nuevas tecnologías se observa en la última serie de la artista **Soledad Sevilla**; consigue un gran impacto visual utilizando el Óleo sobre impresiones laser cuyo soporte a su vez son ampliaciones de imágenes topográficas; esta artista multidisciplinar abarca contenidos sobre la Alhambra, o las Meninas de Velázquez en sus series, destacando el uso de la luz para definir el espacio. La instalación forma parte de su expresión artística después de realizar estas series.

Entendiendo el ordenador como una herramienta, para concebir las imágenes digitales se expande el espectro intelectual y técnico de los artistas en una simbiosis personal e íntima en la que el pintor puede producir sin el ordenador, mas el ordenador no puede pintar por sí mismo, la creación artística generada por ordenador, necesita cuanto menos la programación del ser humano.

Esta simbiosis está presente en la obra de **María Zarraga**, cuyas fotografías retocadas por ordenador consigue una sensibilidad propia, íntima y potente. Interesada por la materia dentro de la pintura sus inicios tienen que ver con el uso de materiales textiles y el volumen que generan; en la década de los noventa, la fotografía se convierte en su medio de expresión explorando los caminos de la percepción y los dispositivos mecánicos y tecnológicos para capturarla, con cierta carga de subjetividad. El recurso pictórico del *claroscuro* y su intuición se reflejan en sus fotografías que tienden a lo barroco; su obra fotográfica transmite cierta tensión por el uso subjetivo que hace del color, utilizando unos contenidos cuya narrativa se acerca al discurso cinematográfico.

La certeza, la veracidad respecto al referente, se difumina en la ambigua obra de **Rocío Villalonga**, licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia y Profesora Titular de Escuela Universitaria, Facultad de Bellas Artes de Altea (Universidad Miguel Hernández de Elche), juega precisamente con lo real y lo irreal. Las complejas composiciones en las cuales el uso de la luz y de la perspectiva conjugada con cierta sensación de movimiento no deja de sorprender, de intrigar al espectador.

El concepto de ciberpunk, se desarrolla en la obra del artista **Ximo Lizana**, utilizando un ingenioso proceso en el que materia y luz, son una constante en una obra que se interesa por la ciencia-ficción y la experimentación con procedimientos interactivos.

La infografía, recurso técnica presente en la obra de varios pintores en la pintura Realista actual, consiste la aplicación de la materia pictórica sobre una impresión de una imagen digital directamente sobre el lienzo u otros soportes pictóricos. La obra más reciente del pintor Albaceteño **Fernando López**, nos muestra una realidad subjetiva en la cual elementos informes pueblan paisajes en ruinas, paisajes imposibles representados con una armonía y gran calidad pictórica siempre acorde con la naturaleza, sobre soportes en numerosas ocasiones reciclados, concretamente la madera, un soporte que en ocasiones marca una pauta en el proceso de trabajo, el soporte tira también del pintor, conceptualizando la obra pictórica con su propio discurso que se alía, se enlaza con la vivencia de lugares concreto, importantes para el artista, atrapados en imágenes digitales, en las cuales, el collage y el des-montagem juegan un meditado proceso en la concepción de la pintura, imágenes con cierto orden en las cartografías de la experiencia del pintor (véase 1.2.4.3) con una marcada impronta que mucho tiene que ver con el contexto del entorno inmediato en el que habita.

Una de sus últimas exposiciones, la celebrada en el Aula de Cultura *La Llotgeta*, en la ciudad de Valencia del 16 de Octubre de 2014 al 16 de Enero de 2015, recoge una retrospectiva de su obra desde el 2007, titulada “paisajes de dentro afuera” una muestra de mundos particulares en los cuales la poética personal se yuxtapone a la realidad del paisaje en composiciones donde el concepto de belleza no pasa desapercibido.



Fernando López. Pintura inspirada en El jardín de las Delicias de Jheronimus Bosch.

La obra de estos artistas no deja de sorprendernos y de recordarnos que la posibilidad, forma parte en sí misma de la diversidad artística que acompaña a las nuevas tecnologías, tanto en el artista como en un público diverso que se establece ante el reto de su decodificación, y cuyo soporte atraviesa los límites del Museo y la Galería, ocupan la intimidad del hogar y el espacio público.

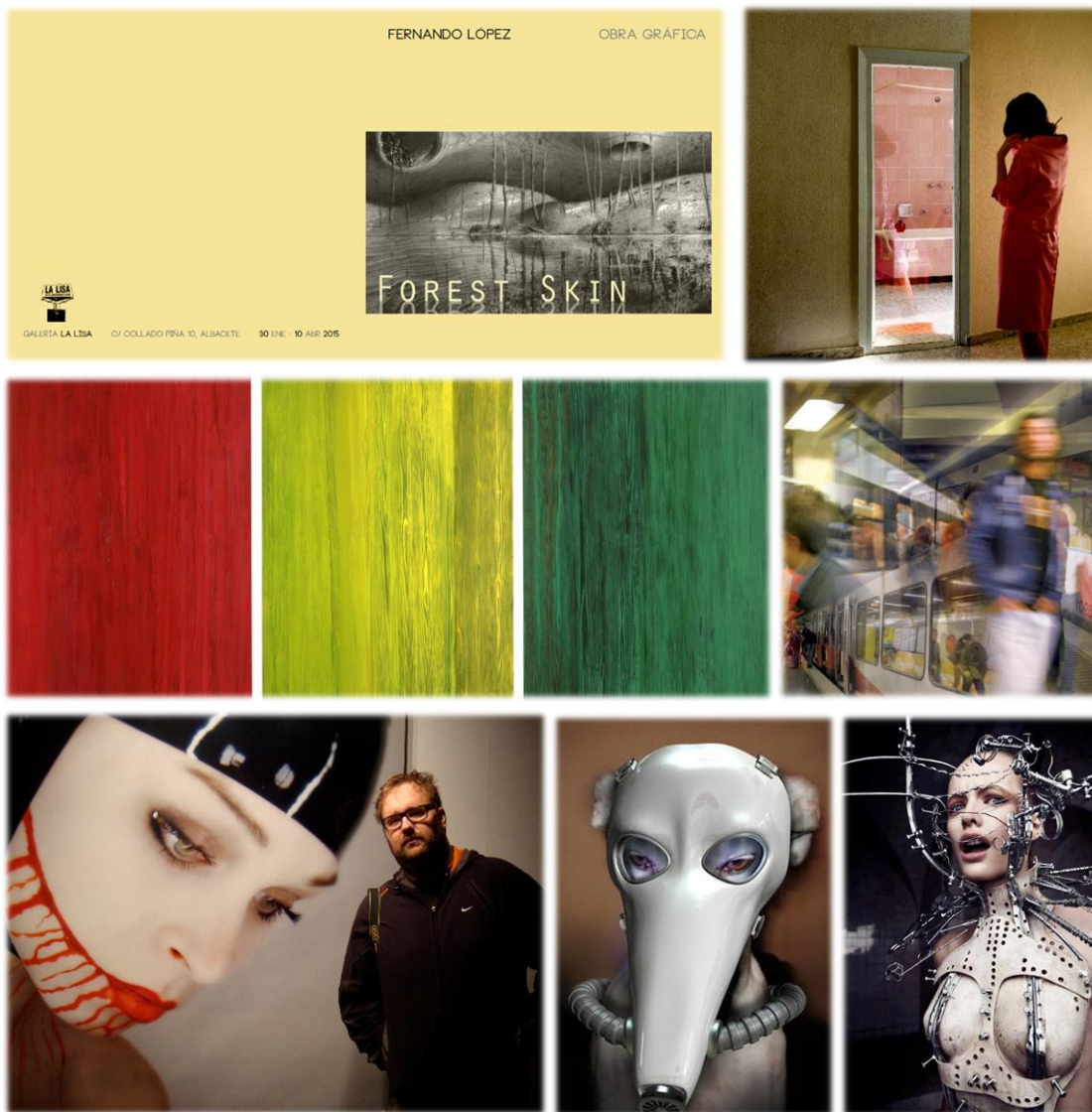
El espacio propio del individuo-usuario, su hogar o su espacio de trabajo habitual se puebla de imágenes a través de internet en un proceso interactivo.

Esta recepción de información visual se encuentra con otras modalidades artísticas, por ejemplo el Net-Art cuyo canal de transmisión es internet, el usuario tiene movilidad a la hora de conectarse con la obra, aunque normalmente este acto se realiza en el hogar, planteando la reflexión sobre lo público y lo privado, lo real y lo virtual.

Las páginas webs de artistas, de museos y galerías, Academias, eventos artísticos con contenidos específicos, se pueden consultar desde el hogar sin la necesidad de desplazarse, sin horarios y con el precio estable de la conexión a internet, textos e imágenes son accesibles con el mínimo esfuerzo.

Valery³⁰⁴ compara este proceso con el de los servicios básicos de agua y luz que llegan a los hogares, atendiendo a lo ubicuo en imágenes y texto, audiovisuales o archivos sonoros, como parte de una virtualidad donde el hogar se convierte en una suerte de interfaz.

El desarrollo de dispositivos personales, como ordenadores portátiles, o teléfonos móviles cada vez más sofisticados posibilita al individuo-usuario la recepción de información desde donde se encuentre, volviendo a la dicotomía de un mundo real-virtual, y al uso de estos dispositivos como prótesis que nos remiten al concepto de *Ciborg*. En contraposición, Antonio Gadea, nos plantea una vuelta a un lenguaje pictórico más clásico, cargado de sentido, con una narrativa particular que alterna la filosofía la mitología, con problemáticas actuales que surgen en torno al mundo de la pintura.



(De Izq. A Dcha. de arriba abajo)

Fernando López. Cartel para la exposición celebrada en la Galería La Lisa. Albacete. 2015.

María Zarraga. Duda I. Fotografía digital. De la serie: De Amor e Incendios. 1999.

Soledad Sevilla. Visión Interna. Óleo sobre lienzo. Tríptico, 170x130 cada uno. 2003

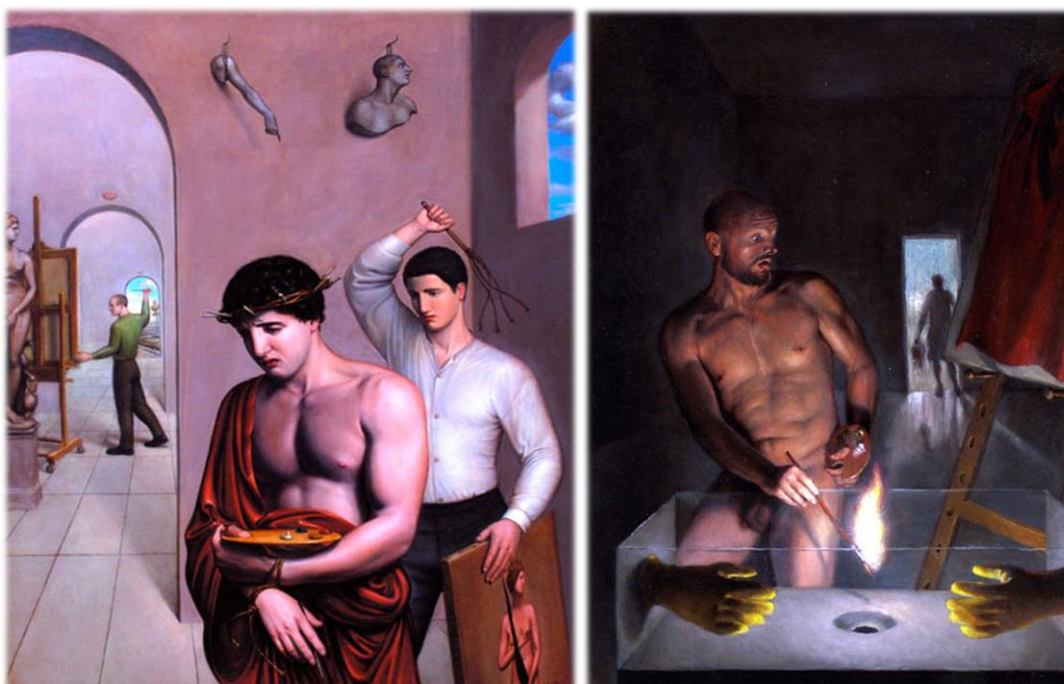
Rocío Villalonga. Waiting in transit. Fotografía digital tras metacrilato UV.120 cm x 120 cm. 2014.

Ximo Lizana. Robots I. Fotografía 2012.

Ximo Lizana. Galgo Melancólico. Fotografía 2009.

Ximo Lizana. Fotografía 2012.

304 En: Piezas sobre el aertem. La conquista de la ubicuidad. Madrid. Ed: Visor 1999, pp. 131-132. El citado texto de Valery apareció por primera vez en *De la musique avant toute chose* (editions du Tambourinaire) Paris. En: *La huella fotografica en la nueva pintura realista. La aportación valenciana (1963-2005)*. Exposición realizada por Felisa Martínez Andrés. Centre del Carme Octubre 2009-Enero 2010. Generalitat Valenciana, p. 230



(De Izq. A dcha. de arriba abajo)

Antonio Gadea Ecce-homo 2004. 96 x 82 cm. Óleo sobre lienzo³⁰⁵

Antonio Gadea El pintor esterilizado. 33 x 25 cm. 2006. Óleo sobre cobre³⁰⁶

Antonio Gadea Creación-metafísica 33 x 50. 2008. grafito y aguada sobre papel³⁰⁷

³⁰⁵ Pilatos es hoy quien regenta el poder en el mundo del Arte. Los verdugos han penetrado en el gran taller de la pintura. El pintor capturado, azotado y humillado es presentado al mundo con los atributos de su oficio.

Extraído de: www.antoniogadea.com

³⁰⁶ El pintor fiel a la mimesis zeusiana sufre la combustión de sus útiles ante la urna conceptual.

Extraído de: www.antoniogadea.com

³⁰⁷ Deseosos de lo nuevo, los primeros padres de la humanidad, detienen la creación de seres carnales y optan por los humanoides metafísicos que ideó Giorgio de Chirico

1.3.9. Intervenciones Urbanas. Grafiti.

Como ya hemos visto en el apartado 1.2.9, los seudónimos son algo habitual dentro de esta práctica artística, “Escif” está formado por varias personas; Bansky es el seudónimo de un artista de Liverpool (1974) que trabaja bajo otra constante en los Graffitis, la crítica social. El humor acompaña a la crítica, la ironía es un atributo común en el denominado *Street art* que combina el Graffiti y los estarcidos con plantilla (conocidos como stencils) y el uso de la escritura creativa, estos movimientos que comienzan en los años sesenta y ochenta, están en la actualidad aceptados socialmente no sin dificultades para los artistas.



(Página anterior. De izq. A Dcha.)

Escif. Al otro lado del muro. Una de sus obras más conocidas realizada en el muro que divide a Palestina de Israel, solidarizándose para que este muro deje de existir.

Escif. Parque Una niña revisando a un soldado; partiendo del concepto de vigilar a quienes nos vigilan.

Escif. Polémica Una imagen que vale por mil palabras.

El artista Brasileño Kobra, desarrolla una técnica particular que juega con retratos y figuras públicas a escala monumental añadiendo las transparencias de colores vivos superpuestas a sus representaciones que adquieren un gran realismo repartidas por todo el mundo. Es considerado desde 1987 como un representante de las neovanguardias de Sao Paulo, uno de sus proyectos “paredes de memoria” está asociado a la memoria de las ciudades, al concepto de *saudade*.



Kobra. Imágenes del proyecto “paredes de memoria”.

1.4. REALISMO FUERA DE ESPAÑA. UN BREVE ACERCAMIENTO HISTÓRICO.

1.4.1. Realismo Americano.

No podemos olvidar el aspecto documental que tuvo la pintura, el dibujo, la fotografía, el grabado, etc. en el pasado. El carácter viajero y aventurero que invadía los corazones de los pintores y artistas a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, llevo a estos artistas a realizar viajes en busca de mundos nuevos, pues no existía la posibilidad de conocer a través de internet otras cultura y tampoco la facilidad de desplazamiento actual. Todo esto quedo registrado entre otras Artes, en la pintura.

Catlin fue uno de estos artistas aventureros que se interesó por retratar el paisaje y sus pobladores, especialmente los aborígenes; mas de seiscientas obras pintadas entre 1830 y 1840 ilustran el lejano Oeste bajo la mirada de Catlin, que retrato frecuentemente a jefes indios que se engalanaban según sus costumbre para mostrarse ante el mundo.

El paisaje es uno de los géneros más cultivados en la pintura americana desde el siglo XIX, la escuela del rio Hudson es un claro ejemplo de esta pintura cuya temática se centra en bosques, ríos y bahías, mientras que los artistas mexicanos prefieren los valles.

Los artistas Whistler y Mary Cassatt destacan en esta época, el primero fue discípulo de Courbet y su pintura está influida por Velázquez en el uso reducido de la paleta empleando la luz, con una amplia distribución de los reflejos. Thomas Eakins, sin embargo se asemeja más al clasicismo francés y más tarde Edward Hopper, pinta la ciudad, sus calles y sus gentes, la soledad del individuo, encerrado en sí mismo, en un espacio temporal que parece desarrollarse de forma paralela a la realidad.

Como podemos observar, la influencia Europea y Americana en las tendencias Realistas dentro de la pintura, oscilan en un abanico bidireccional que se retroalimenta hasta nuestros días y que en el caso de Norteamérica avanza más rápidamente hacia el hiperrealismo.

Ese afán de representación hiperrealista está muy arraigado en la cultura Norteamericana; un ejemplo es la proliferación de los museos de cera y las llamadas “*Cámaras de las maravillas*” dentro del territorio de los EE.UU que muestra la misma minuciosidad y cuidado detalle en escenas históricas o fantásticas disminuyendo de algún modo la frontera entre el mundo real y los mundos posibles.

Sin embargo, esta habilidad técnica que quiere busca incluso superar la perfección puede resultar obscena y falta de interés. Según Baudrillard, desaparece la curiosidad, la ilusión y el espectador solo puede comprobar la inútil objetividad de las cosas.

“Cuando el ojo se engaña, el juicio se divierte en adivinar, e incluso cuando no se intenta engañar siempre hay una especie de adivinación en el placer estético y táctil que procura una forma. Aquí, nada, salvo la extraordinaria técnica mediante la cual el artista consigue apagar todas las señales de la adivinación”³⁰⁸

Ahora bien: ¿de dónde viene ese arraigo, ese afán hiperrealista? Eco³⁰⁹ nos remite a las figuras neoclásicas del Museo Della specola de Florencia, donde el horror se representa con absoluta frialdad, o a los pesebres Napolitanos; a las figuras sepulcrales del medioevo flamenco–borgoñon, o a las esculturas en madera policroma de los ayuntamientos e iglesias alemanas; influencias no faltas de sentido si tenemos en cuenta la historia de las migraciones centroeuropeas a Norteamérica.

En Múnich, el Desteches Museum, expone con exacerbado hiperrealismo una mina del siglo XIX, con mineros, caballos y otros elementos de la época, así como dioramas comunes con los del Museo de Nueva York, la histórica de la técnica.

308 En: Baudrillard Jean. “El Otro por sí mismo”. Editorial anagrama. Paris 1987. Traducción: Joaquín Jorda. ISBN: 84-339-0090-0. DP.- B. 309-1988, PP: 26-27.

309 En: Eco, Umberto. La estrategia de la ilusión. Ed.Lumen. Barcelona 1999. ISBN: 84-264-1164-9. Depósito Legal: B. 6.530-1999. Cap I. Viaje a la hiperrealidad. Los pesebres de Satan. pp.11-16

Las cámaras de las maravillas también comunes en los Estados Unidos, se conocen principalmente por el Ripley's Museum, el cual cuenta con varias sedes, donde la copia de objetos originales se reproducen en ocasiones en cada una de ellas con tanta veracidad que el espectador se olvida de su autenticidad. Ripley era uno de estos aventureros viajeros, que presentaba ante el mundo sus descubrimientos, en una época quizá, sin tanto escepticismo, alimentando el morbo y la curiosidad que después alimento la imagen fotográfica y la televisión con lo increíble y lo sorprendente; ilustraba los periódicos norteamericanos con sus dibujos mostrando desde un cordero de dos cabezas, hasta una supuesta sirena encontrada en 1842, la cabeza embalsamada los reductores de cabezas de Borneo, un violín construido íntegramente con cerillas, lapidas mortuorias curiosas, la virgen de Núremberg, o un chino con dos pupilas, etc.

Todas estas cámaras de las maravillas que forman la cadena de museos establecida por Ripley, museos de cera, y otras instituciones culturales son relatadas por Umberto Eco en su libro, *“La estrategia de la Ilusión”*, al que hago especial referencia pues ahonda y describe ese sentimiento de mostrar la realidad al más mínimo detalle, superando lo verdadero. El ejemplo más significativo al que el autor nos remite es a la que ha sido denominada *“la estatua más realista del mundo”* y también *“la imagen humana más perfecta jamás creada”*, una escultura de tamaño natural realizada por el japonés Hanamuna Masakichi.

“El Ripley's Museum, Wunderkammer³¹⁰ por excelencia, tienen en común con las colecciones de maravillas medievales y barrocas la acumulación acrítica de piezas curiosas, y se diferencia de ellas por la absoluta irrelevancia que confiere a la pieza única, o mejor, por la desenfadada eliminación del problema de la autenticidad. La pregonada autenticidad no es histórica, sino visual. Todo parece verdadero y por consiguiente todo es verdadero”³¹¹

Los últimos cincuenta años del siglo XX proporciona un legado pictórico que proporciona instrumentos y procesos tecnológicos como son la cámara digital y el ordenador a los artistas realistas e hiperrealistas actuales, aparte de una extensa obra y un amplio listado de artista fotorrealistas, muchos de los cuales siguen creando; sobre todo los de la primera generación, los que continúan, es decir los pintores de la segunda y tercera generación, más integrados en la era digital aportan novedades tecnológicas y formales dentro de la pintura, afianzando esta corriente pictórica con más de 50 años de andadura, que comienza en la década de 1960. En la década siguiente, se pueden realizar exposiciones importantes de fotorrealismo o hiperrealismo fotográfico que empezaba aceptarse socialmente sin necesidad ni apoyo especial por parte de los medios, es más, las críticas y comentarios no fueron muy benevolentes al principio. Respecto a los términos fotorrealismo e hiperrealismo, aclarar que en los países de habla inglesa y alemana, el *“fotorrealismo”* es un concepto artístico institucionalizado, en los de lenguas románicas se prefiere el término *“hiperrealismo”*.

“Sin la fotografía no existiría el fotorrealismo”³¹²

La obra de siete artistas se presenta en la muestra: 22 Realist en el Whitney Museum of American Art, en la que estuvieron representados siete fotorrealistas; Europa pudo contemplar una extensa muestra de pintura fotorrealista en la quinta La Documenta de Kassel de 1972.

³¹⁰ Los Kunst und Wunderkammern empezaron a proliferar aproximadamente en el s. XVI, como resultado de la curiosidad humanista, los adelantos tecnológicos en cuestiones como la óptica y la ingeniería, un reavivamiento del interés en textos antiguos dedicados a lo maravilloso y la exploración global que expuso a Europa a lo que parecía un extraño mundo nuevo. Los gabinetes de curiosidades del pasado estaban pensados, en parte, para encapsular el mundo en un microcosmos: nuevo orden en el caos. Extraído de *The Accidental Masterpiece: On the Art of Life and Viceversa*, de Michael Kimmelman, Traducción: Juan Antonio Montiel). En: <http://www.ub.edu>. 15-06-2015

³¹¹ En: Umberto Eco. *La estrategia de la Ilusión*. Traducción de Edgardo Oviedo. Ed Lumen S.A. tercera edición 1999. Título original: *Semiología cotidiana*, p: 24.

³¹² *Hiperrealismo 1967-2012*. Museo Thyssen –Bornemisza. Edición a cargo de Otto Letze. Textos de Linda Chase, Nina S. Knoll, Otto Letze, Louis K. Meisel y Uwe M. Schneede. Patronato de la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. ISBN: 978-84-15113-38-6, p. 33

Pese a las duras críticas, el lenguaje visual Realista llega al público rápidamente, con pericia técnica y cierto aire teatral, leyenda y verdad, mito y tradición causan sensación con este lenguaje común, que deriva con clara influencia del Pop, en una especialización de los Géneros, en parte debido a la demanda del mercado y en parte a la sociedad de consumo.

Podemos encontrar alguna similitud en cuanto a esa especialización genérica con el Realismo Holandés del siglo XVII, mientras que el Realismo español de esta época conlleva una diferencia inevitable debido a la situación política.

“Producen una realidad tan verdadera que grita a los cuatro vientos su propia ficción. Se trata, sin embargo, de comprender de qué fondo de sensibilidad popular y de habilidad artesanal extraen su inspiración los hiperrealistas actuales, y por qué experimentan la exigencia de jugar con esa tendencia hasta la exasperación. Existe pues, una Norteamérica de la hiperrealidad desafortunada, que no es siquiera la del pop, de Mikel o de la cinematografía Hollywoodiense, sino otra más secreta (o mejor, publica pero “snobizada” por el visitante europeo o incluso por el mismo intelectual norteamericano). En cierto modo, esa hiperrealidad forma una red de remisiones e influencias que se extienden al final incluso a los productos de la cultura culta y de la industria del entretenimiento. De lo que se trata es de encontrarla”³¹³

1.4.1.1 Las tres etapas del hiperrealismo o fotorrealismo americano.

1º generación de fotorrealistas hiperrealistas americanos

Se realiza una exposición donde participan dieciocho artistas cercanos la mayoría a la Costa Este y a la Ciudad de New York y también de California que bajo la premisa percibir, ver, fotografiar, seleccionar y pintar, forman esta primera generación de hiperrealistas americanos. The, American way of life, el estilo de vida americano, bienes de consumo y artículos de lujo, escenas cotidianas y lugares comunes de la forma de vida norteamericana, a menudo ampliando el detalle y utilizando el fragmento; se van generando diferentes temáticas que empiezan a especializar la obra de esta generación de pintores. Franz Gertsch es una excepción respecto a los contenidos.

Tomando la fotografía como punto de partida, que en muchos casos retocada se traslada al lienzo mediante el sistema de trama o cuadrícula, o un proyector de diapositivas u opacos; en cualquiera de los dos casos, el dibujo, como apunte previo a la pintura, puede atenerse a una representación fiel de la realidad o permitirse cualquier variación considerada por el pintor. Pues lo que los artistas buscan en este caso es sorprender, jugar con las emociones y la percepción del espectador tanto más que una representación o copia fidedigna del modelo

2º generación de fotorrealistas hiperrealistas americanos la ciudad como tema principal.

Los años ochenta y noventa estuvieron marcados por la ciudad principalmente como referente de la obra de pintores que plantean algunas diferencias a sus predecesores que se empiezan a internacionalizar y a influir en la pintura Europea, pues muchos pintores europeos se adhieren a este movimiento. Esta generación pone todavía más cuidado y sensibilidad en representar el detalle, que la anterior.

³¹³ Eco Umberto. La estrategia de la ilusión. Traducción de Edgardo Oviedo Editorial lumen. Título original: semiología cotidiana. Publicación por editorial lumen, S.A. tercera edición 1999. DP.- B. & .530-1999. ISBN.- 84-264-1164-9, p. 16.

3º generación de fotorrealistas hiperrealistas americanos el uso de las nuevas tecnologías

En la denominada tercera generación destacan siete artistas principalmente, que empiezan a utilizar la tecnología digital como herramienta, la alta resolución de las imágenes fotográficas que sirven como modelo, se traduce en la pintura, de nuevo incitando al espectador a comprobar su carácter plástico.

Las fotografías aéreas, generalmente nocturnas de ciudades tomadas desde un helicóptero, con una resolución de 66 megapíxeles, que transfiere a la pintura pixel a pixel, son el referente pictórico de **Raphaella Spence**, artista londinense crida en Italia y Francia. Otro artista británico que destaca es **Ben Jonson**, se centra en la arquitectura, panorámicas y paisajes urbanos de gran formato como temática y trabaja con un complicado proceso tecnológico que toma la fotografía como referente, realiza plantillas con el ordenador utilizando tecnología láser que separan los distintos elementos de la imagen, usando el aerógrafo para añadir los acrílicos al soporte. “*la veduta de Londres*” es una de sus obras.

Con cierta tendencia al anonimato, el paisaje urbano de gran formato predomina frente al fragmento de objetos de consumo en la segunda y tercera generación de pintores, panorámicas de ciudades europeas como Venecia, Mónaco Zúrich o Praga llaman la atención de los artistas tanto como las Vegas o New York variando el Angulo de visión, además de la periferia y los barrios de las ciudades Norteamericanas.

Otra característica que podemos destacar en el hiperrealismo americano último es la variación del color, imitando la alta resolución, que algunos autores consiguen empleando el acrílico en vez del óleo... se fuerza la realidad ajustándola a criterios de índole plástica, buscando el color que parte de la fotografía en vez del color natural del objeto como sucedió hasta el impresionismo; no obstante, no se aplica el color de forma arbitraria, sino que pretendiendo contribuir a su imagen literal existe la referencia a los colores reales del objeto. La exposición Hiperrealismo 1967-2012 celebrada en el museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, en 2012 presenta un interesante recorrido del hiperrealismo Americano desde sus inicios.

Las tres generaciones de pintores fotorrealistas hiperrealistas de América a Europa. La Documenta del realismo 1972. En 1971 se celebra una exposición en el Württembergischer Kunstverein de Stuttgart mostrando la pintura Realista de la Alemania de los años 20 bajo el lema Realismos zwischen Revolution und Machtergreifung (*realismo entre revolución y toma de poder*); en 1972 se lanza un proyecto para continuar esta exposición que no llegó a celebrarse, no obstante ya se había celebrado una exposición titulada *Relativerend realismo*, que agrupaba a artista de Europa y EE.UU, reunidos por Jean Leering en el Van Abbemuseum de Eindhoven.

La celebración de la 5 Documenta de Kassel (Alemania), en 1972 acerca las afinidades del hiperrealismo Americano, exponiendo en la Neue Galerie la obra de un grupo de artistas emergentes en su mayoría procedentes de EE.UU y pertenecientes a la primera generación, bajo el lema: Befragung der Realität – Bildwelten heute (*preguntar a la realidad: los mundos pictóricos actuales*) siendo igualmente criticada por los sectores más atentos a la abstracción, el informalismo y el minimalismo predominante en el mercado en aquel entonces que a la precisa representación naturalista más cercana a la realidad de los artistas americanos. Recordar a artistas como Ignacio Zuloaga en España... que convive con las vanguardias sin apartarse de la representación realista.

Esta celebración pretendió establecer una diferenciación entre el realismo Europeo, y el Americano, ante las críticas recibidas y la tendencia del espectador a la aceptación o el rechazo de la minuciosidad en el detalle y la habilidad técnica, sin tener en cuenta los contenidos o la retórica implícita en la pintura. No obstante, el Realismo gana popularidad y otra exposición titulada *Realität-Realismus-Realität (realidad-realismo-realidad)*³¹⁴ empieza a recorrer Europa ese mismo año.

³¹⁴ En: Sager, Peter. Nuevas Formas de realismo 1973, p. 39. Realität-Realismus-Realität. Cat. Exp. Von der Heydt-Museum Wuppertal; Haus am Waldsee, Berlin; Kunsthalle Kiel; kunsthalle Bielefeld; Westfälischer Kunst-vwerein, Münster; Städtisches Museum Leverkusen, Wuppertal, 1972. Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 1972, p. 3.

“El clamor de los críticos podría concretarse de la siguiente manera: el fotorrealismo no es un arte, sino puro virtuosismo copista; se trata de la precisión de una mimesis realista, es decir, de una mera imagen en negativo de la realidad. En su opinión, esta orientación artística es un fenómeno antiintelectual, conservador y reaccionario”³¹⁵

Actualmente, además de la presencia hiperrealista o fotorealista americana, la pintura del natural Americana y Europea se retroalimentan gracias a las colaboraciones entre el MEAM de Barcelona, y el Art Renewal Center de New York, con certámenes de pintura figurativa y realista a ambos lados del océano Atlántico (véase 1.2.9)

1.4.2. Realismo en Oriente.

Retrocedemos en el tiempo, al siglo XVI y principios del XVII, en el periodo Edo, así llamado por el lugar donde se traslada el máximo mandatario, una aldea de pescadores en la región de Kantó. Este periodo se prolonga en el tiempo hasta 1867, periodo en que se plantea la vuelta del emperador como dirigente del país y que finalmente se instaura en 1868, comenzando una nueva era denominada *Meiji* que marca una diferencia importante, pues la apertura comercial a Occidente, principalmente con los Holandeses, vía marítima comienza en la isla artificial de Dejima, en Nagasaki, pues la circulación de extranjeros estaba prohibida dentro del país. En 1854, Occidente en plena revolución industrial, fuerza el comercio con Japón. La ciudad de Edo prospera rápidamente y los comerciantes, 4º nivel de la jerarquía social, aumentan sus riquezas, destinando parte de ellas a las artes con una mayor influencia del extranjero. La austeridad del código del guerrero en las artes da paso a la representación de los placeres de los sentidos, que se empiezan a especializar con nuevos contenidos e ilusiones: “*Aparece una literatura humorística popular de primera categoría, el rakugo (caricatura, sátira) una especie de monólogo humorístico; el jôruri o bunraku, o teatro de marionetas; el teatro kabuki; la literatura realista y erótica; la xilografía a color; el Haiku*”³¹⁶

La ciudad de Edo cambia su nombre por el de Tokio “la capital del este” y la apertura a Occidente conlleva una gran curiosidad por los nuevos medios técnicos, valores, enseñanza, política; una búsqueda de conocimiento acompañada del placer de lo nuevo, con la prudencia de no convertirse en ninguna colonia Europea. Esta apertura cultural se refleja sobre todo en la xilografía.

Las últimas décadas del siglo XVIII acogen el Ukiyo-e con su máximo esplendor y desarrollo; artistas como Torii Kiyonaga (1752-1815), perteneciente a la escuela Torii, centrada en el teatro, desarrolla el erotismo con la representación de bellas mujeres; kitagawa Utamaro (1753-1806) desarrolla un estilo propio en sus representaciones femeninas extremadamente delgadas y elegantes, con amplios ropajes. Este erotismo que rompe con los límites de su representación con algunas influencias europeas, no es nuevo en la cultura japonesa, basta leer alguna de sus obras maestras de la literatura, para visualizar su sensualidad como por ejemplo: *la novela de Genji*. Mas, el auge del Ukiyo-e se desarrolla en el periodo Tenmei (1781-1789), y el periodo kansei (1789-1801).

Las técnicas de reproducción mecánica, como el grabado suponen una auténtica revolución para el arte japonés, introducida probablemente por los chinos en el siglo IV, a través de misioneros budistas coreanos y chinos. El periodo Edo promociona el grabado con la creación de libros ilustrados, imágenes que contenían o establecían asociaciones simbióticas con el texto.

³¹⁵ Luis K. Meisel: Photorealism since 1980. Nueva York, Harry N Abrams, 1989, p.8.Ibid, p. 39

³¹⁶ En: Calvo Poyato, Carmen. Hidalgo López, Antonio. Martínez García, Julián. Catalogo (periodo Edo y Meiji). Ukiyo-e. Hanga- imágenes del mundo flotante. (Exposición celebrada en 1999 en el museo nacional de artes decorativas. Madrid, marzo-mayo de 1999. Ministerio de Cultura. Edita: Secretaria General Técnica. Subdirección general de publicaciones, información y documentación. Colaboración del instituto de japonología: Profesor kazuo miyahara. Profesor Takeo yamauchi, p. 16. Haiku puede traducirse como instante, efímero, lo que sucede aquí y ahora (definido por Matsushiro Basho (1644-1926) como –lo que sucede aquí y ahora-. Tomado de Cabezas, Antonio. La literatura japonesa. Madrid. 1990, p. 105. (p.16)

Al comienzo se imprimía en blanco y negro (sumizuri) ilustraciones que eran coloreadas a mano especialmente en un rojo anaranjado (tan) y en verde (roku); esta técnica, la xilografía fue denominada “tan-e” e ilustró numerosos libros “bon”, la técnica empleada en estos libros con estos colores, se denomina “tanrokubon” la versatilidad de la lengua japonesa, se asume culturalmente también con los ideogramas y los dibujos, las composiciones pictóricas aunque en muchas ocasiones estáticas, van más allá de la mera descripción.

La temática que ocupa el arte japonés desde su apertura a occidente se relaciona con la popularidad de las crónicas de viajes y los libros de etiqueta. El teatro Kabuki, las cortesanas, el sumo, juegos eróticos, fuegos artificiales, festivales y paisajes dieron lugar a un imaginario basado en el ocio y los placeres, denominado Ukiyo-e; esta escuela se reconoce en la figura de Monoburu y su alumno Jihei representando la vida cotidiana y las ya tradicionales escenas eróticas³¹⁷

El periodo Edo (1600-1868) experimenta un auge de la xilografía, con una producción rica en detalles que de algún modo registra el pensamiento de la época, y está asociado a un incremento comercial considerable por lo que se relaciona también con una posición social, influida y fascinada por la Cultura Europea, tras un aislamiento total durante siglos, con un sentido implícito respecto a lo efímero de ocio y el disfrute.

Muchos artistas orientales, sobre todo Japón y Corea del Sur, que empleando la base del dibujo, muy arraigado en estas culturas, realizan una pintura realista excepcional, llena de detalle, con una técnica espectacular y casi siempre añadiendo su “visión” particular, dada la riqueza mitológica y espiritual de su naturaleza.

La pintura Europea y la producida en Oriente, tiene similitudes que parecen evolucionar a la par, artistas que normalmente de paso en nuestro país nos deleitan con su pintura, estableciendo relaciones sobre los géneros, el hiperrealismo, y la forma de emplear las tecnologías

Cho Sang-Hyun. Gangneung City (Corea del Sur 1952) La representación de la realidad, la interpretación que también aporta la profunda, y particular mirada del artista, trata por lo general del reflejar el entorno más cercano, llegando en el siglo XXI (véase cap. 2.3) a generarse normalmente en la ciudad, las intervenciones y los paisajes urbanos, copan gran parte de la producción artística, con los elementos típicos del imaginario nipón y chino.

No obstante, el tradicional género del paisaje, nos aporta también esa mirada hacia lo cotidiano y lo cercano. Sobre la tesis “Ready-me” Cho Sang-Hyun (Corea del sur 1952)³¹⁸ abre una pintura que narra, que muestra su concepción de la vida y el mundo (*Paisaje+imagen+Historias de la vida*). La imagen descriptiva y la narrativa del Ukiyo-e³¹⁹, están aquí presentes con una técnica basada en el dibujo digna de admirar, un realismo que cautiva, una mirada que forma parte de un todo, que se funde con la vida y que quiere perdurar a través de la pintura más allá del instante perceptivo y de la representación pictórica, con un universo simbólico diferente e incomprensible en muchos casos para la cultura Europea.

³¹⁷ Tradicionalmente en Japón, el concepto de sexo estaba desligado del sentido de pecado. Hay evidencias de que los primeros shunga fueron ejecutados por artistas y artesanos budistas. Y el rollo ilustrado con shunga más antiguo citado en la literatura es del abad Toba Sojo (1053-1140) que, titulado Concurso de falos, representa dicho concurso en la corte imperial. En: Calvo Poyato, Carmen. Hidalgo López, Antonio. Martínez García, Julián. Catálogo (periodo Edo y Meiji). Ukiyo-e. Hanga-imágenes del mundo flotante. (Exposición celebrada en 1999 en el museo nacional de artes decorativas. Madrid, marzo-mayo de 1999. Ministerio de Cultura. Edita: Secretaria General Técnica. Subdirección general de publicaciones, información y documentación. Colaboración del instituto de japonología: Profesor kazuo miyahara. Profesor Takeo yamauchi, p.19.

³¹⁸ Es profesor en la Universidad de Hanseo y está vinculado a un centro internacional de arte en Seúl del que es fundador – Seoul International Fine Arts Center-. La primera exposición de Cho Sang-Hyun fue en 1972, cuando con 20 años expone en su ciudad natal Gangneung City, posteriormente expone en Seúl y desde 1982 inicia su proyección internacional exponiendo en Alemania, después en Austria e Italia. La amistad con el artista alcoyano Toni Miró ha hecho que exponga en varias ocasiones en España y que Toni Miró hiciera lo propio en Corea del Sur. En el año 2000 expone por primera vez en España, lo hace en la sala UNESCO de Alcoy y unos meses después en Sevilla –Dos Hermanas-. A partir de ese año se abre la puerta a nuevas presentaciones de sus obras en España, mientras su obra es cada vez más apreciada en Corea del Sur con diferentes reconocimientos. En el año 2010 volvió a exponer en Alcoy, en el Centre Ovidi Montlliu.

³¹⁹ Ukiyo-e, "pinturas del mundo flotante", es la denominación de los grabados en madera realizados en Japón entre los siglos XVII y XX, representando escenas de la vida cotidiana, del mundo del teatro, de la naturaleza, etc.

Los grabados Ukiyo-e aparecen por la demanda de las nuevas clases que surgieron en Japón con la urbanización que se produjo a finales del siglo XVI y que dio origen a la burguesía. Junto a ella y al poder creciente de los comerciantes, apareció una clase de artistas que comenzaron a escribir historias cortas y novelas, y a pintar imágenes para ilustrarlas. Las dos formas estaban compiladas en los ehon (libros de imágenes, libros con historias e ilustraciones).

” mi mirada, consciente e intuitiva hacia el mundo, cambio desde la segunda mitad del año 1992, es en parte que me sumergí profundamente en el proyecto “The paintings of soil High-Fire”, en el que el paisaje está unido a la esencia y fundamento de la creación universal (...) cree un mundo basado en la expresión “El reconocimiento del paisaje” (...) hasta donde llegue a percibir que el paisaje peculiar puede implicar (connotar, originar) las historias de la vida (...) nunca se, y probablemente nunca sabré, como el espíritu de mi trabajo puede desarrollarse. En cambio puedo asegurar que mi preocupación y esfuerzo por describir las formas y las figuras de mis varias percepciones de la vida, -las que voy conociendo viviendo en este tiempo-, serán eternos y nunca perecederos”³²⁰



Cho Sang-Hyun. The reflection of life-in the riverside II, 1998.
Acrylic sobre papel enmarcado. 72.7 x52 cm.

La mirada, la observación, la percepción interpretativa, el primer paso del proceso pictórico y creativo en general está claramente explicada en la obra del francés Roland Barthes, y argumentada por el autor según los signos, y su importancia en un lenguaje visual, esta continua metodología semiótica se amplía a todos los aspectos de la vida, la visión de nexos y estructuras, una cierta hermenéutica lingüística, apoyada en la evolución social, nos comenta la importancia del universo simbólico japonés, en palabras del autor: “el Japón, el resultado consecuentes la constatación de la quiebra de nuestro universo simbólico”³²¹

³²⁰ Cho Sang-Hyun, traducción de Jolanta Studzinska. En: *l'inexpressionisme*. Cho Sang-Hyun. Universitat Politècnica de Valencia. 2002. p.13

³²¹ Barthes Roland. *El imperio de los signos*. Prologo y traducción de Adolfo Garcia Ortega. Ed. Seix Barral, S.A. 2007, p. XIV. Prologo.

“Lo que me ha apasionado toda mi vida es la manera en que los hombres hacen inteligible su mundo” (...) es decir, el problema de la significación”³²²

El instante, trascendente minimalismo literario, decir mucho con pocas palabras, escueto y preciso: el Haiku; brevedad perfecta de los ideogramas en la escritura y precisión naturalista en la pintura, la cultura japonesa nos sorprende haciéndonos pensar en la facilidad de su ejecución, despertando curiosidad y quizá recelo. La emoción poética se alía con la codificación de la realidad, accesible a nuestros valores y hábitos, nuestros signos e imaginario, una concepción abierta al lector, al espectador europeo siempre ávido de carga simbólica, pues lo inefable, o difuso, lo excepcional se produce en el silencio, en la pausa tras la brevedad poética, en el vacío. *¿Se traduce esto igual si hablamos de pintura?*

*La tarde, el otoño,
pienso tan solo,
en mis padres.*

Un aparente baremo se cierne sobre la brevedad del Haiku, restándole importancia al símbolo como recurso semántico, abreviando el significante sin disminuir la potencia del significado que como hemos dicho, está abierto a la interpretación personal, no es implícito, no se pierde en una maraña metafórica, simbólica. No hay que desfragmentarlo, ni sintetizarlo, puede diluirse el significado, profundizar formalmente en el contenido: *“el haiku posee la fuerza, la espericidad y el vacío mismos de una nota musical”³²³*, y al recitarlo se pronuncia dos veces, produciendo un eco no hace sino subrayar la nulidad del sentido, al contrario que la reiteración de un estribillo de *Cante Flamenco*. Por eso la comparativa con la pintura de Cho Sang-Hyun que parece traducir a lo visual, los atributos del Haiku.

322 Barthes Roland. *Le grain de la voix*, p. 15

323 Barthes Roland. *El imperio de los signos*. Prologo y traducción de Adolfo García Ortega. Ed. Seix Barral, S.A. 2007, p.-. 92-93

1.4.2.1 El grado cero en el realismo japonés.

Últimamente, hay una característica de la pintura relista española que bien vale una comparación con este grado cero, con la reflexión que nos presenta el vacío en cierta parte de la composición pictórica, siempre calculado estratégicamente en su composición con premeditación calculada. Cho Sang-Hyun, Javier Palacios o Luis Fracchia, nos invitan a rellenar el vacío pictórico. La iluminación tenebrista que también sigue vigente en algunos pintores como M. Ángel Moya dirige nuestra atención al o a los elementos también colocados estratégicamente en la composición del lienzo.

El artista Cho Sang-Hyun, tiene la habilidad técnica y la actitud artística para transmitirnos un Haiku visual, jugando con el espacio en blanco: “Blankismo”³²⁴, la pintura de Cho Sang-Hyun posee esa belleza efímera y armónica, captada con la austeridad del “código del guerrero” del periodo Edo -1600-1868-, con esa magia que Murasaki Sukibu³²⁵, nos muestra en la “novela de Genji” anterior a la apertura al comercio y la cultura de occidente a través de la isla artificial de Dejima en Nagasaki -1853-1854 y anterior a lo que marcará un antes y un después en el arte japonés, aunque con cierta relación también con el Ukiyo-e, que se preocupa de plasmar el placer de los sentidos. El ideograma Uki significa pasajero, es como si Cho Sang-Hyun agarrara el instante, y sustituyera esa falta de tiempo duradero por el vacío en su obra, basada en el dibujo y con una estética próxima al Fukei-Hanga³²⁶

Esta expresión está compuesta de tres ideogramas: uki, 浮, que aporta el significado de pasajero, algo que flota y se desvanece, yo, 世, que quiere decir mundo, y -e, 絵, que incorpora el sentido de representación o imagen.

浮世絵

Suspiciousness, distance, hypocrisy, informality, *pensiero debole*³²⁷ or double moral: the social, external and the internal, personal, true and human; the modalities and gesture educated seem to conjugate and interchange in the idiosyncrasy of the European man, judged respectable internally, it can be said that this conception evolves with the global, at the same time that the Japanese idiosyncrasy evolves, in terms of advances unimaginable of technology, consumerism surpasses traditional food, inhabitation of space and overproduction of industry surpasses tradition and the Japanese way of life.

Without embargo, the West continues to look at Japan as through this writing at the foot of the letter, significant voids that show all this entrapped social. Barthes reveals his impression when reading

324 “pretende revitalizar el cuerpo y el espíritu a través de la simple belleza del realismo artístico... refleja la tensión y la unidad en entidades antagónicas, como el movimiento y la quietud, lo simple y lo complejo, la reducción y la expansión... el gusto por los espacios vacíos como elemento central de composición... la vida humana se considera una visita efímera; un momento fugaz que pende del hilo invisible de lo infinito y del oscuro milagro de lo vacío. No existe una demarcación entre la vida y la muerte”. Paül Hartal. Artista i poeta canadiense. 4 de mayo, 1988. En: *l'inexpressionisme*. Cho Sang-Hyun. Universitat Politècnica de València. 2002, p.7. En *-Cho Sang-Hyun. l'inexpressionisme*. Universitat Politècnica de València. Centre Ovidi Montllor. Traduccions: Jordi Botella, Vicent Viñedo, Jolanta Studzinska, p: 79-80.

325 *Genji monogatari* (Historia de Genji) es a menudo considerada la primera gran novela en la literatura mundial. La autora de la obra, Murasaki Shikibu, nace alrededor del año 978 y pasa la mayor parte de su vida en la corte imperial en Kioto. Después de un breve matrimonio con un hombre mayor, ingresa al servicio de la Emperatriz Akiko (o Shōshi) alrededor de 1005 como dama de honor. La novela consta de 54 libros o capítulos que narran la vida y los romances del Príncipe Genji, el joven, guapo y talentoso hijo de un emperador. La novela se destaca por su estilo elegante, los complejos retratos de personajes y las descripciones de las emociones humanas. No se conoce el nombre real de la autora (se la conocía como Tō no Shikibu en vida y luego de su muerte se la conoció con el nombre de Murasaki Shikibu)

326 Utagawa Hiroshige (1797-1858) estudió en la escuela Utagawa, y junto con Hokusai son los dos grandes maestros de la xilografía de paisaje, fukei-hanga.

327 La expresión “pensamiento débil” se acuñó en el contexto más amplio de la general, el relativismo y se opone al poco usado término de pensamiento agudo, este último más cerca del concepto de Absoluto y el tradicionalismo. Este cambio, introducido según Vattimo y Rovatti de pensadores contemporáneos como Friedrich Nietzsche y Martin Heidegger, se caracteriza por la caída de una serie de supuestos fundamentales de la filosofía clásica y la tradición filosófica occidental.

sobre Japón, al que llama *el país de la escritura*³²⁸ al descifrar su código y encontrar en ese lenguaje: el vacío, signos vacíos de significado, y sin embargo significantes. (Ejemplo tal vez) el fluir de esos signos, su intercambio, en el que se implican cuerpo, rostro y escritura al trazar o leer estos signos carentes de sentido, una pérdida de sentido que la filosofía Zen denomina como “Satori”

*“el Japón es el único que ha encontrado el trabajo del signo más cercano a sus convicciones y a sus fantasmas o, si se prefiere, el más alejado de los disgustos, las irritaciones y las negaciones que suscita en el la mediocridad occidental. El sino japonés el fuerte: admirablemente regulado, dispuesto, fijado, nunca se naturaliza o se racionaliza, el signo japonés está vacío: su significado huye, no hay dios ni verdad, ni moral en el fondo de estos significantes que reinan sin contrapartida. Y sobre todo, la calidad superior de este signo, la nobleza de su afirmación y la gracia erótica con que se dibuja”*³²⁹

La racionalización del discurso en occidente lleva normalmente implícitos filtros morales y a veces religiosos y/o ideológicos, mientras que en la cultura japonesa el significado es débil, mostrándose sutilmente y el significante es fuerte, notable en su discurso. La acción del trazo, la háptica y el índice que el artista plasma, en una concentrada ejecución de la forma, sin que los procesos posteriores de significación alcancen a ser trascendente, importantes. El proceso y su vivencia, la misma creación, con el trazo, el gesto, el cuerpo dirigidos por un acto mental preside la vida social japonesa, y todas sus manifestaciones artísticas, todas sus formas de expresión: la arquitectura, el urbanismo teatro, la literatura: *“al hablar de lo vacío, está instaurando un procedimiento abocado a un final más alto: Barthes, en ese sistema de signos, advierte una ética, intuye una utopía: la de un mundo “a la vez estrictamente semántico y estrictamente ateo”*³³⁰ Tal vez lo más parecido será la pintura descriptiva del arte holandés

Una de las similitudes que la pintura japonesa y la Europea comparten en las últimas décadas es la magnificación del significante a través de un recurso retorico de la pintura: el fragmento; la estructura formal del fragmento implica un goce inmediato al detallar y explicitar la ejecución de la obra. Tampoco sabemos de qué manera ha influido esta mirada oriental a la realidad, pero es preciso señalar algunos conceptos relacionados con el budismo que acompañan a la “beat generación” americana, influidos por el pintor y poeta Kenneth Rexroth³³¹ (Indiana 1905) que hace alusión a términos como tatha-ta, no-dualidad, the truly so³³². Liliam Silburn traduce el mismo término como Ainsité y como Realité Absolute: *Una realidad absolutamente vacía y que, siendo absolutamente irreal –y por serlo- es lo único absolutamente real (Le bouddhisme, paris, 1977)*³³³ la realidad tal cual.

328 Barthes Roland.El imperio de los signos. Prologo y traducción de Adolfo Garcia Ortega. Ed. Seix Barral, S. ÇA. 2007, prologo X-XI

329 Ibid, p. 3

330 Roland Barthes, Le grain de la voix. prologo XI-XIII

331 Nace en South Bend, 1905y fallece en Montecito, 1982) Escritor y pintor estadounidense. Inició su carrera literaria participando en el movimiento imaginista. En los años treinta fue miembro del movimiento objetivista de L. Zukofsky. Fijó luego su residencia en San Francisco, donde brindó apoyo, en los años cincuenta, a los escritores beat. De su extensa obra cabe mencionar los poemarios A qué hora (1940), En defensa de la tierra (1956) y Poemas largos (1968). Es autor también de ensayos (Ave en el matorral, 1960) y de traducciones de poetas japoneses y griegos. Está considerado como uno de los iniciadores de la pintura abstracta en su país. en el seno de una familia de antiesclavistas, socialistas, anarquistas, feministas y librepensadores. Recibió una educación cultivada y poco convencional

³³² buddhist text, Oxford, 1954

³³³ Paz Octavio. Sombra de Obras. ED. Seix Barral, S, A. 1996, p. 318

1.4.2.3. La narrativa de las Imágenes.

Como podemos observar de los conceptos tratados, el Blankismo y el vacío en el arte japonés, el primero sugiere, despierta la imaginación de lo próximo y lo cercano, mientras que el segundo representa con sumo cuidado el proceso mismo de asimilación y recepción del objeto, pero ambos confieren denotada importancia a la estructura de la imagen, el cuidado en la composición, como siempre mostro la estampa japonesa.

En el siglo XIX, uno de los pintores impresionistas, toma buena nota de ello. Degas confiere a sus dibujos y pinturas ese esmero compositivo, por ejemplo en la pintura las orquestas (1868-72), algunos retratos colectivos y su obra posterior representan escenas únicas e inéditas, tomando directamente prestado de la estampa japonesa de Utamaro el tema de la mujer arreglándose sobre 1875 en adelante. La proyección de líneas básicas esquemáticas para situar la figura humana, u otros elementos compositivos con la sabiduría con que lo hizo Degas es parte de la fuerza de su pintura. La intimidad de la mujer se refleja también con los colores planos, perspectiva que se aleja de lo habitual y motivos decorativos de la estampa japonesa.

Escenas de la vida diaria también se aprecian en la pintura de Daumier, Gavarni Guys; el trabajo, los teatros... contenidos que aparecen también en la estampa japonesa con una nitidez y dominio de la línea y motivos decorativos. La fuerza poética de las líneas que simulan la lluvia del artista Hiroshima es un ejemplo de economía de medios y uso del signifiante, del signo plástico.



(De Iza. A Dcha.)

Hokusai. La gran ola de Kanagawa, estampa japonesa del pintor japonés³³⁴

Hiroshige. Evening Shower at Atake and the Great Bridge. 34 cm x 22,5 cm. 1857³³⁵

³³⁴ Pintor y grabador japonés, nacido en el periodo Edo con el nombre de Tokitaro. Está considerado como el máximo exponente de la escuela de grabados Ukiyo-e, o pinturas del mundo flotante. Entró a trabajar en el taller del artista de Ukiyo-e Katsukawa Shunsho en 1775 y con él aprendió la técnica del grabado emmadera, especializándose en el retrato de actores. A partir de 1796 comenzó su trabajo de forma autónoma, con el seudónimo de Hokusai. Hacia 1800 ya era un artista conocido gracias a la difusión de sus obras, por ejemplo una la pintura de 240 m2 de Bodhidharma situada en un templo en 1804. Después de 1806 su estilo se tornó más monumental y clásico, también ilustra novelas históricas. Las xilografías, ilustraciones para libros y paisajes se realizaban entre 1830 y 1840. líneas curvas y de gran soltura, características de su estilo, fueron evolucionando gradualmente hacia una suerte de espirales que elevaron su libertad y elegancia.

³³⁵ El puente Ōhashi en Atake bajo una lluvia repentina es una xilografía realizada del pintor japonés Utagawa Hiroshige, perteneciente a la serie Cien famosas vistas de Edo.

Barthes nos habla del signo japonés de un modo cautivador, que nos deja sin aliento. La ejecución del signo plástico en la cultura japonesa, en su manera de entender y crear sacude el sentido, estremece la mirada, desgarrar y extenua el deseo, provocando un *Satori*³³⁶ visual, orgásmico, que hace vacilar el conocimiento, provoca un vacío de la palabra, embauca al espectador y atrapa, de algún modo, al pintor que observa. La destreza, la habilidad formal y capacidad de síntesis se traducen en signos icónicos y plásticos en una cuidada representación pictórica.

Una de las premisas que reivindica la abstracción con las vanguardias del siglo XX es esa interacción con los sentidos, mas cómo podemos comprobar, la estampa japonesa consigue despertar lo dormido de nuestra sensualidad empleando un lenguaje figurativo y realista, que enfatiza y enuncia, que trasciende.

Barthes nos describe la lengua japonesa con estas palabras: *el japonés, se dice, enuncia impresiones, no constataciones; y nos plantea la siguiente pregunta: ¿Cómo podemos imaginar un verbo que este a la vez sin sujeto ni atributo y, sin embargo sea transitivo?*

La lengua japonesa establece una diferencia entre lo ficticio en cuanto al sujeto, lo inanimado de lo animado (humano y/o animal), más aun respecto en cuanto al verbo ser; a partir de ahí, los personajes ficticios que son introducidos en una historia se consideran inanimados, confiriendo a estos carácter de productos, de signos o cosas carentes de vida. El dhyana hindú, origen del ch'an chino y el zen japonés nos recuerda lo necesario de lo imaginado, de lo interior y nos hace pensar en los límites mismos del lenguaje, ya sea escrito, hablado o visual empleada para objetar la sociedad; la realidad.

Enclíticos y sufijos funcionales abundantes en la lengua japonesa empujan a sujeto a una manifestación precavida, a veces interrumpida, regulada por una gran envoltura vacía de la palabra. El sujeto se disuelve y se entrelaza en un lenguaje parcelado disgregado hasta el vacío.

Bien pueden servir estas palabras también, para un lenguaje visual. Si observamos los dibujos de Hiroshige y Hokusai, podemos pasar un largo rato deleitándonos con los signos, con cada elemento por separado, sin prestar atención al sujeto, o a un objeto único y predominante.

Los ideogramas que conforman la lengua japonesa albergan un espectro tan amplio de significantes que su intercambio y conjugación le confieren un enriquecimiento excepcional (igual de interesante y sutilmente infinito que en otras lenguas como la maya, o los jeroglíficos egipcios) Citar por medio de gestos, dibujos, nombres propios puede resultar más complicado, pues requiere un perfecto dominio de los códigos. La precisión y el misterio con la que la cosa empieza a delimitarse, a resolverse, convierten lo que lo rodea, su envoltorio en el objeto mismo, lo desprovee de sentido y aparta de su posición en el mundo, toda manipulación. Con un marco invisible: la cosa japonesa no está delimitada, iluminada; no se forma mediante un claro contorno, un dibujo, que completa el color, la sombra, la pincelada: alrededor de ella, hay nada, un vacío que la deja mate, y que puede resultarnos insignificante. La pasión por el envoltorio en la cultura japonesa parece querer además de proteger en el espacio, remitir en el tiempo:

“geométrico, rigurosamente dibujado y a pesar de ello siempre firmado en cualquier parte por un pliegue o un nudo asimétricos, el juego con el cartón, la madera, el papel y las cintas, debido al esmero, la técnica misma de su confección, ha dejado de ser el accesorio pasajero del objeto transportado, y el mismo se convierte en objeto; el envoltorio, en sí, se consagra como algo preciso, aunque gratuito; el paquete es un pensamiento”³³⁷

³³⁶ Satori se traduce aproximadamente en persona la Ilustración, o un destello de conciencia súbita. Satori es así una experiencia intuitiva. La sensación de Satori es la del espacio infinito. Una breve experiencia de la Iluminación es a veces llamado Kensho. El satori puede llegar a ser posible para un gran número de personas porque, a veces, no requiere de ninguna preparación; a veces ocurre por casualidad. Se crea la situación, pero inconscientemente. Hay mucha gente que sabe lo qué es. Un gran estallido de amor puede crearlo.

³³⁷ Barthes Roland. El imperio de los signos. Prologo y traducción de Adolfo García Ortega. Ed. Seix Barral, S. A. 2007, p: 57-60



kang-kang-hoon. El artista transgrede el concepto de sumo cuidado de lo externo, de lo aparente que representa el envoltorio.

La estrecha relación entre texto escrito e imagen parece inclinarse hacia el predominio de la imagen, no obstante, ésta, sigue siendo el motivo de numeroso textos a través de la crítica, la teoría estética, o la filosofía, la experiencia perceptiva que significa el escribir sobre la pintura, o pintar en relación a un texto equivale en parte solamente a la clásica percepción con el lápiz en la mano, es decir, a la copia o la representación personal de otras pinturas o dibujos, estos tres ejercicios describen y/o narran dependiendo por supuesto del interprete. la *ekphrasis* (texto a partir de la imagen) y la *hypotiposis* (imagen a partir del texto). Fomentan el desarrollo de las amplias y casi desconocidas capacidades sinestésica, interpretar y comunicar forman una dualidad presente hasta en el más mínimo boceto.

Esta antigua conexión entre texto e imagen está cada vez más desarrollada y presente en la formación del artista actual.

1.4.2.4. La Realidad Tecnológica.

“en el arte reciente concurre una desmedida pasión por lo real. una fascinación –apunta- que se presenta bajo un rostro jameiforme: por un lado, como un intento de subversión y trasgresión de las reglas del contexto artística para llegar al mundo real, y, por otro, como una tentativa de abolir las reglas sociales para llegar a un estado más allá de la ley en la cultura”³³⁸

A partir de la década de 1990, el arte occidental se interesa desmesuradamente por lo real, por aproximarse a la Realidad, teniendo en cuenta que ese interés no es algo nuevo en la Historia del arte, la transgresión y subversión de las reglas artísticas y sociales se utilizan como estrategias para interpretar la realidad como consecuencia de los hechos artísticos que se producen con las neovanguardias y las anteriores vanguardias a partir de los años cincuenta del siglo XX.

La incorporación de medios mecánicos de reproducción en serie, el cientifismo y los avances técnicos, las convulsiones políticas y sociales provoca en los artistas cierto grado de compromiso desde una perspectiva crítica, busca la veracidad y objetividad del entorno inmediato, que contrasta con el abultado idealismo del romanticismo. La realidad se propone como el mismo cuadro y no lo que representa, con la llegada de las vanguardias que cuestionan la interpretación de la realidad. El Ready-made, el cubismo, el minimalismo, la performance empiezan a marcar esta diferencia interpretativa.

Los cambios técnicos que se producen con los ordenadores, los mundos virtuales y la imagen digital, al igual que anteriormente la fotografía y el cine nos conducen a nuevos soportes en los que la realidad se establece en un primer plano de la visión, afirmándose como lo Real, convirtiéndose en testimonio o documento “fíel” de la realidad, muchas veces como registro o crónica. La pintura, la representación pasa a ser la base del arte, no la imitación.

La fotografía había alterado la visión y la percepción de la realidad, al reproducir con más fidelidad el entorno que la pintura, y desde sus principios buscaba representar la verdad y la belleza, pretendía purificar y ennoblecer; el video incorpora invenciones hasta entonces ajenas al arte, los artistas de vanguardia utilizan estos medios para experimentar, como nuevas herramientas; el collage y el ensamblaje proponen intercambios y simbiosis de las disciplinas artísticas. Las décadas de los sesenta y setenta la televisión, la publicidad y el cine se convierten en nuevos soportes artísticos que en parte retroalimentan el mismo efecto de las tecnologías sobre la realidad, con fuerte presencia ya, en la vida cotidiana, generando la reflexión lógica de cuál es la realidad vivida a través de los medios de comunicación, cuál es su grado de ficción, influyendo en los contenidos de la pintura, en la actualidad la hibridación de tales disciplinas se observa en la pintura misma donde la imagen digital y lo virtual son nuevos referentes y modelos, con los cuales la posibilidad y discursibilidad encuentran nuevos territorios, nuevos espacios creativos. Fotografía, instalaciones, grafitis, video y proyecciones, acciones, y también la pintura mural, intervienen en el espacio público; galerías y obras on-line se instauran como soportes especialmente idóneos por su proximidad al espectador, “a domicilio” gracias a la red.

¿Cómo afecta esto a la pintura Realista? Está claro que hay cambios, respecto a otras épocas en las que los nuevos movimientos o corrientes pictóricas presumían su carácter fratricida, sin perder de vista la representación realista siempre presente en mayor o menor medida; el siglo XXI nos ofrece una interacción entre las disciplinas artísticas y las nuevas tecnologías con nuevos retos para un artista polifacético, multidisciplinar, como el artista de un nuevo renacimiento, y también cada día más informado de sus afinidades creativas en otras localizaciones geográficas. Cabe pues preguntarse hasta qué punto se globalizan los contenidos y los *modus operandis* de la pintura realista.

³³⁸ Hernandez-Navarro, Miguel. A. “el arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro”, revista de occidente, nº 297-febrero 2006, p.-7

El artista del siglo XXI, desentraña, desmonta la realidad sintetizando la información sobre todo visual que nos llega por múltiples canales que a veces resulta excesiva y aberrante, Ticio Escobar se refiere así al artista actual: *“Con una leve ironía, la mayoría de las veces nos introduce en su propio mundo virtual, donde por un principio están desechados los supuestos avances de la ciencia y la idea de un futuro por venir. Podemos regresar a los materiales primigenios, pero de seguro ya no a lo preadánico. La pureza se perdió no en el camino de lo altamente tecnológico, sino en la estructura mental que esta esperanza motivó”*³³⁹

Un ejemplo de esta concepción de la representación es la escultura de Hananuma Masakichi (1832-1895) que cercano a su muerte, esculpió una imagen de sí mismo como presente a la mujer que amo; compuesta de tiras de madera encoladas y claveteadas de tal manera que ni se aprecia la composición en el resultado final, pues está lacado. Una representación hiperrealista con los ojos de vidrio y el cabello incorporado; adquirida por Robert Ripley en 1934 se exhibió en el California Odditorium hasta 1949, año en el que comienza su exhibición itinerante, actualmente está almacenado en los Ángeles después de ser seriamente dañada en un terremoto. Ese mismo deseo de pervivir en ésta escultura puede compararse con los avatares de los mundos virtuales.



Hananuma Masakichi. “La escultura mas realista del mundo”

En la actualidad el artista japonés nacido en Hokkaido **Atsushi Suwa** graduado en la Universidad de Arte de Musashino en 1992, recrea su propio mundo entrelazando ficción y realidad, su imaginación provee atributos excepcionales al fruto de la mangrana representado en la imagen central, y aunque estas imágenes no forman una secuencia, es evidente su conexión.

Este artista reconocido internacionalmente por su pintura y dibujo figurativos. Reside en Madrid durante un tiempo con un intercambio exponiendo su obra en España, más tarde regresa a Japón.

En el año 2000 realiza una exposición de la obra que produce a partir de la investigación sobre las danzas los artistas de Butoh, Yoshito Ohno y Kazuo Ohno, centrándose en la vida de los artistas. Su proceso de trabajo resalta el dibujo en torno a la figura humana, la muerte o la belleza femenina, en muchas ocasiones los cuerpos aparecen recostados; con una suave iluminación, trabaja también con una gama monocroma puntualmente, además de con colores que contrasta con sutileza, su obra se acerca al hiperrealismo en su representación.

³³⁹ En: Jiménez, Jose (Ed). *Una teoría del arte desde america latina*. MEIAC. Junta de Extremadura. Consejería de Educación y Cultura. *culturas nativas, culturas universalesarte indigena: el desafio de lo universal*. Escobar, Ticio p. 28.



Atsushi Suwa. Selección.

En el siglo XXI la tecnología nos sorprende, lo virtual se instala en el referente, en el modelo, propicia un cambio al igual que lo hizo la fotografía en su momento en relación con la pintura Realista. Nuevo siglo y milenio con nuevos hábitos, convenciones, y procesos creativos. Ligeras pero importantes variables aparecen en la pintura Realista. Nuestra realidad se percibe “virtualmente”; a “grosso modo” de otra manera, la importancia y la presencia de la Imagen es mayor que hace unas décadas, y el conocimiento de un mundo global a través de imágenes reflejadas en pantallas nos acompaña en todo momento, en nuestros teléfonos móviles, *iPod*, *tablet's*, *Laptop's*, y demás dispositivos influyendo en la concepción misma de la pintura.

Las Nuevas Tecnologías y la Pintura Realista hacen uso de la imagen simultáneamente: la anamorfosis y la perspectiva, principalmente la perspectiva cónica, usada en los sistemas de representación tradicional para interpretar y plasmar la mirada del artista se ven alteradas y modificadas en pro del único ojo de las cámaras digitales; La Pintura Realista evoluciona en algunos Géneros tradicionales que imitan y giran en torno a la fotografía digital, principalmente el Retrato; el pixel como alternativa a la pincelada dentro de la pintura Realista, y la búsqueda de una Pintura Hiperrealista *High Definition* alternan y conjugan paradojas, técnicas pictóricas, metáforas, programas informáticos; percepciones y sensibilidades tanto en el artista como en un espectador cada día más participe.

La recreación de mundos internos, imaginados se acerca más al significado o los significados que se atribuyen al término virtual en la pintura, sobre todo en la figurativa y en la realista. Movimientos pictóricos como el surrealismo, Realismo mágico, o simplemente las escenas pintura Histórica o Religiosa han recreado los ambientes con cierto grado de fantasía e imaginación, Invitando a la percepción de diferentes estímulos que intensifican la sensación de realidad. Frederic Chordá nos ayuda a comprender estos conceptos, y también a señalar el papel, que juega la imagen actualmente.

“vivimos la renovación de la expresión por la Escritura, hasta hora privilegiada; otros lenguajes, alternativos, como lo visual, compiten con ella, sustituyéndola en muchos casos. Lo visual es un elemento comunicativo muy importante, capaz de soportar, en relación con otras expresiones, mejor los conceptos; por ello, el conocimiento del lenguaje visual sirve para la comprensión y articulación de mensajes. Las imágenes artísticas de todas las épocas, en su configuración, son excelentes ejemplos para ver como las ideas se expresan visualmente”³⁴⁰

Lo Virtual tiene que ver con la posibilidad de que algo sea real en el futuro, con los mundos internos e imaginados. Esto sin duda nos lleva a reflexionar sobre el estado físico, palpable de los objetos, las cosas en tanto se les pueda atribuir ese carácter real, y continuar la reflexión refiriéndonos a la imagen contenida en los dispositivos con los que las nuevas tecnologías nos abordan y nos embaucan.

Si insisto tanto en el concepto de imagen y en su terminología es porque además de cobrar cada vez más importancia en las sociedades, ha sido, es y será el referente de la pintura y de otras expresiones y manifestaciones artísticas; activa polémica dentro de la pintura Realista en cuanto si el referente es real, y/o tomado directamente de la realidad; si es una imagen fotográfica, o si en otros casos, el

³⁴⁰ Chorda, Frederic. “De lo visible a lo virtual. Una metodología del análisis artístico” Ed: Antrophos. 2004. Rubí (Barcelona) ISBN: 84-7658-690-6. Dl: b-37-059-2004, p.: 9.

referente es un arquetipo. Y si en caso de que el referente es de la fotografía, mas no de la imprea como hasta ahora se ha hecho, sino a través de la imagen que proporcionan las pantallas LCD, los sistemas informáticos.

Los entornos virtuales generados por ordenadores imitan la realidad, simulan lo real³⁴¹, invitándonos a formar parte de ellos, videojuegos, mundos virtuales, salas de póker, recreaciones en el campo de la medicina, arqueología, militar etc., estos espacios influyen más o menos dependiendo del usuario, del factor socio-económico, y de la Identidad y la cultura. Gracias a la Interfaz, y las cartografías en la red, el conocimiento de la pintura se convierte en asequible para los artistas y usuarios, y por tanto las influencias de otros artistas son mayores, conectando la obra más afín.³⁴²

1.4.3 Realismo en Europa.

Como hemos observado en el apartado anterior 1.4.2, el signo plástico y el vacío de contenido, el uso de la línea y las tintas planas forman parte de la tradición representativa en la pintura japonesa, mientras que la tradición pictórica Europea, busca la representación del volumen, usa la perspectiva y alberga generalmente a través del signo icónico una narración con un sentido, con un discurso determinado que pretende comunicar.

De esta manera, este apartado también se inicia con un breve y puntual recorrido por los momentos, épocas y algunos artistas anteriores, de la Pintura Europea, del Realismo como movimiento pictórico y de los sistemas tradicionales de representación que se siguen empleando y estudiando. El Renacimiento Italiano, la pintura de los países Bajos, en especial Holanda, El Realismo Frances y la relación de la Ciudad de Kassel (Alemania) a través de la Documenta, es fundamental para conocer mínimamente la pintura Realista Europea, recordar también El Realismo español del siglo XIX.

Una de las características de las pintura que más fascina y cautiva, es la atmosfera, la representación del espacio conseguida por medio del uso gradual de la luz en la obtención de los volúmenes, y a su vez la nitidez de los primeros planos y la difuminación de los que están más atrás, lo que en el renacimiento se denominó y se sigue denominando perspectiva aérea; la Meninas de Velázquez son un perfecto ejemplo; suele estar presente en toda la pintura que hace un buen uso, medido, proporcionado, armonioso o gradual a veces con mucha intensidad, como el “luminismo mediterráneo”, a veces con más suavidad como en los interiores del realismo holandés, a veces con una presencia muy particular, como en las pinturas de Antonio López Torres que, remiten al calor seco del interior de “la Mancha” y su aura correspondiente.

³⁴¹ En: Marchan, Simón. *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Ed.Paidós Ibérica 2006. Barcelona. p. 44. Invertir el platonismo significa entonces: mostrar los simulacros, afirmar sus derechos entre los iconos las copias (...) El simulacro no es una copia degradada; oculta una potencia positiva que niega el original, la copia, el modelo y la reproducción. La simulación (...) es el funcionamiento del simulacro en cuanto maquinaria, maquina dionisiaca” G. Deleuze. *La lógica del sentido*.

³⁴² La interfaz, tiene sus antecedentes en el teatro griego, como espacio donde el público se ve inmerso en lo visual y lo auditivo, y en la cámara oscura, en la que el espectador entra en un espacio donde la imagen del mundo lo sobrecoge al ser independiente de él. La televisión ya no mostraba la imagen del mundo sino con otra realidad escondida detrás de ella. La necesidad de mirar, de desentrañar la realidad da paso a la metáfora, a la construcción de la mirada, fundamentando la interfaz como espacio virtual en el que se aúnan las operaciones del usuario y el ordenador, usando el lenguaje realista, un lenguaje mimético capaz de despertar emoción y subjetividad. Los lenguajes matemáticos, algorítmicos que la interfaz emplea también se reflejan en la pintura, en la siempre activa preocupación humana por expresarse y reflejar el entorno, la Realidad se forja con imágenes virtuales.

La Pintura Realista Europea está cargada de significados, de mensajes, con la pretension de comunicar, de narrar, y quizá lo que mas se aparta de esto es el Realismo Holandés del silo XVII al que se le atribuye un carácter descriptivo entre otras cosas, pues parece alcanzar del dominio del espacio a la voluntad del pintor y dominar también una perfecta geometría en sus composiciones, el pintor al que la Historia más le ha reconocido estas cualidades es Veermer de Delf (1632 - 1675), el maestro de la tercera dimension que resuelve magníficamente el establecimiento del punto ocular y su acción sobre los planos que determina la distancia entre los objetos, contados y precisos en su composición rigurosa y meditada, nada se deja al azar.

“Dotado de una técnica extraordinaria que le hace capaz de expresar con suma precision la cantidad y la calidad de la luz sobre una superficie dada situada en una posición determinada en relación a la fuente luminosa y al ojo del espectador”³⁴³



Veermer de Delft. Alegoría de la fe. (Una especie de aura nos introduce en la pintura)

Veermer en su estudio. (Da la impresión de que importunamos al maestro, esperando que se vuelva y nos mire extrañado)

El siglo XIX es un siglo de descubrimientos, de avances técnicos y científicos, de grandes viajes, de cambios y convulsiones sociales que provocan por un lado el deseo de expresión con un compromiso implícito y por otro el deseo de registro, la crónica. Hacia la mitad de siglo aproximadamente empiezan a llegar a Paris artistas de muchas y diferentes procedencias atraídos por la *Bohemia*, anhelando y persiguiendo los placeres de la vida burguesa; no todos lo consiguen y se habla de una primera y una segunda bohemia; las condiciones de vida de muchos de ellos se refleja en un arte transgresor y provocador que influirá socialmente sobre los buenos y los malos hábitos aceptables.

La ambigüedad de la bohemia despierta sentimientos encontrados dentro y fuera de ella, pues aspira a una sociedad del bienestar reservada a unos pocos desde una posición marginal y limitada desde la que aun pretendiendo eliminar convenciones sociales de la burguesía, sus modelos, sus escritos y

³⁴³ Bouleau, Charles. *Tramas. La geografía secreta de los pintores*. Título original: *Charpentiers. La geometrie secreite des peinters*. Prefacio de Jacques Villon. Traducción de Yago Barja de Quiroga. Ed: Akal, S. A. 1996, p. 180.

arquetipos reflejan un mundo cercano a la aristocracia burguesa, decadencia, deseo experimentado en todas sus manifestaciones, erotismo, se pone en duda cualquier tipo de moral, se transgrede y provoca reiteradamente.

“no resulta menos cierto en los que atañe a sus miembros más desvalidos., que, asentados en su capital cultural y en sus nascente autoridad como taste makers³⁴⁴, consiguen garantizarse a muy bajo costo los audaces atuendos, las fantasías culinarias, los amores mercenarios y los placeres refinados que los “burgueses” tiene que pagar a alto precio”³⁴⁵

La segunda bohemia se hace fuerte, por una visión desde el exterior muy atrayente, que podemos comparar con lo que después se denominó El sueño Americano³⁴⁶ con la migración a Norteamérica a principios del siglo XX, o el Reciente Sueño Europeo debido a la extrema pobreza de algunos países orientales y africanos que provocan una masiva migración a Europa; esto provoca una emigración interna del país que acrecienta el número de jóvenes que llegan a París normalmente desde provincia, recordando 1848 como el año clave de este desplazamiento. la bohemia de Murguer, de la rue de Doyenné, de Champfleury, la intelectualidad aristocrática, los dandis románticos de la llamada bohemia dorada, cohabitan con estos artistas que frecuentemente tienen una segunda ocupación que nada tiene que ver con la pintura o la literatura. Estas condiciones de vida tienen su consecuencia en los contenidos de la pintura, que toman como objeto y referente, al mismo artista bohemio, creando una figura arquetípica que pasara a la Historia.

Las Memorias románticas de Musset³⁴⁷ anticipan en cierto modo lo que será el Realismo, cohabitando y coexistiendo con la burguesía decadente, con lo parientes pobres de las grandes dinastías burguesas, los artistas llegados d fuera del país o las minorías ideológicas y sociales, dominados entre los dominantes por una indeterminación objetiva y manifiesta con respecto a las convenciones artísticas y el mercado.

“todo era falso, falso realismo, falso prestigio e incluso falsas mujerzuelas (...) y esa falsedad (...) se aplicaba sobre todo en la manera de juzgar. Lo que se quería era una actriz, pero que fuera buena madre. Se le exigía al arte que fuera moral, a la filosofía que fuera clara, al vicio que fuera decente, a la ciencia que se pusiera al alcance del pueblo”³⁴⁸

Respecto a una pintura de Manet: *Jesús insultado por los soldados*, Bazire nos ofrece un texto aclaratorio y explícito sobre la situación social del segundo imperio francés³⁴⁹ de la Boheme:

³⁴⁴ Expresión asociada a una especie de guías o guardianes del buen gusto.

³⁴⁵ Bordieau Pierre. las reglas del arte. Genesis y estructura del campo literario. Traducción de Thomas Kauf. Ed. Anagrama, S. A. 1995, pp: 92-93.

³⁴⁶ *The American Dream* o *El Sueño Americano*, género una migración a gran escala buscando la libertad e igualdad de oportunidades que con esfuerzo y determinación pueden generar un vida digna y cómoda en los EE.UU; nombrado en 1931 por el historiador estadounidense James Truslow Adams, en la actualidad de refiere a que el bienestar depende de las habilidades de uno y de su trabajo, no de un destino marcado por una jerarquía social. Mayor riqueza, mejores condiciones y educación para los hijos, e igualdad de oportunidades independientemente de la raza, clase o religión son los planteamientos iniciales de ese concepto.

³⁴⁷ Alfred de Musset. (París, 1810-1857) nace en el seno de una familia culta y liberal; abandona sus estudios de derecho y medicina debido a su pasión por la literatura. En 1829 publica Cuentos de España y de Italia. Con una extensa obra se considera uno de más importantes literatos y autores teatrales del Romanticismo.

³⁴⁸ En: Bordieau, Pierre. *Las reglas del arte. Genesis y estructura del campo literario*. Traducción de Thomas Kauf. Ed. Anagrama, S. A. 1995, p. 96. G. Flaubert carta a George Sand, 29 de Abril de 1871 Corr., CT. VI, pag. 229-230.

³⁴⁹ Período que se desarrolla en Francia desde 1852 a 1870, controvertido política y socialmente, entre la autoridad despotica y el populismo disoluto. Victor Hugo, representa una oposición crítica que se manifiesta con intensidad al finalizar este periodo, aunque hay quien resalta una actitud reformista y positiva por parte del emperador.

“Este Jesús, que sufre de verdad entre unos soldados verdugos, y que es un hombre en vez de ser un dios, tampoco podría ser aceptado (...) se era fanático de los bonito, y todo el mundo quería que, tanto víctima como flageladores, todos los personajes tuvieras un aspecto seductor. Existe y siempre existirá una escuela para la cual la naturaleza necesita ser engalanada y que solo admite el arte a condición de que mienta. Esta doctrina prosperaba entonces: al impero le gustaba lo ideal y no soportaba que se vieran las cosas tal como son”³⁵⁰

Así pues la pintura que en un principio deja una estela tranquila y sensual empieza a reflejar la realidad; la verdadera situación social de la época, la falta de una renta básica de muchos artistas en contraste con burgueses y aristócratas que empiezan a vivir la misma situación, minorías, personas de otras nacionalidades, buscavidas y avispados; la apariencia convive y cohabita con las duras condiciones de vida; se empieza a sentir y casi a palpar en la pintura que continua. Aparece el Realismo, en medio de una tensión entre lo ideal y lo verdadero. Cual maridaje en proceso de separación, siempre en tensión y juntos; el idealismo que reina en la época medieval a través de la imagen, el idealismo de la Bohemia, y tantos otros a su vez proclaman la exigencia de descomponer los *detritus* de una realidad a vivir: diría Sanguinetti, como una *Palus Putredinis*³⁵¹ que hubiera sido cruzada y olvidada. Desentrañar la realidad en ocasiones es una necesidad del artista, que se aparta de un mandato intelectual preponderante: registrarla, conservarla y transmitir su legado es otra de las necesidades que se planten los artistas, y es como normalmente nacen los Realismos, y las Obras que nos llegan a través del tiempo, son solo algunos puntos de vista de las realidades de cada época y lugar.

La concepción de Realismo puede variar según también la variación de estos parámetros, no será lo mismo la forma de entender la realidad, la vida, el tiempo, la muerte en distintas épocas, en Oriente que en Occidente. En nuestro caso, Occidente, tenemos impreso un concepto de la Obra de arte desde un punto de vista estético, cuya variedad se alberga en la poética, considerando definiciones generales, no cerradas herméticamente, que evolucionan según modas y hábitos sociales; en palabras de Eco: *“cuando se habla de obra de arte, nuestra consciencia estética occidental exige que por “obra” se entienda una producción personal que, aun en la diversidad del placer estético que produzca, mantenga una fisonomía orgánica y evidente, como quiera que se entienda o prolongue, la huella personal en virtud de la cual existe, vale y comunica”³⁵²*. Todo ello asociado como hemos visto antes un concepto general del Realismo basado en verdad, bondad y belleza, y cuyo *índex* va a delimitar la valoración del espectador, de la sociedad, incluso del propio artista. Y me refiero a *índex* como esa vivencia, experiencia, huella personal que el artista nos regala, nos ofrece gratuitamente sin pretensión, cual pisada en el camino; y cuyo atributo fortuito viene delimitado por el estado de ánimo del artista unas veces, por la situación ajena otras, es decir, por circunstancias personales y externas.

Mario Bellatin nos habla sin embargo de estas situaciones ajenas, separando el carácter formal y funcional de la obra artística, y proponiendo el modelo occidental moderno como aquel en que el primero destaca sobre el segundo; situando la originalidad, innovación y genialidad que aporta el artista en primer lugar, con la premisa, no obstante, de la convención establecida en un canon moderno, dentro de unos parámetros específicos, siendo crítico no obstante con el mercado y las convenciones que descalifican lo que: *“no se adecuase a sus cláusulas. Y lo hacen impulsador por las razones fatales de la hegemonía, que convierten la perspectiva de un sector en manera única del mirar el mundo y de enunciarlo. Por su extenso derrotero (siglos XVI al XX), devienen arquetipos normativos y requisitos ineludibles e toda producción que aspire al título de artística”³⁵³*

³⁵⁰ E. Bazire, Manet. Paris, 1884, pags 44-45. Citado en: Manet, Catalogue de l'exposition de 1983, Paris. Ed. De la Reunion des musees nationaux, 1983, pag 226. Ibid p. 96.

³⁵¹ El "Palus Putredinis" de Laborintus es la primera etapa del viaje poético y humano de Sanguinetti, y él sale de ella, como dice en un ensayo, "con le mani sporche, fango con il, anche, Lasciato davvero alle spalle" En: Poesia Informale, en Gruppo 63: critica e teoria, ed. R. Barilli y A. Guglielmi, Milán, Feltrinelli, 1976. pp 84-85.

Sanguinetti nos introduce en la "Palus Putredinis", la primera fase del proceso alquímico, que presenta en forma de paisaje putrefacto, como símbolo de la materia del caos. Esta "palus" simboliza el caos de la historia y el alma colectiva, un estado regresivo. Todo el poema dantesco es a su vez un viaje de iniciación, casi como en el proceso alquímico, partimos de una nigredo fetida para llegar a una albedo deseable. En: El teatro italiano: Actas del VII Congreso Nacional de Italianistas. Espinosa Carbonell Joaquín. Universitat de València. P.587.

³⁵² En: Eco, Umberto. *Obra abierta*. Título original: Opera aperta 1962. Traducción: Roser Berdagué Traducción cedida por Editorial Ariel, S.A. (1979) (1984) pp. 97-98.

³⁵³ En: Jiménez, José(Ed). *Una teoría del arte desde america latina*. Bellatin, Mario. *Formas de preferir los gatos a las liebres*. MEIAC. Junta de Extremadura. Consejería De Educación Y Cultura. 2011, p.33.

Recordemos sin más preámbulos la Obra de Courbet “el estudio del artista”, en su época y momento rechazada por eludir unas convenciones establecidas.

El movimiento conocido como Realismo, anterior al denominado simbolismo y precedido por el romanticismo se desarrolla simultáneamente en pintura y literatura en Francia y domina el panorama artístico aproximadamente 1840 a 1870-80, influye en otros pintores y se desarrolla también en Inglaterra y los Estados Unidos; busca una representación verídica y objetiva tras la imparcial y metódica observación de la sociedad y la vida del momento. Una imparcialidad difícil de asimilar en el París de la segunda mitad del siglo XIX, entendiéndose que la verisimilitud fue tan solo su principal rasgo, no el único. En este siglo de descubrimientos la noción de Historia y la noción de tiempo, adquieren nuevos matices.

Las ideas democráticas sugieren nuevos objetos, y motivos, nuevos modelos para la pintura, la *gente de a pie*, y sus ocupaciones. Los avances de la ciencia y la razón proponen una metodología en la que la comprensión y la representación coherentes del pasado y el presente requería un examen minucioso y escrupuloso de los datos, liberados de cualquier juicio moral o metafísico previo; mas el pintor conoce su oficio, el proceso y las infinitas variables que plantea la interpretación y la representación. Comte o Taine interpretan las ideas y la moral del pasado como un archivo, como datos que se puedan utilizar en la concepción ideológica de la pintura; la pintura de Historia se había encasillado en la academia, que hasta entonces monopolizaba el arte de la pintura, dando paso a otros contenidos visibles en sus contemporáneos los pintores Realistas, siendo éstos la principal diferencia entre la academia encabezada por Alma-Tadema y el Realismo, que miraba el hoy, el ahora, anticipando la instantaneidad del impresionismo: “*la modernidad es algo transitorio, lo fugitivo, lo contingente*”³⁵⁴

Courbet afirma en 1861 que: “*la pintura es un arte esencialmente concreto solo puede consistir en la presentación de cosas reales y existentes. Tratase de un lenguaje completamente físico, cuyas palabras constan de todos los objetos visibles; un objeto que sea abstracto, no visible, no existente, no se halla dentro del ámbito de la pintura*”³⁵⁵

“*La verdadera realidad se halla en la sensación inmediata y los objetos que vemos cotidianamente*”, afirma Hegel. “*solo lo que existe en sí mismo es Real (...)* el arte cava un abismo entre la apariencia y la ilusión de este mundo malo y perecedero por una parte, y el verdadero contenido de los acontecimientos por la otra, a fin de revestir dichos acontecimientos y fenómenos de una realidad mayor nacida de la mente (...) lejos de ser simples apariencias e ilustraciones de la realidad ordinaria, las manifestaciones del arte poseen una realidad más elevada una existencia mas verdadera”³⁵⁶

En la segunda mitad del siglo XX, la pintura Realista empieza a destacar en Europa gracias a la situación de algunos países como Alemania y España, y a la influencia de los hiperrealistas Americanos. En la ciudad alemana de Eindhoven en 1971, hiperrealistas Europeos y americanos exponen su obra en el Van Abbemuseum gracias al proyecto llevado a cabo por Jean Leering. Al año siguiente en la ciudad de Kassel un hito importante se produce en el desarrollo del Realismo Europeo, la celebración de la quinta Documenta de Kassel.

La tercera edición celebrada en 1964 rechaza los movimientos emergentes centrándose en la genialidad individual, es decir, rechaza los movimientos artísticos grupales que estaban surgiendo por todo el mundo. Seguidamente, en la cuarta edición se decanta hacia el Pop y el arte emergente americano admitiendo los grupos artísticos y tomando la postura contraria acogiendo artistas de Inglaterra, Francia, Italia, Holanda, España; tiene su apogeo en 1970, cuando se inaugura en el museo Whitney la exposición de Veintidós artistas realistas.

Pero es en 1972 en la quinta edición, donde la muestra concede total relevancia a los artistas hiperrealista y fotorrealistas, acercando esta tendencia de América a Europa: personalidades como

354 En: Nochlin Linda. *El Realismo*. Alianza forma. Alianza editorial, S. A. Madrid. 1991, p. 24.

355 En: Nochlin Linda. *El Realismo*. Version española de Jose Antonio Juarez. Alianza forma. Alianza editorial, S. A. Madrid. 1991 p.20.

356 Nochlin Linda. *El Realismo*. Alianza forma. Alianza editorial, S. A. Madrid. 1991, p. 12.

Duane Hanson, Claudio Bravo, Richard Estes, Chuck Close, Don Eddy, Ben Schonzeit, Sarkisian, John de Andrea, en su mayoría estadounidenses, con la excepción del chileno Claudio Bravo; exponen su obra bajo la alegórica leyenda “*Befragung der Realität, Bildweten Heute*”³⁵⁷ que titula la exposición, y que nos invita a la reflexión sobre la realidad que impone la imagen, por supuesto bajo la mirada de los artistas en el edificio destinado a ello, la Neue Galerie.

La traslación del referente de esta primera generación de hiperrealistas americanos, de la imagen fotográfica al lienzo, se realiza mediante la proyección de la imagen o mediante la “cuadrícula” también denominado “sistema de trama” o “retícula” que no es otra cosa que el aumento de escala de la división meditada y medida de la imagen original; curiosamente sistema que continua utilizando el hiperrealismo español actual. El naturismo exagerado que pugna fuertemente con la abstracción americana de la época se propone como un reto, un juego ante las expectativas del espectador, la técnica supera la realidad conceptual y física del ojo humano, mas no es esta la intención o la preocupación sino más bien la solución a reproducir los tonos de color, la nitidez fotográfica, la profundidad de campo cual perspectiva aérea y el encuadre que da el único ojo de la cámara como realidad paralela; la realidad de la imagen es representada con Óleo y Acrílico en una temática que continua con los elementos y referentes propuestos por el Pop-Art, la publicidad y los medios de comunicación; las escenas cotidianas del *American way of live*, que se generan primero en las costas Este y Oeste de los EE. UU en los años sesenta, con una clara representación figurativa.

Uno de los retos y propuestas de la 5ª Edición de la Documenta es diferenciar el hiperrealismo que se produce en Europa, y el que se produce en América, agrupando solamente a artistas Americanos en contraste con la exposición de Eindhoven: *las reacciones suscitadas por la Documenta 5 incitaban a concentrarse en los controvertidos pintores estadounidenses. Esa inquietud se concertó en la intención expresa de “contribuir a una clarificación diferenciadora”,* tal como se plasmó en el catálogo de la exposición, ya que ese realismo inducía con frecuencia al espectador a “*dejarse llevar por la admiración o la condena de la minuciosidad de las imágenes y pasar por alto la reelección*”³⁵⁸ En el mismo año que se organiza la quinta edición de la documenta el realismo despierta ya un alto grado de interés como demuestra la exposición itinerante *Realität-Realismus-Realität* (realidad-realismo-realidad)³⁵⁹

Mientras en este año concreto Alemania se preocupa por el hiperrealismo Americano, Francia e Italia acogen muestras de uno de los más reconocidos pintores Españoles, Antonio López que ya en la década de los setenta destaca fuera del territorio nacional, por ejemplo en París en 1972, se realiza una exposición de Antonio López García en la Galerie Claude Bernard, y otra en la Galleria Galatea de Turín (Italia) 6 abril-3 mayo del mismo año.

Desde entonces hasta el día de hoy la sucesión de muestras, exposiciones y lo más importante, la preocupación por el realismo en la pintura, y la producción de esta en nuestro país, Europa y América es constante y numerosa, dejando atrás un “archivo” y un “legado” que difícilmente se puede pasar por alto.

357 *El cuestionamiento de la realidad, la imagen hoy o Preguntar a la realidad: los mundos pictóricos actuales.* Recordar que en los países de habla anglosajona el término “fotorrealismo” esta anclado en su tradición cultural, mientras en los países de habla románica, es común el término “hiperrealismo”, p.

358. HIPERREALISMO 1967-2012. MUSEO THYSSEN –BORNEMISZA. Edición a cargo de Otto Letze. Textos de Linda Chase, Nina S. Knoll, Otto Letze, Louis K. Meisel y Uwe M. Schneede. Patronato de la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. p. 9-10

359 *Realität-Realismus-Realität* (Cat. Exp. Von der Heydt-Museum Wuppertal; Haus am Waldsee, Berlin; Kunsthalle Kiel; Kunsthalle Bielefeld; Westfälischer Kunst-vvverein, Münster; Städtisches Museum Leverkusen, Wuppertal, 1972). Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 1972, p 3. En *Nuevas Formas de realismo*, Peter Sager 1973, p.39

1.4.3.1 Reflejos de Realidad.

¿Qué refleja la pintura realista actual? ¿cuáles son los referentes? ¿cuál es la verdad? Ante estas preguntas cabe formularse muchas más, la realidad del nuevo milenio, ¿Cuál es? ¿Qué aportan a la nueva pintura los nuevos conceptos como “multitud”, “global”, “abyecto” “virtual”?...; ¿O la nueva terminología como “cool” “Selfy”?; la percepción humana evoluciona con la tecnología, si bien las herramientas, los canales, los tiempos o las distancias se amplían y contraen según los casos, como por ejemplo: la óptica y a háptica, respectivamente o el archivo pictórico y la información que podemos encontrar en la red.

La información nos desborda en gran parte visualmente, nos pasamos horas y horas, noches enteras mirando pantallas de todo tipo. Analizamos, buscando apariencias de todo tipo, influidos por lo subliminal, objetivos detrás de las apariencias, causa o azar bajo cualquier situación, mecanismos tras los comportamientos, patrones y sistemas; asimilar todo esto requiere un esfuerzo, una disciplina en la ficción, una imaginación rigurosa antes que la creación de mitos o de hábitos, sin olvidar la alianza con la quinta dimensión como cita Mario Bunge: “Aunque estamos sumergidos en la realidad, nuestro conocimiento de ella no es inmediato”³⁶⁰

La apariencia son los hechos, fenómenos, situaciones naturales según los perciben seres sensibles, y las grandes distorsiones de los hechos e invenciones sin relación con los hechos se engloban dentro de la ficción; ficción que es el apoyo y el auxilio de análisis y exploraciones. Así, conocemos la triada *hecho-apariencia-ficción* que no conviene olvidar a la hora de comprender una realidad concreta, una parte del mundo y de la mente humana, pues esto es lo que va a generar la expresión artística, la pintura.

Heidegger nos remite a lo verdadero en el arte, en la obra de arte como un ente poético que emana de la totalidad del mundo, de los objetos representados, de los artistas, incluso de algo que no podemos atrapar o comprender.

“el arte mata el poder de la verdad con la belleza de la simulación”.

Peter Weibel.

Así pues el realismo, o el modo de representar la realidad, es complejo hoy en día, al igual que afirmar que uno es verdadero y otro falso.

La filosofía contempla una amplia abanico de concepciones que nos hacen reflexionar sobre la cabida de principios morales o valores humanos dentro de estas representaciones; gnoseología-ontología, realismo-materialismo, hilorealismo, matemáticas, materialismo dialéctico, fenomenológica, filosofía del lenguaje, etc.

Mario Bunge en su libro *A la caza de la realidad*, nos habla de una vuelta a los métodos más antiguos, explicar lo familiar con lo que no es familiar, los hechos con las ficciones, los datos a través de construcciones; no dar la realidad por sentada e intentar eludirla. Ir a por ella, cazarla, la búsqueda de la realidad. Factores como apariencia, simulación, disimulo, percepción errada o autoengaño forman parte de la realidad social, de la realidad visual y de la imagen, de la pintura y de la imagen de la pintura.

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la ciencia ya se preocupa del concepto “virtual”, concretamente en el campo de la física, abordándolo desde dos puntos de vista: la teoría de la relatividad, y la dinámica no-lineal.

El papel del espectador, o el observador, plantea nuevas dimensiones de espacio tiempo y materia relativizando los objetos físicos, en el primer caso; en el segundo la participación del observador establece un vínculo entre lo virtual y lo real.

“No podemos distinguir entre una percepción y una ilusión. Lo que quiero decir es que la realidad es un argumento esclarecedor. La realidad no puede ser entendida como algo independiente del observador, sino que es una manera de explicar la experiencia. No hay realidades virtuales, sino

360 En: Bunge, Mario. *A la caza de la Realidad*. Editorial: Gedisa. 2007 Prefacio. (A la caza de la realidad es un texto claro y bien organizado. Es un trabajo de amplio alcance y trata la problemática más fundamental de metafísica, filosofía de la ciencia o Epistemología) Bunge se ha considerado como un experto acerca de un extenso rango de teorías científicas. En conjunto, esta obra constituye una defensa auténtica, elocuente, directa y extensa del realismo.

*entornos virtuales, y los producidos con un ordenador suelen ser por definición una simulación, una imitación de esta realidad*³⁶¹

Religiones, mitologías, galaxias imaginadas, cuentos para niños, dogmas, sueños y magias, no han hecho otra cosa que desarrollar una alternativa, una vía de escape a la cruda realidad, el tedio y la apatía, la deshumanización o la miseria. La pintura, la literatura o el cine han reforzado esta posibilidad, que incrementa en el siglo XXI con las Nuevas Tecnologías.

El ingenio puede jugar con la verdad sin mentir o equivocarse, lo que percibimos puede ser fruto de una realidad real o de una realidad ingeniosa, al igual que lo que expresamos y representamos.

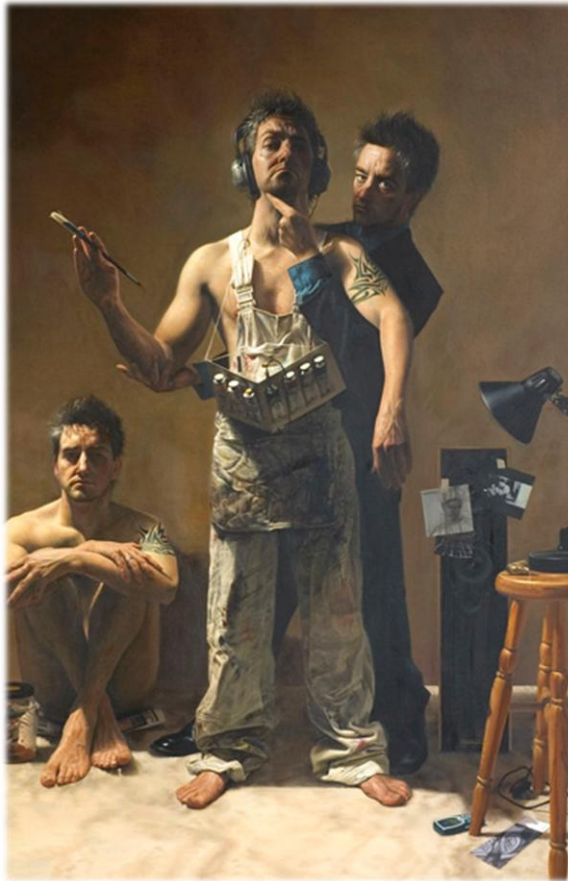
Así, la identidad entre lo representado y la representación, entre ficción y realidad se estrechan hasta tomar como Real lo representado en el caso de la pintura. Naturalismo y realismo se hacen fuertes de nuevo hasta el punto de hacer posible la reflexión acerca de que lo virtual, pues, es una versión de lo Real, una Realidad en otro formato. Hemos cambiado técnicas, soportes, maneras de hacer y de vivir, pero si hablamos de creación artística esto nos lleva simple y llanamente a una lectura más de la realidad natural, una interpretación creíble, verosímil del mundo natural, una apariencia que puede hacernos cuestionar la veracidad del mundo real.

Las realidades virtuales no son irreales, la percepción humana y la tecnología con que se crean son reales. Las experiencias virtuales se asimilan por los sentidos, nos presentan lugares imaginarios y espacios simbólicos; los “no-lugares”³⁶²

El artista Mitch Griffiths (Nuneaton. Inglaterra 1971) aborda en su pintura la problemática social del siglo XXI, con una iconografía y un simbolismo que remite a la condición del ser humano reflejando una realidad inmersa en el consumismo y las adicciones; su obra “Armoured Heart” fue elegida como cartel de la muestra del National Portrait Gallery BP Portrait Award en 2001.

³⁶¹ Giannetti, Claudia. Publicado en C.Giannetti. *Arte en la era electrónica - Perspectivas de una nueva estética*. Barcelona, ACC L'Angelot/Goethe Institut de Barcelona, 1997.P.9

³⁶² Esta falta de presencia física a la que se refiere el término no-lugar es desarrollada por los teróricos Willem Flusser, y Humberto Maturana y Marc Auge



Mitch-Griffiths. Artist,-Model-and-Critic.

1.4.3.2 El nuevo Renacimiento con lenguajes renovados

Una de las características que tiene la pintura Realista en el siglo XXI, es la reinención del pasado, el uso de un lenguaje pictórico que recuerda los contenidos del Realismo mágico, el simbolismo y el movimiento Realista, que utiliza las técnicas de grandes maestros anteriores y que convive con otras tendencias. El conocimiento transmitido durante siglos siempre ha sido una tentación para los artistas, la investigación sobre este legado no es algo nuevo, podemos citar por ejemplo a un grupo de artistas de Roma los denominados “*anacronisti*” o a John Clarke y a Malcom Morley, o Georges Deen, que revitalizan la pintura Holandesa del siglo XVII.

La apropiación de la pintura del pasado y su reinterpretación mediante el uso de la duplicidad y la seriación principalmente es otro recurso muy utilizado por el Realismo Crítico Valenciano. Equipo crónica, equipo realidad, Antoni Miro, Molina Ciges, Manuel Boix, Artur Heras y Rafael Armengol, basan su proceso de trabajo o se inspira en la pintura Histórica, desmontando, ironizando y vaciando

o sustituyendo sus contenidos. Una operación que Calabrese³⁶³ califica como *distopía del pasado* o *desplazamiento*.

El artista medieval se guía por la fantasía, por la imaginación o la fe situada en otro mundo ésto se observa ya en el arte paleocristiano, el de la iglesia Románica y en el retablo Gótico, lo simbólico aparece tras un elenco de “cosas”, objetos y figuras, que sugieren y evocan mundos místicos y revelaciones, hipótesis religiosas y sustratos de fe. La belleza divina de Tomas de Aquino, adquiere tintes tan abstractos y elevados que la belleza máxima parece residir en la Deidad misma. Este concepto, el de “belleza” siempre ha sido vulnerable a lo largo de la Historia a intelectualizaciones y logomaquias especulativas. El sentimiento religioso en sí, presente en el espíritu colectivo denota y marca el estilo total de la época, interviene la entera morfología del arte, también cuando la pintura tiene un tema profano: en parte, los temas profanos participan del mismo carácter sacro.

Tras el medioevo, el hombre del Renacimiento es antropocéntrico. Los descubrimientos de Copérnico sobre astrología situaban a nuestro planeta como un astro más en el Universo: “luego ya estamos en el cielo y no necesitamos, por tanto, el cielo de la Iglesia”–concluirá Giordano Bruno. El hombre se sitúa como primacía axiológica, como el centro del universo, y muchas de las actividades espirituales de la época adquieren una orientación laica, dejando a un lado la servidumbre eclesiástica e independizándose de toda finalidad trascendente como pocas veces se recuerda en la Historia.

La realidad que refleja la pintura del renacimiento, se antoja única y perceptible por los sentidos sin la influencia de un parentesco supremo, representando el exterior de una manera clara, observando las cosas en su condición de cosas, transcribiéndola a la pintura y buscando su esencia, siendo su virtud una realidad intrascendente.

El dibujo del natural es el primer paso necesario para la mimesis, para hacer del arte la imitación de la naturaleza y sus formas sensibles. En el Renacimiento, el artista domina el dibujo, lo encamina hacia la copia de la naturaleza pues la pintura queda exenta en gran parte de la creencia religiosa, si bien sigue apareciendo en sus contenidos, pinta lo que ve en cada momento dependiendo de ciertas convenciones estéticas, cánones, armonía, perspectiva, matemáticas, intención narrativa y literaria, etc. este *modus operandis*, marca el rumbo de la pintura desde Giotto a los van Eyck a los Impresionistas; esta continuidad se manifiesta en las relaciones del pintor y la realidad, cada tendencia artística se nos muestra como una reacción contra la precedente, mas, de algún modo es también su prolongación.

La belleza como se conocía en el Renacimiento, va perdiendo vigencia en favor de una pintura que después del Cinquecento concuerda unánime, en la manera de enfrentar la realidad. Como se concibe la realidad y como se representa va disminuyendo ese halo sugestivo, esa gracia y atracción irresistible, esas virtudes, tratando por igual la mayoría de los motivos y referentes. El siglo XVII privilegia el *ethos* sobre el *logos*; la realidad sensible se diluye ante la presente matericamente representada con una complejidad que roza la saturación, el concepto del “buen gusto” en la pintura Europea pasa por los parámetros que exige la razón, conducida desde una posición cortesana y culta, optimista e irreligiosa, y también minoritaria.

Las técnicas de los grandes maestros del Renacimiento, comenzaban por el dibujo del natural y se pintaba de memoria, se hacían bocetos del modelo en vivo y se continuaba en la intimidad del taller, el ejercicio de la pintura de memoria interpolaba un elemento conceptual que lleva implícitas convenciones y cánones intelectuales, con tenencia a crear arquetipos. Cada parte de la pintura, cada fragmento se trata con independencia absoluta, sin que esto conlleve obligatoriamente una intención

³⁶³ “el artista hace algo más: renueva el pasado. Lo que significa que no reproduce, sino, al contrario, tomando formas y contenidos esparcidos, como desde un depósito, lo hace nuevamente ambiguo, denso, opaco, poniendo en relación los aspectos y significados con la modernidad. Esta operación podemos llamarla de “desplazamiento”. Consiste en dotar el hallazgo del pasado de un significado a partir del presente o de dotar el presente de un significado a partir del hallazgo del pasado (Calabrese, O. La era neobarroca, Madrid, 1989, p.194) En Catalogo: La huella fotografica en la nueva pintura realista. La aportación valenciana (1963-2005). Exposición realizada por Felisa Martínez Andres. Centre del Carme Octubre 2009-Enero 2010. Generalitat Valenciana, p: 39.

de conjunto. La “*certa idea*” rafaelesca, la “*cosa mentale*” de Leonardo, dota a la pintura con el tiempo de esa visión unitaria.

De esta manera, en la actualidad, en esta era tecnológica y visual, encontramos similitudes con el Renacimiento y también con el medioevo, pues lo igual que en este periodo nuestro arte es aditivo y compositivo, su divulgación se torna popular queriendo llegar a todos con la facilidad que proporciona internet, se sigue empleando el signo y el símbolo empleando infinitas conjugaciones, grandes empresas cinematográficas, publicitarias, la televisión, los museos... se erigen como grandes templos, como catedrales de la imagen; la pasión coleccionista, el catálogo y el cúmulo de cosas siguen vigentes debido a una necesidad y exigencia de análisis y descomposición del pasado, archivos electrónicos y enciclopedias, datos y más datos en depósitos virtuales y físicos, información y conocimiento archivados por una consciencia intelectual, mientras se siguen perdiendo o destruyendo especies vivas y se devalúa el libro impreso.

Eco (1999) compara los campus Universitarios americanos con los monasterios medievales, situados en lugares apartados, con intercambios extranjeros e investigaciones particulares, planteando la incógnita de quién se erige en celoso guardián del conocimiento.

“la Edad Media no realiza una obra de conservación sistemática, sino de destrucción casual y conservación desordenada: perdió manuscritos esenciales y salvo otros del todo irrisorios, raspa poemas maravillosos para escribir, sobre su pergamino, adivinanzas o plegarias, falsifico los textos sagrados interpolando pasajes, y de esta manera escribía sus libros”

La obra de arte se concibe bajo una producción personal, diversa en cuanto a su estética y a sus contenidos, con una estructura orgánica y evidente pues prolonga un índice en virtud del cual se crea su valor y lo que nos transmite, es decir, su existencia como real, dentro de definiciones y clasificaciones que entrelazan las disciplinas artísticas sin asegurar su permanencia temporal. Mas aunque cambien las modas, los gustos o la forma de interpretar la pintura se continúa observando una constante en la preocupación, en los comportamientos y actitudes de la condición humana.

1.4.3.3. Sistemas tradicionales de representación.

Cuando un dibujo o una pintura asombra al espectador, cuando *le gusta*, aun sin plantearse un porqué y sin ser conocedor de los códigos del pintor, es cuando se produce cierta afinidad o relación sujeto-objeto, relacionados con un orden estético, según sus criterios emotivos. El sentido del gusto que apela a lo universal tiene su fundamento en estos sistemas tradicionales de representación: proporción, armonía, el número áureo, la perspectiva, el encuadre que efectuó el artista, la habilidad en la ejecución de la obra, la interacción de signo pasito y signo icónico, la aplicación de la pintura y un largo etc., de recursos que el pintor utiliza.

Este sentido del gusto, se antoja diferente según las épocas y las modas que lo consagran y lo normalizan; esto provoca en ocasiones a dividir este sentido del gusto en lo normalizado socialmente, y en esa espontánea reacción natural que surge al observar la pintura sea cual sea el criterio del pintor y su estímulo sensible. En palabras de Crousaz: *podemos, por ejemplo, apreciar (aimer) la comedia sin*

tener el gusto lo suficientemente fino y delicado como para juzgarla bien, o podemos tener el gusto lo suficientemente bueno como para juzgar bien la comedia, pero sin apreciarla (*sans l'aimer*)³⁶⁴

Se genera una atracción, un sentimiento dirigido a personas u objetos, a veces sin razón aparente y de forma inmediata y espontánea, captando la esencia de la representación o del modelo; un ejemplo que define bien esta sensación al observar la pintura reside en el retrato o el desnudo, y de forma recíproca es decir, el pintor capta la esencia del modelo y este a su vez se reconoce en la pintura. La normalización del sentido del gusto hacia el Selfy es hoy en día tema de debate.

Por otro lado, *el buen gusto*, la convención al respecto, requiere también cierto aprendizaje y convivencia social que determina estas preferencias en relación al gran público más se identifica con los parámetros que marca un grupo minoritario, hoy en día con los medios de comunicación, aceptando el buen gusto como una creación social.

Es esta segunda acepción, la del sentido del gusto la que aquí se trata. La de la belleza en la representación capaz de cautivarnos. La geometría es una de las bases, las formas básicas, el círculo, el triángulo y el cuadrado, inmediatamente reconocibles por el espectador y su uso para componer o dividir la representación es un primer paso. El pintor experimentado y conocedor emplea por lo general estas formas básicas y el número áureo³⁶⁵, pues este es el modelo de la naturaleza, presente en el crecimiento de las plantas, las conchas de los moluscos y otros muchos ejemplos; la naturaleza ha sido motivo de representación en la pintura desde hace más de 2000 años.

Así pues la composición es un paso muy importante a la hora de concebir una pintura hacia una representación bidimensional, que tradicionalmente se realiza a partir del dibujo; bocetar, bosquejar, apuntar, trazar o realizar un *croquis*, son términos que definen esta acción, el uso de la línea más o menos pronunciada, empieza a producir una sensación tridimensional, a extraer el volumen a partir del dibujo. La trama o la mancha se emplean para conseguir este efecto mediante una meditada observación de la luz y las sombras, del contraste.

La práctica y el sentimiento hacia lo representado, adquieren en cada autor características particulares, se empieza a hablar de estilo. Esto aplicado al objeto con el añadido de los sistemas de representación espacial como son las diversas perspectivas confieren un ambiente fascinante a la obra, que busca una estructura interna en la obra igual que se da en la naturaleza, en la realidad.

En la pintura se utiliza para los escenarios, los fondos, o los paisajes que están tras la figura, o constituyen la obra en sí, la perspectiva cónica. Esta sabiduría matemática renace en el Cinquecento, aproximadamente entre 1414 y 1430, en los países bajos con cierto empirismo, con el Van Eyck, y en Italia, principalmente en Florencia más atenta a los planteamientos matemáticos.

El ser humano asocia el espacio a las tres dimensiones de un modo cognoscitivo, un espacio asociado a las coordenadas cartesianas, a lo que en geometría se denomina espacio euclidiano, hoy en día explicado en la *perspectiva axonométrica*, y base y punto de partida se software de simulación arquitectónica, astrológica, creación artística, videojuegos y mundos virtuales que trabajan con la ya desarrollada tecnología 3D.

Los griegos Euclides, Arquímedes y Apolonio empiezan a cultivar este conocimiento que se desarrolla sin demasiados cambios hasta el siglo XVIII, en el cual Rene Descartes investiga su relación con el álgebra y la analítica. Sin embargo son los artistas del Renacimiento como Leonardo da Vinci, Piero Della Francesca, Bramante, Durero, Brunelesci, Alberti, o Bosse los que desarrollan las perspectivas y la representación espacial en pintura y arquitectura. El "*traite de geometrie descriptive*" de Gaspar Monge³⁶⁶, revisa y unifica todo este conocimiento.

364 En: De Crousaz, J.P. Tratado de lo Bello. Col-lección estética & crítica. Fundació General de la Universitat, Patronat Martinez Guerricabeitia. Universitat de Valencia. Introduccion de Roman de la Calle.1999 p. 33. Truchet, J. F. de la Rochefoucauld. Maximes suivies des Reflexion diverses. Paris. 1967, p. 201.

365 Se nombra con la letra griega, (ϕ) Φ , en honor al arquitecto del Partenón, el clásico Fidias, su valor equivale a 1618.

366 Uno de los fundadores de la Escuela Politecnica Francesa en 1794, impartió la docencia sobre geometría descriptiva durante más de una década

Mas si aplicamos la geometría a la figura humana, nos encontramos con el Canon Griego, como una normalización de la perfección geométrica dicha figura. Las recreaciones en tres dimensiones generadas por ordenador utilizan un *canon*³⁶⁷, un patrón determinado en cuanto a las proporciones de la figura humana y del rostro; y el hombre de Vitrubio, es fuente de inspiración incluso en los videojuegos, por ejemplo *Assasins Credd II*, citado en el apartado anterior.

Estos cánones o patrones se configuran con un planteamiento simétrico, según Vitrubio: “simetría es la conveniente correspondencia entre los miembros de la obra, y la armonía de cada una de sus partes con el todo”³⁶⁸ Simetría que está presente en la composición de las estructuras de la arquitectura y la pintura hasta el medievo, en la pintura del Greco, de Salvador Dalí, en la arquitectura de Le Corbusier y de un interminable listado de artistas y profesionales de otros ámbitos.

La geometría de los bajorrelieves y miniaturas de los manuscritos medievales se concibió a partir de polígonos regulares, ocasionando a veces complejas composiciones, influidas en parte por el arte Gótico que en el Renacimiento se simplifican, por ejemplo con el uso del círculo en el arte del Quattrocento. El Cinquecento va mas allá, abstrayendo en cierta forma el uso de la línea que adquiere mayor soltura y lirismo, derivando en un arte más intuitivo en el barroco y el manierismo, que puede observarse por ejemplo en el *contrapposto*: “no siempre habremos de someternos a la proporción natural, sino a la gracia de la figura. La proporción más hermosa es la que habrá que seguir”³⁶⁹

Aquí se establece el término “línea serpentina” y se desarrolla el concepto de Gracia dentro de una representación idealizada, un referente es la obra de Lomazzo, de Miguel Ángel o de Bernini, en una época en la cual pintura y arquitectura se abrazan para alcanzar este estado de Gracia.

Este uso de las perspectivas más arbitrario, hoy asociado al término de perspectivas múltiples para definir por ejemplo los distintos puntos de fuga observados en una misma pintura para dar una sensación diferente del espacio representado, se asocia al termino perspectiva fantástica, en la pintura de los Van Eyck, sigue presente en la pintura realista actual.

La anamorfosis corrige la deformación natural que se forma al mirar en la distancia, las construcciones cambian según el espectador se aleja dirigiendo la vista hacia ellas, y el artista, consciente de estos cambios, utiliza pequeñas variaciones en el ángulo de visión de las líneas que el ojo humano proyecta desde un punto fijo (perspectiva cónica). Esta preocupación presente en la pintura desde la Creación del Partenón hasta nuestros días, es más evidente todavía en la fotografía digital a través de las nuevas cámaras de los dispositivos digitales. Esta preocupación se hizo evidente incluso en la pintura Bizantina exenta de volumen o las vidrieras de Chartres, cuyos creadores aumentaban el tamaño de la cabeza teniendo en cuenta el escorzo y la situación del espectador.

En el siglo XXI, la tecnología permite algo desarrollar una proyección de número áureo en estructuras que aumentan o disminuyen su escala, se dividen o multiplican con formaciones modulares que pueden ser fragmentadas y reordenadas, variadas en suma teniendo en cuenta su dimensión decimal.

La tecnología digital desarrolla el fractal, como una dimensión no entera, sin perímetro finito ni linealidad obligada. La obra gráfica de *Shuitem*³⁷⁰ y *Peters* son un antecedente en el desarrollo

367 La concepción griega del cuerpo humano como ideal de belleza en el que todas las partes deben guardar una proporción armónica entre ellas. Se consideraba bello cuando todas sus partes estaban proporcionadas a la figura entera, basándose en la simetría. Primero se establece canon de Policleto en el cual el cuerpo debe medir siete veces la cabeza, en el siglo V a.C. Mas tarde en el siglo IV pasa de siete a ocho cabezas según la concepción de Lisipo

368 Vitruvio: los diez libros de la arquitectura. Trad: Jose Ortiz y Sanz, p.11, Akal, Madrid, 1987; y Viollet-le-Duc, Dictionnaire, Art. Symetrie. P.105. En: *Tramas la geografía secreta de los pintores*. Título original: *Charpenters. La geometrie secreite des peinters*. Prefacio de Jacques Villon. Traducción de Yago Barja de Quiroga. Charles Bouleau. Ed: Akal, S. A. 1996, p. 49.

369 Gio Paolo Lomazzo, 1538-1600. *Tratatto*, lib. V, cap. I. p. 251. En: *Tramas la geografía secreta de los pintores*. Título original: *Charpenters. La geometrie secreite des peinters*. Prefacio de Jacques Villon. Traducción de Yago Barja de Quiroga. Charles Bouleau. Ed: Akal, S. A. 1996, p. 147-148

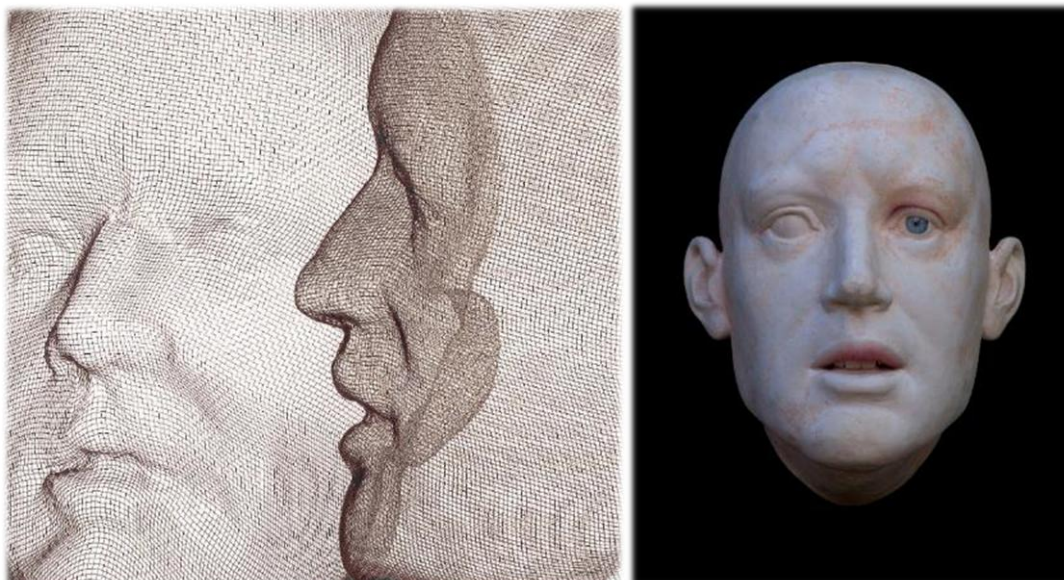
370 François Schuitem nace el 26 de abril 1956 en Bélgica. Arquitecto, ilustrador y dibujante de comics, una de sus mejores obras Grafías es la serie *Les Cités* oscurece. Sus publicaciones iniciales aparecen en la revista *Metal Hurlant*, Su pasión por la

tecnológico de los fractales, en una admirable e increíble combinación de los efectos de la animación clásica y la proyección fractal, además del diseño de arquitecturas y mundos imaginados con una auténtica virtualidad en dos dimensiones.

Los fractales son solamente una pequeña muestra de lo que el conocimiento heredado y las nuevas tecnologías posibilitan a través del hecho artístico, la exposición Arte y matemáticas que se inauguró el día de Julio de 2015, durante el segundo congreso ANIAV (Real-Virtual) en La sala de exposiciones de la ETSA-UPV acoge hasta el 1 de septiembre la muestra, con 31 obras de vídeo e instalación escultura, pintura y fotografía, un conjunto de obras que también acogen la ironía o el humor desde el hilo conductor de las matemáticas, Coordinada por Elías Pérez y Alfred Peris.

La interacción de distintas disciplinas artísticas, como ingeniería, arquitectura y Bellas Artes, aúna teorías y terminologías en una variada exposición, en palabras de Elías Pérez: *“desde lo que se podría llamar escultura matemática, en una línea de investigación que realiza una formación tridimensional de problemas matemáticos (...) desde la concepción clásica escultórica a las propuestas arte-tecnología-matemáticas, con software, algoritmos...”*³⁷¹

El fascinante mundo de las matemáticas en estrecha relación y apoyo mutuo con la expresión artística, multiplica lo probable y lo posible con las nuevas tecnologías que han propiciado un nuevo Renacimiento cultural en el siglo XXI.



(De Izq. a Dcha.)

Elías Pérez. Creación informática. Expuesta en la exposición Arte y matemáticas que se inauguró en Julio de 2015, durante el segundo congreso ANIAV (Real-Virtual) en La sala de exposiciones de la ETSA-UPV.

Elías Pérez. Fotografía digital basada en una escultura del mismo autor. *Ibíd.*

arquitectura es más que evidente en esta serie, una evocación de ciudades fantásticas, en parte imaginario que creó con su amigo Benoît Peeters en 1983 para la revista mensual de cómics belgas A Suivre. Su extensa obra es digna de admiración.

³⁷¹ Extracto del audiovisual publicado con motivo de la exposición en la web de la UPV. El Artista Elías Pérez, natural de Albacete es Doctor en Bellas Artes y Profesor del Departamento de Escultura en la Universitat Politècnica de València. Socio fundador y vicepresidente de la Asociación Nacional de Investigadores en Artes Visuales (ANIAV). Ha realizado trabajos en el ámbito de la escultura, la fotografía, el vídeo y la instalación. Desde hace casi dos décadas su trabajo se centra en la relación de la escultura (modelado) y la imagen digital como documento y construcción.

CAPÍTULO II.- REALISMO Y SOCIEDAD.

2.1. Sobre el acto de Pintar.

El concepto de belleza, es otro concepto algo difuso, cambiante; si nos referimos a la belleza espiritual, a una relación armoniosa con la naturaleza, esta se consigue a través del pensamiento, y nos dirige al conocimiento de las cosas, del entorno; la belleza suscita curiosidad, ansía el conocimiento. Saber el funcionamiento de las cosas, el no equivocarse, produce el goce estético.

La atención es fundamental para una observación detallada, para evitar el error sin esfuerzo ni problema, mirar las cosas desde todos los ángulos, perspectivas; investigar todas sus relaciones. El ingenio facilita la exactitud, sin exagerar ni mermar, apreciando su verdadero mérito y esto requiere una disciplina, unos hábitos de trabajo en la observación a lo largo del tiempo, sin olvidar que esto se consigue sin esfuerzo cuando hay pasión, cariño e ilusión, cuando hay disfrute: *“Para conocer las cosas no basta con estudiarlas con atención, hay que estudiarlas con orden: ciertamente un espíritu confuso carece de belleza (...) la perfección del espíritu depende de sus hábitos: nacemos muy imperfectos”*³⁷²

De esta manera, en este proceso mental y espiritual percibimos y conocemos la realidad, a través de los sentidos, apreciamos la “realidad sensible” y la interpretamos también según nuestra herencia cognoscitiva y nuestra interpretación en la que cabe también la invención, la variación, nuestro punto de vista. En el caso del pintor, el sentido de la vista prevalece, es más, en el siglo XXI la imagen tiene tal presencia en la sociedad que el sentido de la vista predomina.

El pintor trabaja con las manos, las sensaciones y el intelecto, superando por puro instinto lo articulable por un código la *ratio difficilis* de la que nos habla Eco. El dicho de que tanto tira del cuadro del pintor como el pintor del cuadro se refiere a que el cuadro en parte se hace a sí mismo en el proceso de trabajo, aunque en el caso de la pintura Realista es mucho más preciso, siempre se estructura y calcula con minuciosidad, la posibilidad de variaciones en el signo plástico, en los contenidos, o en la intención del sujeto del cuadro también es real. Cuando se reconoce la pintura de un artista en concreto, se apunta a los códigos y competencias del lenguaje visual más que al nombre y los apellidos de tal obra artística.

“Un uomo che lavora con le sue mani è un operaio; un uomo che lavora con le sue mani e il suo cervello è un artigiano; ma un uomo che lavora con le sue mani, il suo cervello e il suo cuore è un artista.”

Louis Nizer³⁷³

La aventura de pintar un cuadro depende sin duda de un proceso difícilmente verificable y cambiante que en resumen adquiere su propia estructura significativa, su propia intención que se enuncia a sí misma ante el autor y el espectador en una suerte de interpretación conjunta. El pintor adquiere destrezas y habilidades que le conducen a una economía de esfuerzo y a una parcial automatización de este proceso.

El análisis de obras del pasado o del presente de otros autores es cuanto menos enriquecedor y esclarecedor en este proceso, pues apoya el particular estilo del pintor en un *feed-back* pensar, pintar,

³⁷² En: De Crousaz, J.P. *Tratado de lo Bello*. Col-leccio estetica & crítica. Fundació General de la Universitat. Patronat Martinez Guericabeitia. Universitat de Valencia. 1999. Server de Publicacions. Introcuccion de Roma de la Calle. Traducción de M. Angeles Bonet, p. 99.

³⁷³ Nacido en Londres el 6 de febrero de 1902, se trasladó de niño a Estados Unidos. Su familia puso una tintorería en Brooklyn. Nizer se graduó en Derecho por la Universidad de Columbia en 1924. Dos años más tarde estableció junto con Louis Phillips una compañía de abogados, que se convirtió una de las más prestigiosas. Se encargó de muchos casos célebres de personajes famosos. Entre sus clientes se han contado personajes famosos como Charles Chaplin, Johnny Carson, Salvador Dalí, Eddie Fisher y Mae West. Louis Nizer, abogado de los famosos. Publicado en The New York Times 21 de Noviembre 1994.

ver, estudiar, o en palabras de Chomsky Tacit knowledge; el pintor se convierte en espectador de su obra en una revisión analítica constante hasta que decide dar por concluida la pintura; la aventura de la pintura Realista se desarrolla lentamente, se prolonga más en el tiempo que la abstracción u otras disciplinas artísticas y es evidente que esto permite una actualización de conocimientos que pueden influir en el proceso, una actualización que depende de circunstancias y situaciones particulares de cada artista. En palabras de J. Fuster: “Esos singulares caminos de descubrimiento y aprendizaje que se siguen a menudo en las culturas de los márgenes, estigmatizan el *estilo de quien sea* –su manera de mirar y de decirlo- para siempre”³⁷⁴

La pintura Realista del siglo XIX, buscaba el conocimiento, se concebía en base a él, fruto del positivismo; en el siglo XX se amplía la concepción de lo verdadero, por ejemplo con la pintura de Lucian Freud, cuya increíble técnica se concibe bajo una implicación con la materia de la pintura, consiguiendo también una veracidad intensa y directa; un uso de la materia presente en la obra de Courbet, de Antonio López, que Freud lleva más allá y que es comparada por Sebastián Smees, con un grito empleando una palabra cualquiera, al azar. En palabras de Freud: “*Si sabes lo que quieres, puedes emplear casi cualquier cosa- Un grito sin gramática no resulta menos claro, tiene que ver con la urgencia*”³⁷⁵

“*ni quiero utilizar como foco de atención el hecho de que alguien pueda tener un cuerpo diferente. No me interesa retratar a los monstruos. Al contrario, he querido pintar cuerpos corrientes con la atención que los monstruos lograrían si aparecieran en público*” (...) tal vez sienta predilección por la gente de proporciones inusuales y extrañas y no quiero excederme”³⁷⁶

“*Antes de decir algo sobre qué, cómo y por qué pintar, pego un golpe en la mesa para decir que quien tenga que pintar, pintara y que pintara lo que le dé la gana y como le salga, y que siendo esto así, entonces estará muy bien pintado lo que se hubiere pintado*”³⁷⁷

2.1.1 interpretación

A la hora de interpretar la pintura, es importante el conocimiento de una retórica visual, de los recursos del lenguaje visual empleado por el artista.

La retórica empleada por el lenguaje hablado en un pasado remoto, a la que se refieren Carrere y Saborit³⁷⁸ remite a cinco estrategias principalmente: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *pornuntiatio*³⁷⁹ y puede considerarse la base de la retórica, que en la pintura evoluciona de manera diferente, con algunas similitudes con la literatura, siendo la más conocida la metáfora.

Por lo que se refiere a los contenidos, una pintura realista puede llevar implícito un discurso, una comunicación, y nos referimos a ella como narrativa, puede estar exenta de él, en cuyo caso la denominamos descriptiva; ambas se relacionan con el concepto de *ekphrasis*, es decir cuando una pintura o una imagen se describen retóricamente, en ocasiones como parte de un relato. El lector puede imaginar una escena viva, una transformación didáctica de una situación Histórica. El texto descriptivo, en cuanto literario, intenta ir más allá de la imagen estática, y i se plante a la inversa, la

³⁷⁴En: Fuster, Joan. *El descrédito de la realidad* (3ª edición) Facultad de bellas artes Universidad politecnica de valencia. Traducción y cuidado de la edición: Joseph Palacios, *Nota previa en el espejo*. Josep Palacios. p.7.

³⁷⁵ Smees, Sebastián. *El animal al descubierto*. Ed: Taschen. 2009, p. 34. ISBN 9783836512480.

³⁷⁶ Smees, Sebastián. *El animal al descubierto*. Ed: Taschen. 2009, p. 34y ss. ISBN: 9783836512480.

³⁷⁷ Esteban, Pedro. *La pintura es lo que aparece*. Cuadernos de Imagen y Reflexion. Editorial: Universitat Politecnica de Valencia. www.editorial.upv.es. Referencia Editorial: 2365. 2010, p.106.

³⁷⁸ En: Carrere Alberto, Saborit José. *Retorica de la Pintura*. Ed. Cátedra. Signo e Imagen (Grupo Anaya) Madrid 2000. ISBN.- 84-376-1820-7. Dep. Legal. M. 19. 940-2000.

³⁷⁹ Invención es el descubrimiento de las cosas verdaderas o verosímiles que hagan probable la causa. La disposición es el orden y distribución de los temas, la que muestra en que lugar se ha de situar cada cosa. La elocución es la acomodación de las palabras y sentencias idóneas a la invención., la memoria es la firme retención en el pensamiento del sentido, de las palabras y de la disposición. La pronunciación es la regulación graciosa de lavoz, el rostro y el gesto (cornificio hacia el siglo I a C)

linealidad del texto, el hilo del discurso, añade complejidad a la obligada síntesis que de él se realiza, que ha de tener en cuenta otros recursos retóricos para adecuarlo a una *lectura* o interpretación personal de la imagen.

En esta forma de describir o narrar de carácter visual, encontramos una herramienta útil y atractiva para el docente, que puede reforzar, y ejemplificar a través de la imagen; todavía más útil resulta el registro de la imagen en movimiento, el documental o el video como documento historiográfico, como fuente de información y conocimiento y plenamente reconocido y empleado en el siglo XXI.

Todo lo relevante y significativo contenido en una pintura, lo encontramos a través de una mirada, una mirada que bien puede ser más rica y habituada, conocedora de los recursos retóricos o bien puede ser vaga e irreflexiva. Modas, convenciones y hábitos sociales según el uso de la imagen, pueden condicionar esa mirada.

De esta manera, el conocimiento de esta retórica, de cómo se articula y estructura un lenguaje visual (véase el cp. 1.1) es sumamente importante no solo para el pintor, sino también para el espectador, el investigador y el docente.

Desde la década de 1970 diversos puntos de vista se desarrollan e influyen en la enseñanza artística al respecto, corrientes llegadas de Norteamérica han generado interés e inquietud en nuestro país por ejemplo la desarrollada por el profesor Elliot W. Eisner de la universidad de Stanford, el Proyecto Catering, que proporciona una guía en cuanto a valores, conceptos y procedimientos que el arte proporciona.

Otro ejemplo lo constituye un informe publicado en 1977 por la Asociación de Educación Artística estadounidense “National Art Education Association”, que alberga una clara definición de los contenidos de la enseñanza artística, como una declaración de principios divididos en su carácter práctico y su carácter valorativo dentro de la historia y la crítica de arte.

La fundación Paul Getty de la Educación Artística como Disciplina (*Discipline-based Art Education*) plantea un particular punto de vista que gira en torno a los objetos y obras de arte, desglosándolo en las siguientes disciplinas: Producción Artística, Historia Del Arte, Estética, Teoría o Crítica De Arte, conocido como D.B.A.E; este proyecto es consecuencia de la revisión y renovación de modelos de pensamiento producidos en la década de 1960 principalmente en EE.UU cuyos máximos exponentes fueron Jerome Bruner (1960), Barkan (1955,1962, 1963) Kaufman(1963) Eisner (1963) Logan (1963) (Efland, 1976) su principal premisa concede el valor del arte según su capacidad de generar experiencia y conocimiento, extendiéndose entre las enseñanzas artísticas, desarrollando destrezas perceptivas, juicios críticos y una sólida base de conocimientos históricos, la concepción de la obra artística puede ir acompañada de una voluntad comunicativa para la labor docente.

Paralelamente a estas teorías, el Nelson Goodman empieza a considerar el arte como un lenguaje, que emplea procedimientos y estructuras que generan símbolos, valorando el hecho artístico como una actividad principalmente cognitiva; estas teorías continúan su desarrollo a través del Proyecto “Zero” de la Universidad de Harvard.

A este respecto, se puede entender dos maneras de abordar la interpretación de una pintura, su lectura y el pensamiento. La lectura que se hace de una pintura tiene que ver con la educación artística pues su interpretación consiste en decodificar un lenguaje visual, saber ver tiene relación directa con un aprendizaje del lenguaje visual, con la enseñanza de cómo se articulan las imágenes. La experiencia es otro factor importante, actuando como un catalizador a la hora de comprender la pintura, integrándose en un aprendizaje significativo y permanente. Habilidad y destreza aumentan en la mirada, en la lectura y la percepción si es mayor y continuo su entrenamiento, su bagaje (según la RAE, 2. m. Conjunto de conocimientos o noticias de que dispone alguien. *Bagaje intelectual, artístico*), quizá por eso las categorías del arte se denominan disciplinas, porque tanto su comprensión como su realización no son gratuitas, sino que requieren un esfuerzo, mucho menos si la pintura lleva un mensaje implícito, y está elaborada dentro de los parámetros de una representación realista, mas (pero no todo) no todo está en la obra.

El arte suscita el pensamiento, activa la emoción y nos invita a la reflexión, evoca a la razón o nos acerca al éxtasis. Sugiere en ocasiones conceptos e ideas, sutiles tomas de conciencia u otras veces

remitiéndonos a una expresión concreta y detallada, con un mensaje conciso; esto suele ocurrir cuando la política implica al arte.

Por otro lado, los sentimientos que el autor trasmite a través del arte, que traslada a la pintura son de difícil lectura, su comprensión es más subjetiva: *“los sentimientos íntimos casi incommunicables, se registran de alguna forma en la materia y ésta, aunada a la forma creada y construida cambia el sentido de ambas proyectando una ensoñación (un sueño que parece realidad y viceversa) ante el espectador que si está atento podrá a su vez construir el sentido de la obra con su visión (esa parte más cercana al lenguaje) y con su cuerpo (esa parte primaria que sustenta sus sentimientos)”*³⁸⁰

En mayor medida se entiende un lenguaje visual que contrasta y regula con equivalencias o distinciones, con una retórica visual su unidades mínimas, signos; sin embargo para el pintor existe algo más, un duelo y un sentimiento, una pasión que plantea ese desafío seductor, en palabras de Baudrillard: *“la seducción es la dinámica elemental del mundo (...) sobre estas relación de seducción, de juego, se sustenta el equilibrio simbólico del mundo”*³⁸¹

La seducción no se puede codificar, ni descifrar. Lleva implícito una agudeza e ingenio personal, como un anagrama dotado de un vértigo de reversibilidad, prácticamente instantáneo y carente de sentido en profundidad, a través de signos que no son discursivos ni significan, que se desarrollan en el terreno de la apariencia.

2.1.2. Los códigos del pintor

Vuelvo atrás en el documento para repasar los conceptos de códigos blandos y códigos duros como modelos o una especie de clasificación de estos códigos. El pintor se atiene a ellos o inventa unos nuevos, es por esto que debemos siempre conocer el contexto y la vida del pintor para comprender mejor su obra. *¿Cómo se forman estos códigos en la mente del pintor, y de qué manera?*

En los Código blandos, el signo presenta una delimitación y clasificación imprecisa en las distintas unidades expresivas y se confiere poca importancia al contenido, resultando una relación inestable y arbitraria entre ellos. Así la comunicación es imprecisa, abierta a múltiples interpretaciones, posibilitando la polisemia y lo ambiguo; no existe un tipo expresivo previo y meditado en la expresión, sino más bien la posibilidad de una nebulosa de contenido; es en este caso cuando la pintura puede instituir, convencionalizar un código, en amplias categorías.

El código duro, contrariamente presenta una división precisa y calculada de sus unidades expresivas, buscando un contenido claro y una relación estable entre las unidades expresivas, posibilitando la concreción del discurso visual, cuando cada mínima unidad de este lenguaje coincide con su tipo expresivo, ya sea signo icónico, plástico o símbolo establecido. Cuando el código se prevé de antemano. Algunos ejemplos son las señales de tráfico, la iconografía que se emplea en los navegadores de internet, etc.; aquí hablamos pues de ratio facilis.

Dentro de la pintura Realista se encuentran las dos vertientes, dependiendo del punto de vista del autor, articulando estructuras de procesos visuales, intelectivos y materiales que requieren tanto el signo icónico como el signo plástico. La concepción de una pintura utilizando un código blando es la más utilizada incluso en un retrato o pintura Histórica, pues la significación depende de la conjugación de las pequeñas unidades o conjuntos pictóricos dentro de la totalidad, pues se puede tomar como referente otra pintura anterior o contemporánea o se puede concebir sin el apoyo de un modelo preexistente. Teniendo en cuenta que ni el punto de vista del artista ni la estructura y el resultado final de la obra se imponen a la interpretación, en cualquier caso sugieren, al algún caso sugestionan, en

³⁸⁰ Matinez Barragán, Carlos y Marcos, Carmen. *El alma en la mano. Artesanos y escultores de Mexico y Valencia*. Ed. Universidad Politécnica de Valencia. 2011, p.10.

³⁸¹ En: Baudrillard, Jean. “El Otro por sí mismo” Editorial anagrama. Paris 1987. Traducción: Joaquin Jorda, p. 49-50.

casos puntuales: embaucan o comparten con exactitud el mismo código usado por el autor en el espectador.

¿Qué es la verdad? Un ejercicio móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en una palabra, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su imagen y que ahora ya no se consideran como monedas, sino como metal.

Ante estas palabras de Nietzsche, vuelvo a resaltar la importancia de los elementos retóricos que emplea la pintura, del lenguaje visual y del discurso, como sinécdoque participativa en la construcción de la realidad, como instrumento de conocimiento tanto para el espectador como para el pintor. Todos estos recursos retóricos procedentes de la pintura y las matemáticas, presentes en la imagen de los mass-media y de la red, permiten al espectador no especializado descubrir mecanismos básicos y estructuras retóricas para un mayor deleite de la pintura y de la imagen representativa, que en cierto modo a través del tiempo van formando parte de un imaginario colectivo cada vez más global, de la herencia cognitiva, de los universales.

Un aprendizaje que empieza con los progenitores y el conjunto de la sociedad y se forja con las imágenes cercanas, anuncios, carteles, tebeos, cuentos, que forman parte de nuestro ecosistema visual “natural” desde la infancia, y se va ampliando según las circunstancias en cada caso; en el siglo XXI el media por excelencia es Internet, y el ecosistema visual no tiene un tutor específico como en el pasado, posibilitando la curiosa especialización y facilitando la comparativa.

2.1.3 la voluntad del artista

“Ya no me pasaba desapercibida la vida diaria, la concentración extrema y obsesiva en el hecho pictórico que provoca que todos los mecanismos perceptivos y conceptuales estén desplegados en un estado de alerta permanente; la disección extrema de lo que nos rodea. Empecé a comprender que la emoción podría encontrarse en la luz, en los objetos, en las paredes, en los rostros o en las flores. Es decir, el mundo entero podía estar en lo más próximo (...) la llave que nos abre estas puertas es el tiempo, y también la capacidad de sentir y de creer. Por eso ahora veo la obra de mi padre siempre en presente y siempre cambiante. Es el tiempo presente su verdadero motor y lo que le mueve a transformar y revisar tantas veces una misma obra”³⁸²

La Necesidad, no es ajena a nadie. Necesidad de expresar alegrías, odios, amor, nuestras ideas y sentimientos, es lo que mueve la creación de las identidades, de la cotidianeidad, de las maneras de vivir de los distintos pueblos y culturas. Necesidad material y espiritual de lo más básico en la vida actual es lo que hace comprometerse al arte, de una u otra manera.

Uno de los artistas que precede levemente a la pintura Realista, uno de nuestros grandes maestros, por su factura, su pincelada y su visión; no participa en el apogeo del Romanticismo, no se dejó influir por el Racionalismo científico ni por el cortesano. Con un carácter extraordinario y visionario, trágico y grotesco, transgresor, provocador y realista en cuanto a cómo interpreto y represento la realidad de su tiempo, lejos del empirismo o la academia, es Francisco de Goya. El sentir popular, la superstición, la crueldad, el miedo y la rabia se reflejan en su obra; la necesidad de Goya de plasmar en la pintura el universo dramático que su corazón le dicta, la época y las circunstancias que vivió. Puede decirse que cada tiempo tiene su *voluntad* artística, su mecanismo vital, que los que los artistas plasman tanto en las formas como en el contenido.

³⁸² En: López Moreno, María. Art: *Sobre mi padre*. Catálogo de la exposición del Museo Thyssen Bornemisza: Antonio López. 28 de junio-25 de septiembre de 2011, p. 30-31.

Tal necesidad se identifica con la figuración y el Realismo prácticamente desde los orígenes de la expresión artística en una curva evolutiva en la que ha predominado el canon naturalista, alternando su presencia con la necesidad de abstraer la realidad sensible. Vasari afirma que: la pintura “*empezó a revivir con el Giotto*”³⁸³, dejando a un lado el arte medieval. Es en el siglo XX sin embargo cuando los sistemas de representación tradicionales afianzados fuertemente en la cultura Occidental desde los periodos clásicos, desde la cultura Griega, parecen entrar en letargo en pro de una nueva necesidad de expresar la realidad sensible, el mundo interno y personal de los artistas.

Mirar la pintura desde su manifestación retórica, pensando también en su estética, supone mirarla en dentro de una apertura perceptiva que reconoce vínculos entre sendas tradiciones y muestre en qué grado la pintura actúa como lenguaje.

“No existe la historia del arte, sino la historia de los artistas”

E. Gombrich.

La pintura de las últimas décadas del siglo XX y del siglo XXI plantea una pintura que vuelve al lenguaje Realista, mostrando los nuevos retos y posibilidades que plantea un mundo global y cada vez más tecnológico. Una pintura que reinterpreta la pintura del pasado, que investiga acompañada de la estética, la filosofía y la crítica. En ocasiones a través de la estética afloran pensamientos o soluciones que el artista obvia por parecerles evidentes, pero que el espectador desconoce, en una especie de juicio esclarecedor.

*“la estética trata de develar el misterio que las artes procuran guardar por todos los medios posibles. Intenta analizar el acto de visión gozosa que solo puede existir mientras el pensamiento no lo disuelve ni perturba. Convierte en objeto lo que en este acto no lo es ni puede serlo. Por ello, para la estética el objeto artístico es algo diferente, un objeto de meditación e investigación, lo que no puede ser para la visión estética”*³⁸⁴

Nicolai Hartman. Aesthetics (1882-1950)

Esta voluntad del artista propia y personal también evoluciona y experimenta ciertos cambios según el artista vive, conoce y se relaciona, analizando y revisando su obra, en un *continuum* reflexivo, pasando a una nueva etapa que modifica la técnica y el pensamiento. Basta observar las últimas y las primeras obras de algunos grandes maestros, entre ellos Antonio López García, una auto-despersonalización y un renacimiento que no todos los artistas llegan a alcanzar.

La intención, la voluntad creadora no es tarea fácil.

*“al llegar a un punto determinado, la accesión artística impone una voluntad de despersonalización. Evidentemente, se trata de un punto crítico, al que solo acceden muy pocos artistas, pero sin el cual ninguna obra puede crear ese espacio de silencio esencial, donde se ilumina la consciencia”*³⁸⁵

“El cuadro tira del pintor tanto como el pintor del cuadro”

José Saborit.³⁸⁶

³⁸³ Fuster, Joan. *El descredito de la realidad* (3ª edición) Facultad de bellas artes. Universidad politécnica de valencia Traducción y cuidado de la edición: Joseph Palacios, p.28.

³⁸⁴ En: De la calle, Roman. En torno al hecho artístico. Diseño de la cubierta: Jorge Ballester. Fernando-Torres editor, S.A. Valencia 1981, p.11

³⁸⁵ En: Calvo Serraller, Francisco. Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló. Alianza Forma S. A. Madrid 1990. p, 265.

³⁸⁶ Saborit, José. Art. Pintar, Hablar, Escribir, pp. 19-73; Incluido en el libro: La practica de la crítica- El artista y el escritor crítico de arte. Cruz Fernández, Pedro Alberto (eds), Hernández Navarro, Miguel A. Ed: Asociación Murciana de Críticos de Arte. (libro compartido dentro del programa letras libres, del CENDEAC. Murcia. (Spain) Dep. L.- MU-109-2006. ISBN: 84-609-9100-8. (la Universidad politécnica de Valencia participa en este programa reciente de book crossing a través del Campus de Alcoy, el libro citado viaja hasta mis manos desde el Cendeac, Murcia el 20 de Abril de 2010, y me resulto muy grata la recepción y la calidad del libro y del programa de libros libres) www.book crossing.com.

2.2. Temática social.

“desde el momento en que un periodo histórico es determinado por factores de tipo económico, cultural, político y social; desde que el dato económico, cultural, político y social se encuentra tan mezclado que todos sus factores son a la vez determinantes y determinados; desde el momento en que la obra de arte es un producto cultural que, como tal, debe responder a su momento histórico nosotros pensamos que la obra de arte debe estar comprometida con el sentido de la perspectiva, del progreso moral del hombre, y luego ayudar al desarrollo del grupo social al cual ese hombre pertenece. Para alcanzar este empeño parece necesario un realismo contemporáneo estrechamente unido a los factores de transformación de nuestra sociedad. Tales son la razones que nos impulsan a una necesaria contestación en el arte”³⁸⁷

La aportación de la filosofía y de la Estética en el arte actual es importante, y hay que tenerlo en cuenta, y también la Crítica como instrumento constructivo del arte actual, como afirmación de la cultura Estética moderna entendida como algo más que la producción de objetos artísticos, que define y consagra diversas categorías en las aportaciones artísticas, que entiende el arte como una manera de concebir, de conocer y apreciar las manifestaciones de la experiencia del ser humano. Desde el nacimiento de la Estética como una filosofía del arte³⁸⁸ se va consolidando en una evolución constantemente sometida a revisiones hasta nuestra época actual, no exenta de las tensiones que se producen con la crisis de la modernidad y las nuevas posibilidades que aportan a la imagen lo virtual y las nuevas tecnologías.

Una de las formas de concebir estas manifestaciones artísticas se produce ante unas condiciones sociales determinadas, cuando los factores económico-sociales son difíciles, austeros, la necesidad del artista tiende al inconformismo y a romper las convenciones, a través de la subversión del lenguaje pictórico o visual; estos lenguajes adquieren carácter propio y una intención comunicativa, siempre cercanos al Realismo y la figuración, empleando códigos duros. El artista agudiza el ingenio y la consciencia cuando representa su entorno, su mirada refleja connotaciones sociales e intenciones políticas. Se pinta para el mundo de un modo objetivo.

Paralelamente, en estas situaciones sociales, el mercado, las instituciones y los organismos responsables del poder, acuñan términos y establecen parámetros, afinidades y convenciones con la intención de promover un arte oficial, o unas directrices específicas.

Si observamos el Pop Americano como un arte crítico con la sociedad de consumo, su prolífico desarrollo termina instalándose institucionalmente y marcando las pautas durante un periodo determinado, en este caso como una analogía del hombre moderno, dotada de ironía y ambigüedad. Mientras en España el Realismo crítico valenciano (véase el cap. 1.2.7) rechaza la premisa duchampiana del azar y la introducción del sujeto-artista en pro de un arte grupal y comprometido socialmente que emplea metáforas visuales y otros recursos retóricos, y una personal reinterpretación de la pintura del pasado.

La pasión se manifiesta primero en el artista cuando la recibe, cuando algo se la provoca y la recibe y padece, simultáneamente la siente y la sufre y después se produce una respuesta. El sentir lleva asociado una emoción que deriva en un sentimiento; se produce un momento de euforia en el cual el sujeto experimenta una alteración de sus funciones físicas. A lo largo de todo este proceso perceptivo que realiza el artista, se generan unos códigos de los cuales tomara forma la pintura, y aunque el espectador pueda compartir muchos de ellos difícilmente lo hará plenamente en la profundidad lejana e íntima del autor. La genialidad artística con mucho de mito ha de ser interpretada también por el espectador. Pues un gran pintor, conseguirá despertar sentimiento y alzar la belleza, aunque ponga el dedo en la llaga con los contenidos, con una temática social y comprometida.

³⁸⁷ texto para el Catalogo de la exposición: Equipo Realidad. Le monde en question. Musée d- Art moderne, Paris, 1967, p. 73.
³⁸⁸ El filósofo Aleman Alexander Gottlieb Baumgarten, influenciado por Wolf t Leibniz. Introduce por vez primera el término estética para definir la aprehensión de la belleza y su representacion artística, en su obra: Reflexiones filosóficas acerca de la poesía, de 1735.

”el artista es el primero en darse cuenta que la manera en que percibimos los cambios en el mundo, igual que los animales cuya conducta anuncia un terremoto” Iris Murdoch



Juanito. José Luis Corella³⁸⁹.

Luis García Mozos. Ángela Merkel, trabajo en proceso (detalle), óleo. 2015³⁹⁰.

La pintura Realista actual en España, sigue premiando la genialidad del artista, así como la destreza y habilidad técnica, pero también lo que se refiere al Pathos tiene presencia (por ejemplo el retrato titulado Juanito de José Luis Corella) no se puede establecer un movimiento o una escuela con una pintura política o con una ideología concreta, no obstante sí que aparecen casos aislados, y también la pintura de muchos artistas transmite un sentimiento, y un significado más allá de la mera descripción, en el caso de estas dos pinturas la expresión facial indica claramente situaciones diferentes de las personas retratadas.

Por el contrario el Logos se detiene en la reflexión sobre lo contado, en el discurso razonado ya menudo directo, que responda con exactitud al contenido que representa.

Históricamente el arte social y popular ha buscado una difusión masiva, en tanto reivindicativo de una situación determinada, hoy en día internet, facilita esta difusión, siendo las redes sociales un medio de difusión y de información sobre los artistas y las obras, en las que estas son comentadas por ellos mismos y por otros artistas, y también por críticos de arte. Las páginas personales, de Galerías y de Museos, actúan en la actualidad como medios de difusión de la obra y de los preciados textos aparecidos en los a veces poco accesibles Catálogos de las exposiciones, textos a veces escritos por los mismos artistas para acompañar la obra. Estos textos resaltan la importancia que la crítica de arte tiene en la actualidad en la comprensión detallada de la pintura. El crítico de arte cataliza el proceso de percepción entre el artista y el espectador convirtiéndose en figura imprescindible para el Galerista Actual.

Así pues, actualmente encontramos un aumento de la pintura que contiene un mensaje, un significado; ese afán de comunicar, de plasmar y dejar constancia de los cambios sociales que se producen en la era de la imagen, está presente en una pintura del siglo XXI, una pintura que reduce la redundante distancia entre el espectador y el artista que se produce con las vanguardias, gracias en parte a las redes sociales y gracias en parte a esta restauración del significado. Este nuevo siglo, esta era de la imagen refleja en su pintura una vuelta a los sistemas tradicionales de representación, a un lenguaje Realista archivado en la memoria cognoscitiva del gran público.

³⁸⁹ Esta increíble pintura de Jose Luis Corella refleja la deplorable situación social y económica que sufren actualmente los adultos mayores en nuestro país. Seleccionada en BW Portrait Awards 2015

³⁹⁰ La sutileza de esta pintura en proceso del maestro Luis García Mozos será interpretada de diferente manera por un espectador conocedor de las últimas décadas de la Historia Europea que por otro, que por el contrario no tenga noción de ella.

“Este retorno del significado comienza enfrentando ese arte cargado de sentido pero que se desplaza dentro de una subjetualidad de lo propio e inefable; un tipo de obras en que el artista dispone las coordenadas mínimas para que llegue el espectador y las llene de la plenitud de sus vivencias (...) bajo disculpa de poéticas activas, de absoluta proyección pragmática en el desarrollo de su referencialidad”³⁹¹

Se entiende que, el valor estético de una pintura carece de relación con la totalidad de la Historia del Arte e incluso con las estructuras económicas de una época determinada, surge a partir de un contexto histórico que evoluciona, al igual que evolucionan los nexos con este contexto, muy importantes para comprender el valor estético de una pintura en siempre en cuestión.

2.2.2 *Trasgresión y provocación como forma de arte*

Uno de los artistas que mejor transgredió la sociedad de su tiempo, no solo con un lenguaje propio, que desafió las convenciones, sino también violando el tabú de la integridad humana, violando esa moral que reflejaba miseria *“El sueño de la razón produce monstruos”* es Francisco de Goya, al afirmar que el ser humano es mísero espiritualmente quizá, es posible que pretendiese mejorar al ser humano, enfrentándolo a sí mismo, con la convicción de que asumirían ese compromiso y dejarían de mirarse el ombligo. A continuación expongo el texto que encabezó la publicación de una de sus más famosas series de grabados: *“los caprichos”*

“Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos puede también ser objeto de la pintura: he escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes a toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia y el interés, aquellos que a creído más aptos a suministrar materia para el ridículo y ejercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice.”

Lo transgresor (término del que se tiene constancia en la lengua Anglosajona, como un término despectivo hacia la escritura en el siglo XIV) se asocia posteriormente con la desobediencia hacia la ley, y más tarde a la violación de las reglas, o cualquier conducta no-correcta; llegando a extenderse el término a cualquier ofensa o discusión de las normas de un discurso, de unos parámetros determinados en las sociedades más cerradas.

Traspasar los límites impuestos (*Trans-Gredir.- ir más allá, pasar*) no se refiere a una agresión física necesariamente, sino más bien a este concepto. La creación artística pues es transgresora, es habitual en la pintura, una mirada crítica y un punto de vista que va más allá de las normas sociales. Algo nos transgrede cuando nos crea aversión, repugnancia, fealdad, desagrado, contaminación, profanación, compulsión, envilecimiento, indiferencia, afrenta, indignación, temor, abyección escándalo, instinto animal, costumbre, miedo a la muerte, al sexo, infamia, odio, locura o simplemente desafía lo instituido.

Todas las religiones y en especial la católica prohíben ciertas formas de sexualidad, los placeres momentáneos, por lo que sería imposible en ellas representaciones alusivas a ella, por ejemplos a las estampas de Utamaro, o la fotografía de Robert Mapplethorpe. Lo erótico no concuerda con los poderes establecidos. Los principales tabúes se relacionan con la muerte y la sexualidad, el deseo provoca cierta violencia, el tabú en nuestro interior contra la libertad sexual es general y universal.

En el siglo XX y XXI fotografía y pintura, en ocasiones llevan implícito cierto grado de erotismo. Autores como Georges Bataille, León Golub, Anthony Julius, Salman Rushdie, Michael Foucault han escrito sobre lo transgresor en el arte.

³⁹¹ Casares, Nilo. La Restauracion del Significado. Arte otra vez. Col·leccio Debats Institución Alfons el Magnanim, 2004, pp. 79-80.

“Lo transgresor se regocija con la creación de híbridos, y teme al absolutismo de lo puro”

Salman Rushdie

“mi abordaje para fotografiar una flor no se diferencia mucho de mi abordaje para fotografiar una polla”

Robert Mapplethorpe

“Para mí la violencia es totalmente estética. Decir que no te gusta la violencia en el cine es como decir que no te gustan las escenas de baile en el cine”

Quentin Tarantino.

Los límites de las disciplinas artísticas hoy se transgreden más que nunca sin conllevar esto un enfrentamiento, sino más bien una simbiosis, fusión o interacción confiriendo fluidez, frescura, libertad de expresión, movilidad, y nuevas posibilidades creativas. La misma actividad artística es transgresora en muchas sociedades pues es vista como improductiva, como maldita y extravagante, como derroche de los recursos, insumisa e impropia del servilismo implícito en las condiciones laborales de otras actividades, planteándose otro *tabú* si la condición humana se encamina hacia un retorno de lo salvaje.

El arte políticamente incorrecto suele tener una duración determinada, pintura y movimientos sociales a menudo concuerdan en el espacio geográfico-temporal, desarrollándose en paralelo, por ejemplo el Realismo Crítico Valenciano o la pintura de Juan Genovés, o el “Collage de la Indignación” 1967, donde 150 artistas se expresan colectivamente en contra de la guerra del Vietnam, como una expresión de la repulsa popular. Los desafíos que plantea el arte no entienden de siglas ni discursos institucionales ni estatales, no comulgan con ruedas de molino; sin embargo en ocasiones es absorbido y utilizado por regímenes políticos como el caso del Realismo Socialista.

Ante el comportamiento de las instituciones y artistas, el gran público a veces se desanima, se desmoraliza, o se pervierte, ante el exceso de información transgresora, ante la generalización de la transgresión, la no privacidad de los medios, la no privacidad telefónica, la inseguridad de las ciudades. Para evitar esto, según A. Julius³⁹² necesitamos de ciertos límites. Estos excesos pueden llegar a agriarnos los sentidos, la conciencia, el carácter. Ante todo esto nos planteamos recurrir a esa otra *arma*, usada por los surrealistas, como una rebelión superior de la mente: el Humor. La risa nos libra del dolor, es una respuesta al sufrimiento. Contraria a la melancolía romántica, se sitúa entre estas euforias momentáneas consecuencias de la melancolía.

En España, los antecedentes en la investigación del arte se inician con el arte conceptual y de acción de los años 70; a partir de la década de los noventa empieza a quedar constancia a través de la performance, la poesía visual, el arte postal, etc.

Sin ninguna duda el capítulo último del libro *Transgresiones* de Anthony Julius, es un magnífico espejo de la naturaleza artística y de cómo el instinto libre del pensamiento, la naturaleza humana sin reglas ni tapujos, se muestra en todo su esplendor a través del arte y de cómo esto contrasta con mercado e instituciones, pensamientos diferentes y modos de hacer, de crear *a pecho descubierto*. La comparación del artista con el delincuente, es cuanto menos coherente e interesante. Vamos a continuación a desarrollar esta idea un poco más, pues es cierto que a lo largo de la historia, la provocación, transgresión, y el enfrentamiento están presentes en el arte.

Theodor Adorno nos muestra en “*mínima Moralia*” (1951) el epigrama: “*toda obra artística es un delito no cometido*”. Esta expresión, aunque contradictoria en su estructura lingüística, plantea la reflexión que recae sobre la idea de un cuadro ilegal.

³⁹² Julius, Anthony. *Transgresiones*. Ed. Destino 2003 ISBN: 9788423334452. p

La relación entre política y arte no puede tener la misma concepción que en otros tiempos, está claro que el concepto al que nos acerca E. Galeano, *“la prostitución de la palabra”*, igualmente se podría adaptar a los lenguajes visuales, es decir que en este nuevo siglo, tenemos que evolucionar conforme a los lenguajes que usamos, los conceptos de arte paralelo, de transgresión, de provocación, de alternativo, político o simplemente de diferencia, parecen estar flotando en el aire, esperando a que una nueva definición los atrape ¿Dónde se sitúa socialmente el arte en este nuevo siglo? La pintura realista actual parece desligada de los movimientos sociales concretos, cómo estandarte o símbolo, cómo imagen pública de los mismos, más si presenta un compromiso con la problemática social, de forma individual en la obra de muchos artistas. El arte feminista, respuestas al V.I.H., el relacionado con el anarquismo, con la inmigración, con la deficiente sanidad, el militarismo, la industria farmacéutica, el ecologismo, etc. los autores pretenden intervenir en polémicas o acontecimientos políticos, se enfrentan a los tabúes en nombre de la razón y educación del público, la compasión, la solidaridad, la indignación moral, llegando a veces a convertir la polémica en estereotipo o arquetipo, llegando a categorizarla en ocasiones como subgénero pictórico. El arte marginal, la temática marginal, fuera de los circuitos establecidos en parte y en parte absorbida por ellos, son motivo de la obra de Judy Chicago que nos sugiere los medios que el arte proporciona para introducir en la cultura oficial elementos subversivos, temas como la lucha feminista, las voces y experiencias de la mujer, la gente de color, gays y lesbianas, el sida, la pornografía y la muerte.

“el potencial político del arte se encuentra más bien en su forma. Su autonomía ante determinadas relaciones sociales significa que las critica y también se eleva por encima de ellas. Así el arte, subvierte la conciencia dominante, la experiencia común. Toda verdadera obra de arte es revolucionaria por su rechazo a “comprometerse”. Es una acusación a la realidad establecida. “Descómete” los delitos de la vida cotidiana. Si intenta comprometerse de un modo más directo con el mundo, lo más probable es que fracase como arte. Si lo hace un artista al que se obliga a comprometerse, casi con toda seguridad que fracasara como arte. Su poder está en su propio distanciamiento”.
A. Julius

Existe una constante tensión entre un arte transgresor y la moral, una tensión que desemboca en horror, entusiasmo, consternación o emoción, dependiendo de la mirada del observador. Incluso la propuesta de la pixelación de la imagen representada de una manera directa en la pintura, como es el caso de la obra de Yishai Jusidman³⁹³, puede resultar transgresor.

Esto puede considerarse una pregunta trampa, pues la evolución de los límites, las pautas sociales y artísticas es lo que determinara su propia transgresión.

³⁹³ (véase el cap. 1.3.6.1, la exposición Mutatis Mutandis)



Andrés Serrano. Cristo en orina.

Cristo en orina es la obra que utiliza A. Julius para explicarnos tres buenos argumentos para la defensa del arte transgresor, esta posición de Julius sin embargo nos traslada también al punto de vista de la crítica que apoyándose en estas tres defensas, la defensa Formalista, la defensa Canónica y la defensa de Distanciamiento o Alejamiento, las tienen tanto en cuenta que recurren a ellas casi en un acto reflejo que impide la comprensión del arte contemporáneo, y sus distintas direcciones. Son tan históricamente específicas como las obras de arte que defienden y a las que deben su existencia. No obstante parece que la vida de este arte transgresor va disminuyendo, el arte se renueva continuamente, y tal vez, la generalización del arte transgresor, y el uso de las nuevas tecnologías, nos conducen a un arte mucho más amplio, más global, que no transgrede nada concreto en sí, sino conceptos mucho más amplios. Así las legislaciones quieren regular todo lo que consideran “delitos”: plagio, falseamiento, destrucción de la obra, o la misma libertad de expresión, etc. Vulnerando los derechos del artista en muchos aspectos.

¿Pero cuáles son esos derechos? esos derechos nunca regulados ni reconocidos; en un sector desprotegido, es interesante leer “la Ley del Arte”, de Isidoro Valcárcel Medina, como documento interesante, propuesta transgresora, no exenta de humor e ironía que deja entrever esta desprotección social de los artistas equiparándolo a normativas vigentes a otro tipo de discursos, como hablar de los derechos del *Discurso Artístico*, igual que hablamos del discurso político o el comercial. No se acaba con el tabú, transgrediéndolo, se lo zarandea o debilita, pero a la vez se le da publicidad. Se establece una complicidad entre la ley y la transgresión. Estamos ante una situación que nos produce terror y éxtasis, placer y dolor, combinados. A La libertad de expresión dentro de la creación artística A. Julius la denomina “*coartada estética*” donde se puede representar lo irrepresentable

Así pues la defensa de la “Distancia” o del “Alejamiento”, se basa en la creencia de que el arte tiene la obligación, la función social de impactarnos, descubriarnos la verdad sobre nosotros mismos, sobre el mundo, volviéndonos extraña la realidad cotidiana, lo familiar, indagando en nuestra percepción, desorientándola. Si atendemos a los referentes, las obras anteriores que aluden a un mismo tema, una misma transgresión, y que fueron reconocidas y cargadas de prestigio, la llamamos “Defensa Canónica”. Y nos falta por nombrar la “Defensa Formalista” que se olvida del contenido de la obra, apoyándose en el color, la técnica, la textura, es decir, se basa en un análisis formal, evitando la propaganda, la política y la polémica. Al hablar de “Cristo en Orina”, Serrano alude a estas defensas igual que S. Rushdie al defender los “Versos Satánicos”. Estos tienen su antecedente y fueron expuestos en dos textos de 1990:

- ~ In good faith- (en buena Fe).
- ~ Is nothing Sacred?- (¿Es que nada es sagrado?)

Históricamente, no faltan teorías ni obras pictóricas que afirman la naturaleza transgresora del ser humano, del artista. La corriente filosófica del filósofo alemán Immanuel Kant, en su crítica del juicio de 1790 sostiene que el arte en general puede facilitar la comprensión de ciertos conceptos como poder, Justicia más profundamente, más hondo, mucho mejor que la literatura, o experiencias como la muerte, el dolor y la fama, con los tabúes y miedos sociales he aquí su relación con una función social. Esta es su teoría de la “idea estética” y sostiene que ciertas experiencias nos sobrecogen, superan nuestra comprensión, nos rompen los esquemas. El arte es revelador. Descubre verdades sobre nosotros mismos o sobre aspectos de nuestro mundo que suelen estar ocultos en nuestra vida cotidiana. Los comportamientos fraticidas de muchos movimientos pictóricos como Fovistas y futuristas nos muestran un lenguaje totalmente nuevo que nada tiene que ver con lo anterior que más que una simbiosis inevitable en cierto modo pretende imponerse a ellos.

La representación del cuerpo humano se riza y se voltea, con los nuevos lenguajes del pos-modernismo, la interpretación o la reacción del público ante un cuerpo alterado, creado a trocitos, formado por fragmentos al igual que el mito de “Frankenstein” puede provocarnos una u otra reacción. “la frente de la Gioconda” “la boca de Europa de Boucher” “los ojos de la Psique de Gerome” conforman la obra y parte del cuerpo de la artista *Orlan*, en esta intervención relacionada con el “body art”

Tras siglos de mecenazgo y de manipulación y uso propagandístico y narrativo del arte por parte de la iglesia, este arte “sacro”, también fue transgredido durante la modernidad y las escenas religiosas negadas como principal tema del canon artístico occidental, pasan a ser un género más en el siglo XX, y tendente a su empobrecimiento y desaparición en el arte del siglo XXI, dentro de la cultura occidental. El rechazo de este arte no relega tanto a su narrativa como a la aceptación de los postulados que plantea. “*La Orana María*” de Gauguin (1861), niega ciertas creencias; así como polémica representación de la muerte o la obra “*papa muerto*” Ron Mueck”

Hasta ahora observamos tres premisas principales en el arte transgresor, el arte que infringe sus propias reglas, el que viola tabúes, y el de oposición política.

Lo asociado con las sustancias corporales, lo escatológico, con la estética *cutre*, punk, el gore, el asco y el vómito, la sangre y la mierda, los fluidos corporales. La sangre sola es turbadora, el miedo al V.I.H, lo es aún más, nos deja perplejos lo referido al dolor. La obra de Gilbert & Georges de 1996. “escupitajo sobre mierda”, es un ejemplo de esta provocadora clasificación de algunos tabúes sociales, asociados a costumbres y creencias derivadas de puritanismos y consciencias prohibitivas.

La política es un campo donde el arte transgrede y reivindica, expresando normalmente clamores populares y utilizando su simbología, en un amplio espectro que atañe generalmente a minorías, jugando con la subversión de imágenes de la cultura popular, poniendo en evidencia los mensajes subliminales insertos en el exceso de información con que nos satura la sociedad, reutilizando las imágenes existentes, con la creación de una semiótica de guerrilla a partir de la década de 1950.

El arte de oposición política suele provocar al poder establecido esperando su respuesta, comete una ofensa visual y reflexiva para el espectador que en dentro de la pintura puede ocurrir sin incurrir en delito. o simplemente ejercer la labor propagandística en oposición o a favor del estado o el sistema

de poder afín al artista, siempre y cuando sea libre de elegir, y el arte no se convierta en un arte unívoco, con márgenes y cancelas, censura y castigo.

El término “Comstokry” se usa en EE.UU, para definir la censura que tiene que con la sexualidad y su representación, o mejor dicho la ausencia de ella, por el bien de un público que no pide protección. Giuliani, alcalde de New York en el 2001 propone un “jurado de decencia” lo erótico, o lo pornográfico, sigue siendo tabú en muchas sociedades.

El principal origen de lo transgresor, de lo políticamente incorrecto, de lo indecente, puede estar en las fuertes convulsiones culturales de mediados del siglo XIX, esa maraña de moralidades cruzadas, impuestas, represivas y en algunos casos liberadoras.

Los tabúes no se pueden defender dentro del campo de las actitudes o las creencias, hay quien piensa que es una vergüenza que existan en el siglo XXI, nadie puede concretar la antigüedad de un tabú, y suelen ir más allá incluso de la moralidad, tachar algo de tabú, es marginar, demonizar y condenar esa creencia. Sin embargo si se establece un estudio científico, con un método y un argumento, es posible su defensa y existe la probabilidad de cambiar un punto de vista negativo. En palabras de Nietzsche: *la moralidad es un prejuicio*³⁹⁴

En el siglo XX, Dada y El surrealismo intentan excluir toda superstición en su manifiesto de 1924. La filosofía busca la verdad y el arte disfruta subvirtiendo ficciones, enfrentándose a los tabúes con un componente más filosófico, buscando la internacionalización del arte criticando las fronteras y la normalización Europea.

El arte se eleva por encima de las relaciones sociales, subvierte la conciencia dominante es inconformista El artista atraviesa la barrera distorsionada del mundo. Beuys afirmaba que “*todo ser humano es artista*”. podemos pensar que el artista debe un respeto, tiene una obligación con su público y sus contemporáneos, con sus antepasados, y sus referentes y modelos, y por supuesto consigo mismo, el respeto a sí mismo es donde empieza el respeto a su arte.

“Tomarse el arte en serio es ser incapaz de tomarse en serio las convenciones y los principios que rigen las sociedades, el arte es ontológicamente subversivo” (...) todo arte es anárquico”

Clive Bell.

2.3 Arte y sistema

La concepción tradicional de la obra de arte, convive con nuevas prácticas artísticas como la instalación o el happening, la performance o el Grafiti, el arte urbano, laboratorios de luz o arte sonoro; el gran público interpreta y/o participa, juega y piensa.

El artista se mira el ombligo, se funde con su idea, se mete en una burbuja, se afirma y se legitima socialmente a través de instituciones y galerías, busca su identidad y la de su entorno, sus temáticas se limitan o se expanden tras una política fenomenológica, se busca la de-codificación de una sociedad que nos bombardea con signos, símbolos, siglas; se busca una identidad dentro de la trama de objetos e imágenes de esta sociedad de consumo y bienestar; se transforman las experiencias, vivencias y situaciones personales, deforman, reducen y caricaturizan al ser humano, pero de algún modo sigue buscando las mismas respuestas que en otros tiempos, también con euforias, ironía y melancolía.

La curiosidad y la percepción parecen necesitar vitaminas, buscando la inmediatez y el producto digerido incluso dentro del arte y la cultura, de la pintura realista, el lenguaje figurativo regresa esclareciendo el exceso visual.

En las últimas décadas del siglo XX, y el siglo XXI muchos de los discursos y contenidos presentes en la pintura se generan desde la Institución, el Museo e incluso la Galería, organismos que junto a la crítica y el comisariado adoptan un papel investigador y educativo.

³⁹⁴En: Nietzsche, Friedrich Ecce Homo. 2004. Buenos Aires: Editorial Losada. ISBN 978-950-03-9339-3.

La sociedad actual se preocupa en sensibilizar a través de estos organismos mediante determinados contenidos culturales como el arte contemporáneo, o el patrimonio artístico, visitas guiadas y actividades participativas, ofrecen y atraen al espectador curioso y amante de la cultura. El conocimiento, la comprensión y la puesta en valor del conocimiento permiten la conservación y la transmisión de este, así como su disfrute, y como no podía ser de otra manera, estableciendo los parámetros culturales y pictóricos imperantes en ese momento, abriendo sus puertas a la enseñanza primaria y secundaria.

Estrategias como la apropiación simbólica, es decir: la persona o grupo investigador entiende los conocimientos como suyos, adquiriéndolos e integrándolos en su idiosincrasia, aprovechado afinidades, preocupaciones y motivaciones, tomando su aportación y conjugándolos con nuestra memoria sensible, con sensaciones discursos y reflexiones propios, e imágenes representativas recientes o del pasado, facilitan la labor educativa y de difusión del arte en general, más aun si existen intereses comunes.

“solo es posible aprender desde lo que sabemos y por lo tanto, si entendemos el arte como experiencia en la que se revela un conocimiento nuevo para las cosas, sus producciones adquieren sentido solo a partir del vínculo que establecemos con ellas”³⁹⁵

Desde la concepción moderna del museo en el siglo XVIII, con el fin de conservar y formar la memoria colectiva de una sociedad, este proyecto Ilustrado permite al público acceder a las colecciones privadas cuya selección de Obra respondía a cuestiones de belleza, calidad y valor cultural, es en el siglo XX cuando la Institución y la educación estrechan su lazos, y plantean un trabajo en común, generando discursos propios. La preocupación por la sensibilización artística de la sociedad es evidente en las últimas décadas. En Abril del año 2008 se celebra en el Museo Thyssen-Bornemisza el I congreso internacional *“los museos en la educación. La formación de los educadores”*

Este Museo es uno de los que se ha preocupado de la pintura Realista en los últimos tiempos. Una de las exposiciones más importantes es la celebrada en el año 2012, que vuelve a mostrarnos el desarrollo del fotorrealismo o Hiperrealismo Americano: *“Hiperrealismo 1967-2012”*

Los modelos de gestión de estas instituciones plantean un desarrollo diacrónico³⁹⁶ de exposiciones y actividades en maridaje con la herencia del pensamiento filosófico. El catedrático de Estética y exdirector del MuVim Román de la Calle plantea una dinámica activa socialmente:

“cambiar la imagen del mausoleo de cemento, aluminio y vidrio, que al aproximarnos se nos imponía visualmente, por la metáfora de una plaza cívica, abierta a muy distintos segmentos de público. Acogiendo a las nuevas generaciones involucradas en las experiencias estéticas contemporáneas, pero capaz también de rescata a los asentados profesionales de la imagen y del diseño, dispuesta a atraer a los universitarios, hasta sentir que se encontraran realmente en su lugar adecuado intercambio y comunicación”³⁹⁷

“La palabra alemana museal (propio de museo) tiene connotaciones desagradables. Describe objetos con los que el observador ya no tiene una relación ritual y que están en proceso de extinción. Deben su preservación más al respeto histórico que a las necesidades del presente. Museo y mausoleo son palabras conectadas por algo más que la asociación fonética. Los museos son los sepulcros familiares de las obras de arte”³⁹⁸ Theodor W. Adorno.

Una triangulación ideal pues para el desarrollo de la pintura y de las demás artes estaría formado por la gestión cultural de los Museos en la figura del Comisario, el Crítico de Arte y como figura principal y esclarecedora de su propia Obra, el artista, cuando la muestra se realice claro esta del Arte actual y los artistas vivos.

395 En: O. Fernandez y V. del Rio (eds): Saravia: “mirada complice”. Estrategias criticas para una practica educativa en el arte contemporaneo, Valladolid. Museo Patio Herreriano y Obra Social de Caja España, 2007.p-49.

396 Desarrollo o sucesión de hechos a través del tiempo

397 En: Huerte, Ricard. De la Calle, Roman. Mentas Sensibles. Investigar en educación y en museos. Guada Impresiones, SL. ISBN: 978-84-370-7147-3. DP.- V-4168-2008, p. 178. Falta ciudadada

398 Kalenberg, Angel. El museo. Los museos de america latina en escena.Una teoria del arte desde america latina. Edicion a cargo de Jose Jiménez. MEIAC. Junta De Extremadura. Consejería de Educación y Cultura, p. 196.

2.3.1. Medios de comunicación

Baudrillard compara el exceso de información visual con un proceso viral que contamina al objeto, al referente, desposeyéndolo de su atractivo y de sus atributos; la saturación de imágenes provoca un vértigo en el que la mente se habitúa a que las imágenes aparezcan y desaparezcan rápidamente, no existe una mirada analítica, sino una mirada degradada y superficial de imágenes que se ocultan en el momento de verificarse, que provocan una ansiedad y voracidad visual comparable a la desmesura de lo sexual, haciendo vulnerable nuestra percepción a una alienación visual *“la contaminación viral de las cosas por las imágenes, son las características fatales de nuestra cultura”*³⁹⁹

La sed de conocimiento, la curiosidad científica respecto al funcionamiento de las cosas, el pensamiento crítico, incluso la voluntad transgresora atribuida al artista corren el riesgo de encauzarse en un inerte juego de indiferencias, en complejos paradigmas que rediscuten incluso lo cognoscitivo, nuestra herencia cultural, nuestro conocimiento tácito.

“los nuevos imperios de la comunicación no respetan las fronteras nacionales o conceptuales, los artistas son como “ratas de alcantarillado” versiones mezquinas y subversivas de estos mismos imperios, que también desprecian las fronteras y los límites mientras corretean por pasajes subterráneos imaginarios, indiferentes a las leyes que constriñen a los que viven por encima del suelo”

León Golub

Uno de los medios de comunicación que más ha influido en el desarrollo de las sociedades desde la última mitad del siglo XX es la televisión, la publicidad engañosa con sus mensajes subliminales, los programas que incitan al consumismo con miles de productos innecesarios, la condición humana caricaturizada en las telenovelas, el morbo contenido en los noticieros, modelos y referentes sociales imposibles de alcanzar para la mayoría de la población que permanece estupefacta en tensión continua, uniformidad de pensamiento respecto al bien y al mal. Una realidad producida artificialmente, más confiable que su entorno inmediato para gran parte de la población, aquello que la televisión denota influye sobremanera a la opinión pública, manipulada ingeniosamente ante la supersaturación de las imágenes, por medio de una retórica visual. El ensayo de Susan Sontag de 1977: *sobre la fotografía*, es un documento más que recomendable para entender esta situación. El imaginario colectivo que se fragua en el medio televisivo repercute tal cual en las propuestas artísticas; desde la aparición de internet, y su todavía variedad de contenidos hacen de este medio el vehículo de ampliación de este imaginario colectivo, planteando la revisión de los contenidos artísticos. El arte se sitúa como mediador entre lo real y lo ficticio, apoyándose en la idea de representar, de simular una realidad propia, insistiendo en la idea de copia-representación y apropiándose de lo real, propiciando la fuerza de la imagen en la evocación de lo idéntico.

*Este proceso de sobreexcitación incide en el “embotamiento de la capacidades mentales de discernimiento” y “las reduce casi a un estado de torpor salvaje”- he aquí una explicación a la popular denominación de la caja tonta*⁴⁰⁰

No obstante, lo sádico y cruel televisivo reflejado en la ridiculización de personajes en ciertos programas; los enérgicos pleitos discursivos que incurren en insultos y mofas de toda índole, llantos y desgracias, dramas del país vecino, parecen ser causa de regocijo por parte del espectador. La explotación del morbo que pone de manifiesto lo perverso de la naturaleza humana.

399 Baudrillard, Jean. El Otro por sí mismo. Editorial anagrama. Paris 1987. Traducción: Joaquín Jorda, pp. 31-32.
400 En: Susan Sontag. Ante el dolor de los demás, p. 124.

Otro aspecto preocupante respecto a las relaciones de poder y la libre expresión en los medios de comunicación, es la inversión de la clásica censura, la difusión masiva, repetitiva y mordaz, buscando contradicciones o “*puntos flacos*” de un autor, o una teoría, consiguen cuanto menos convertirlos en modas, sembrando la confusión e incompreensión, descontextualizando sus contenidos con facilidad, sacudiendo y agitando lo verdadero de su comunicación.

Algo así sucede con las teorías de Jakobson o Chomsky, y si pasamos al ámbito pictórico, la saturación de exposiciones, conmemoraciones, aniversarios, etc... promovidas por medios de comunicación e instituciones en relación al pintor Joaquín Sorolla, puede recaer en este efecto; algo parecido ha pasado en la comunidad de Madrid, respecto al maestro de Zaragoza, Francisco de Goya.

La frialdad de la televisión compromete todos los sentidos del espectador, en un proceso de pasividad saturando de información vaga e imprecisa que obliga a este a rellenarlos huecos, a concretar esa imprecisión sumergiéndolo en un grado de ensoñación, un estado mental distendido en la distracción continua que no le permite atender al mundo real.

La pintura o la literatura en cambio, presentan una calidez en cuanto a su percepción, centrando la atención por norma general en un sólo sentido, el de la vista, sin olvidar claro está su carácter sinestésico; las aportaciones tecnológicas que pueden considerarse medios, canales, soportes de comunicación y conocimiento conllevan siempre, sobre todo cuando son novedad la reestructuración de nuestros sentidos, de nuestro modo de ver y de percibir.

La fragmentación del tiempo y de la percepción visual permite al artista moderno la opción de disociar a emociones de los espacios tal como se concebían hasta ahora, lo virtual, vuelve a plantear esta reflexión ya presente en la tesis de McLuhan. Así pues, el uso de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías propicia también la libertad del discurso y de la expresión en un principio, aunque esto suele terminar con la imposición de restricciones de todo tipo según cómo, cuándo y dónde, pues el discurso, por muy inocente que sea expresa una opinión. El poder pues de controlar las opiniones a través de los medios de comunicación se amplía o reduce según se aplique ese control. Vuelvo aquí a citar a Eco, que nos habla de la creencia total en los medios definiéndola como *apocalíptica*: “*los medios de comunicación de masas no son portadores de ideología: son en sí mismos una ideología*”⁴⁰¹

Esta alienación propia de los medios, este estado alterado de conciencia por sustancias informativas, por el uso de la comunicación, hace ya tiempo asimilada por la población se toma con humor, como parte integración en el sistema, dando lugar a expresiones, como: *cabezas cuadradas* o *estas en la inopia*, o también, *ves demasiadas películas*; Estamos ante la diferencia y la innovación en el proceso perceptivo.

Esta manipulación del lenguaje visual, de la simbología la estructuración del mensaje, capaz de anticipar y censurar el comportamiento del gran público se puede calificar de desproporcionado; en palabras de Watzlawick, P: “*los media consiguen lavar el cerebro a las masas mejor que ningún gobierno totalitario lo hubiera conseguido jamás*”⁴⁰²

El siglo XXI, propone el espacio público incluso como interfaz, la inmersión en mundo virtuales, la interacción de las diferentes disciplinas artísticas y las nuevas tecnologías y la pintura, se sitúa en este impasse, recuperando los lenguajes y las técnicas anteriores pero con una percepción y un conocimiento implícito diferente.

Una sutil entropía se le atribuye a la pintura de este siglo, que acoge los cambios con equiprobabilidad sorteando ingeniosamente las influencias del exterior.

401 En: Eco, Umberto. La estrategia de la Ilusión. Traducción de Edgardo Oviedo. Ed lumen S.A. tercera edición 1999. Título original: *Semiología cotidiana*, pp. 137-140.

402 Rodríguez Caballeira Alvaro: *Medios de comunicación y lavado de cerebro*. Claves de Razón práctica, nº 71, Madrid, abril de 1997, pp. 73-75. En: *La construcción de la naturaleza*. Jose Albelda/ Jose Saborit. Ed: Generalitat Valenciana. P, 191.

“Describamos la historia sensu stricto como una interminable y apasionante dialéctica entre textos e imágenes, entre pensamiento imaginativo y pensamiento conceptual, entre poder de representación y poder de concepción”⁴⁰³

2.3.2 La realidad del simulacro y la apariencia

¿Hasta qué punto la sociedad y las instituciones simulan y aparentan en cuanto a la gestión cultural?

¿En qué grado la pintura Realista actual continua apoyándose en lo verdadero?

La relación con la Realidad que se establece en una obra de arte nos recuerda que esta realidad es un referente para todas las ficciones, la base de una ilusión muy extendida, en muchos casos novelesca, de una vida mejor; la delgada línea que separa realidad y ficción es difícil de delimitar en el terreno de la pintura, pues la interpretación tiene la capacidad de traspasar esa línea.

Históricamente ámbitos culturales como el circo, la música y la danza, el teatro, el cine e incluso el deporte, sin olvidar la magia o el ingenio del arte, se han preocupado de representar la Realidad alternándola con el mito y la fantasía, de ofrecer un espectáculo. La llamada *cultura del espectáculo*, se sitúa en la sociedad más acomodada; el componente de espectáculo y el componente cultural bailan al son de lo unísono. El debate filosófico, político, cultural ha sido siempre motivo de acontecimientos masivos, certámenes y reuniones, desde la antigüedad del anfiteatro, para vivir la experiencia de la multitud, muy diferente a la del usuario actual. Todo esto iba acompañado de otros menesteres, como el gastronómico y el lúdico en su diversidad. Los conceptos de alta y baja cultura no tienen sentido para un espectador libre de escuchar letras de canciones de un grupo punk-rock o de asistir a una actividad museística, una inauguración de pintura o a un congreso.

Eco nos pone un ejemplo muy adecuado, el de una conferencia cuyos contenidos están disponibles y pueden consultarse en otras fechas y por otros, medios, y el coste que supone asistir a estas conferencias, entre el viaje, el sustento y el tiempo, a veces muy elevado: “*la respuesta es muy sencilla: no venían a escucharme a mí, venían a vivir el acontecimiento, a escuchar también a los demás, para participar en una manifestación colectiva*”⁴⁰⁴

Esta es una perfecta descripción de la experiencia colectiva que se repite en el ámbito cultural en el siglo XXI, y la pintura Realista entra dentro de este ámbito. La línea entre ficción y realidad en la pintura Realista se posiciona en lo Real y verdadero, no obstante es libre también de pasar la línea en sus contenidos sin que esto suponga un deterioro de la técnica, la sensación que provoque o el conocimiento que transmita, cabe recordar sus puntuales alianzas con el mito y el rito.

Estas representaciones de la Realidad como experiencias colectivas son desplazadas en cierta manera por las revoluciones técnicas de los mass-media desde la red en el siglo XXI, la multitud absorbe el espectáculo y la cultura individualmente; las redes sociales suplen en parte estas experiencias colectivas, con una atención social evidente de lo que se dice y del debate que suscitan, con una falta de intimidad que Baudrillard calificaría de obscena; todo ello junto a los mundos virtuales difuminan todavía más la línea entre realidad y ficción.

La pintura Realista es una de las que tiene una presencia física más que mediática o virtual, definiendo sustancialmente el hecho artístico y utilizando esa parte del discurso que separa el objeto en la realidad de su imagen en otros medios representativos «*hay una cosa especial que se llama estilo*»⁴⁰⁵ las

403 En: De la Calle, Roman. A propósito de la crítica de arte. Teoría y práctica. Cultura y política. Vilem Flusser. Coordinador editorial: Ricard Silvestre. Valencia 2012, pp 122-123.

404 Eco, Umberto. La Estrategia De La Ilusión. Traducción de Edgardo Oviedo Editorial lumen. Título original: Semiología cotidiana Publicado por editorial lumen, S.A. tercera edición 1999, p. 179

405 En: W. Kronik, John. La retórica del realismo: Galdos y Clarín, (Universidad de Cornell). p.1

maniobras y convenciones establecidas para la pintura Realista con el tiempo llegan a marcar un estilo, que aunque personal para el pintor son muy importantes en la comunicación dirigida al espectador.

Dejar a un lado estas normativas es una licencia que pocos artistas consiguen, pensemos en la última pincelada de Goya, un trazo que roza la abstracción y que juega magistralmente con la óptica y la distancia.

La representación de la realidad no deja de ser una reinención metafórica por muy fiel y exacta que sea su reproducción sin olvidar que el añadido de un componente poético conlleva una capacidad especulativa y que las descripciones son en cierto modo metonímicas, actuando como un conjunto de sinécdoques del mundo real y es también lo aparente, lo que cruza y regresa esta línea entre lo real y lo virtual lo que seduce nuestra atención.

No puedo dejar de pensar en los avances técnicos y científicos del siglo XIX, en la revisión de conceptos filosóficos, en las aventuras de los pintores viajeros cuando observo atento, sin prisa, la pintura de Dino Valls al que el calificativo de espectacular le queda pequeño; mi imaginación y fantasía recorren otros mundos acompañados por el siempre grato goce estético.

2.3.2.1. *More to More. La estrategia de la ilusión.*

*el corazón, que sabe, lo quisiera
decir: es sólo un sueño que persiste;
fue sólo anuncio del otoño triste
la verde lumbre de la primavera⁴⁰⁶*

Es como si éstas reproducciones –*hiperrealistas*– que tratan de superar la realidad, olvidaran el paso del tiempo, el deterioro, y las raíces culturales de una época distinta, conocidas solamente los vestigios físicos que sobrevivieron y por el registro que siglos después se hizo de ellas. Si existiese la posibilidad de establecer la comparativa con las imágenes originales en su momento, tenemos que considerar estas recreaciones actuales como irreales, como parte simulada de una realidad desconocida en su totalidad.

Estas representaciones son tan reales que proclaman su propia ficción, el virtuosismo técnico impreso en ellas, deja entrever las musas del hiperrealismo, las mismas que mueven a los pintores, despiertan su sensibilidad y el constante deseo de alcanzarlas. Esta incesante tendencia hiperrealista está más que presente en la pintura Norteamericana, si bien también en Occidente, en una renovación en cuanto a la temática inevitablemente influida por los medios de comunicación y la sociedad del espectáculo. El *consumismo* tiene cierto parentesco con estas musas, incrementando el deseo. La población instalada en el bienestar siempre quiere más de todo, sabiendo inalcanzable; y además, no sólo se quiere más, sino mejor; similar al slogan cirquense “*más difícil todavía*” o a la publicidad de Coca-cola “*the real thing*”⁴⁰⁷; esta presencia a la representación hiperrealista difiere con la búsqueda de sentido en el discurso de la representación en Europa; incluso en los medios de comunicación encontramos esta equivalencia no exenta de humor con el eslogan que presenta *Gran Wyoming* en el programa televisivo *El Intermedio*: “*mañana más pero no mejor, porque es imposible*”

La *seducción* de la que nos habla Baudrillard, amplía los parámetros del intercambio simbólico que pueda albergar la imagen actual en cuanto se propone como referente pictórico, como un desafío al principio de una realidad productiva que propone el mundo occidental. Un *abismo superficial* que reafirma las apariencias en una suerte de artificio que se apoya en la naturaleza analógica en tanto a

406 Paz, Octavio. *Sombra de Obras*. Ed. Seix Barral, S, A. ISBN: 84-322-3131-2. Depósito legal: B. 7.781 – 1996, p. 248.

407 Eslogan citado en: Eco, Umberto. *La Estrategia De La Ilusión*. Traducción de Edgardo Oviedo. Editorial lumenTítulo original: semiología cotidiana. Publicaado por editorial lumen, S.A. tercera edición 1999, pp 16 y ss.

un alto grado de similitud de las imágenes, de una producción cultural en la que el fotorrealismo está muy presente⁴⁰⁸

2.3.3. Realidad subjetiva y surrealismo.

“La verdadera realidad se halla allende la sensación inmediata y los objetos que vemos cotidianamente”, afirma Hegel. “sólo lo que existe en sí mismo es Real (...) el arte cava un abismo entre la apariencia y la ilusión de este mundo malo y perecedero por una parte, y el verdadero contenido de los acontecimientos por la otra, a fin de revestir dichos acontecimientos y fenómenos de una realidad mayor nacida de la mente (...) lejos de ser simples apariencias (...) e ilustraciones de la realidad ordinaria, las manifestaciones del arte poseen una realidad más elevada una existencia más verdadera”⁴⁰⁹

Imaginación, sentimiento y razón tienen cabida en la estética moderna, que aunque con fuerte presencia de una imagen objetiva, no mantiene un monopolio ni un conflicto insalvable, al menos dentro de la pintura. El conocido concepto de gusto, no sólo relacionado a las artes y siempre presente en el espectador, presenta una belleza ligada a lo subjetivo. Los criterios sobre la belleza y el gusto utilizados para la concepción de la imagen virtual plantean la reflexión del desplazamiento del sujeto en dirección a la tecnología, de la razón a la programación, una reflexión presente en la literatura y el cine de las últimas décadas del siglo XX, sobre la presencia de un racionalismo estético y un sentimiento en la era tecnológica. Un ejercicio reflexivo interesante consiste en aplicar *la regla de las cinco W del periodismo*⁴¹⁰ sobre la concepción, sobre el campo de creación de la imagen virtual.

En el siglo XVII los criterios de belleza y el concepto de gusto empiezan a contemplarse como una dualidad artística, dos planteamientos estéticos con una subjetividad intrínseca; el juicio del gusto más acorde con los caprichos del corazón y la lógica y objetiva representación clásica de la belleza concebida no obstante en base a una interpretación sensible de la verdad.

Es evidente que la pintura realista se basa en lo objetivo, las relaciones y juicios de la razón que el sujeto elabora, atendiendo a una comparativa relacional con las imágenes generadas por ordenador, cuya belleza reside también en los cánones tradicionales, en la herencia clásica, al menos eso es lo que imitan por el momento, con algunas diferencias por ejemplo las imágenes de *fractales*, o la manipulación de escalas y colores que el ordenador permite.

Surrealismo y realismo mágico y simbolismo atienden a una representación Realista, y dada la importancia que de la fotografía tiene como referente, se plantea la incógnita de cuál es la importancia de la imagen virtual en la figuración y el realismo.

“Se llama bello real a todo aquello que contiene en sí algo a partir de lo cual evocar la idea de relación, y bello relativo a todo aquello que evoca las relaciones adecuadas con las cosas en función de las cuales hay que hacer la comparación”⁴¹¹

408 Baudrillard, Jean. De la séduction. Paris: Denoël, 1988.

409 En: Nochlin Linda. El Realismo. Version española de Jose Antonio Juarez. Alianza forma. Alianza editorial, S. A. Madrid. 1991. p, 12.

410 What. Que es lo que sucede. Who. Quien es el sujeto del suceso. When cuando ha sucedido. Where. Donde ha sucedido. Why. Porque ha sucedido.

411 D. Diderot. Sobre el origen y la naturaleza de lo bello. Buenos Aires, Aguilar 1973. pp 58 y 62. (Existe también una versión castellana en la editorial Siruela. Madrid 1994, formando parte de la selección de textos estéticos de D. Diderot, titulada Escritos sobre Arte) En: De Crousaz, J.P. Tratado de lo Bello. Col·leccio estetica & crítica. Fundació General de la Universitat. Patronat Martinez Guerricabeitia. Universitat de Valencia. 1999, p. 26.

La discusión en torno al carácter subjetivo u objetivo de la belleza, lo emotivo y lo racional de las doctrinas aristotélicas, Jean-Pierre de Crousaz (1663-1750), *Traité du Beau*, publicado en Ámsterdam 1715, segunda edición 1724, que tienen lugar hacia 1700 en la cultura francesa, cuyo contexto histórico produce una serie de textos, origen de la estética moderna siguen vigentes, puestas una vez más a debate por la representación de la realidad que producen la imagen y los mundos virtuales, la tecnología digital, el uso de un lenguaje visual realista y la conclusión de Crousaz de que no toda belleza es objetiva. Los supuestos universales, lo esenciales que operan en el campo artístico, como juicio absoluto, pone en jaque la relatividad de la creatividad misma, la autenticidad de la obra maestra, como valor único de lo real.

Si recordamos los movimientos literarios homónimos a la actividad pictórica, el romanticismo manifiesta cierta atracción por la ciencia y su relación con la naturaleza, también presente en el naturalismo de Zola y la corriente filosófica positivista; sin embargo en la novela realista que busca una relación auténtica con la vida, se muestra una mayor presencia poética comparable a lo esencial del subjetivismo romántico, y que en la pintura romántica prevalece como premisa. La pintura del siglo XIX se concibe en honor a la verdad sin desprestigiar cierto componente poético.

Una resolución de dos estados de consciencia, la realidad y el sueño, como una realidad absoluta "surrealite", está presente en las ideas de Breton (manifiesto surrealista 1924), que se derivan hacia lo onírico. El pensamiento freudiano significó una liberación para los surrealistas, que a través del inconsciente desecharon prejuicios éticos y estéticos y reflejaron con un componente rebelde en su pintura, con un lenguaje figurativo y realista la una sociedad de postguerra, con nuevas propuestas.

La traslación de las imágenes de los sueños en la pintura de Salvador Dalí, nos muestra mundos irreales, con un claro componente realista en los contenidos, que también pueblan el mundo de los sueños.

*"El pintor surrealista debía pintar lo que Salvador Dalí llamó –no es inventado del termino – L'irrationnalite concrete", la cual se sirve de la realidad el mundo exterior "comme illustration et preuve". Y claro está, como se le atribuye este carácter casi de dato psicológico, la transcripción de la imagen –un sueño, una alucinación-, para ser validada, ha de ser exacta: exacta con tanta exactitud cómo humanamente sea posible"*⁴¹²

Esta irracionalidad concreta, se sirve de las imágenes de los sueños y de nuestro imaginario colectivo, y personal para reconstruir otras imágenes, otros mundos. Como reconstruir una civilización por medio de minúsculos fragmentos de ella, o crear mundos paralelos como en los videojuegos, lo irreal y lo real se complementan.

En la actualidad, al igual que ocurre con la irrationnalite concrete, se posibilitan la existencia de varias realidades, atendiendo a lo subjetivo y personal de cada ser humano y teniendo en cuenta las denominadas esencias universales. La descripción e interpretación de la sociedad y el entorno inmediato nos articulan una realidad coherente donde todos los miembros de una cultura o sociedad están integrados y que un lenguaje visual y realista uniforme, una realidad que podemos denominar estándar y compartida, en la cual nos alienamos cada uno dentro de un porcentaje particular, abordada desde un interjuego dialéctico en el cual tiene cabida la praxis.

Lo real, existente, lo que percibimos visualmente con claridad y nos resulta explícito y conocido es lo manifiesto. Lo que subyace a todo esto, lo guardado y subliminar, se denomina lo latente. Como dos caras de una misma moneda, como numerosas deidades mayas, o la filosofía taoísta en la cual, esto se representa con el arquetipo chino del I-Ching, la diferencia de los extremos permanece unida, conectada en un fluir conjunto. Si observamos otras culturas encontramos numerosos ejemplos de este pensamiento. En la cultura Occidental el pensamiento psicoanalítico de Freud⁴¹³ nos remite al aspecto manifiesto y al aspecto latente contenido en el inconsciente, las fantasías y los sueños, en este

412 En: Fuster. Joan. El descredito de la realidad (3ª edición) Facultad de bellas artes Universidad politecnica de valencia Traducción y cuidado de la edición: Joseph Palacios, p 121.

413 La teoría general del pensamiento psicoanalítico de Freud formula la evolución psíquica en distintos periodos períodos de desarrollo y la influencia de la sociedad, la cultura y la religión en la personalidad.

caso lo que recordamos al despertar es lo que se manifiesta, y la decodificación resultante de un análisis de esto, sus significaciones es lo que denominamos latente.

Manifiestar lo latente tiene que ver con expresar estas significaciones, clarificando también cómo interviene en esto el contexto social en todos sus aspectos. Hacer visible el inconsciente en una adaptación que evoluciona de pasiva a activa en la realidad.

Lo que hay en nuestra mente también es realidad, influida en la actualidad por los mass-media, el exceso de imágenes virtuales, de mundos virtuales, de mensajes subliminales repetidos hasta la saciedad como modelos que condicionan nuestra experiencia, modelos muchas veces inalcanzables en la realidad física y concreta, realidad que también se empieza a manifestar en la pintura: *“el engaño no está, por tanto, en el acontecimiento, sino en la expectativa”*

Enfremdung es la palabra alemana que describe la alienación en algo, el sujeto renuncia a sí mismo para entregarse a algo externo (otra persona, el objeto, la institución, la convención, el lenguaje o el universo mítico) y *Verfremdung* designa la alienación de algo (fuerza desconocida) una relación objetiva con la imagen virtual, con los mundos virtuales, puede llegar a alienarnos, afectando al comportamiento psicológico y fisiológico de modo que se convierte en relación social, la relación actual con la sociedad de nuestro tiempo puede traducirse en alienación, estableciendo una línea difuminada entre la belleza objetiva y la subjetividad de esa alienación. El documental de Silvia Carpizo: Alienation puede considerarse una reproducción subjetiva de la realidad objetiva, esa forma de definir la realidad desde lo fantástico o simbólico, desde lo subjetivo, haciendo manifiesto lo latente en un trabajo extraordinario que dota de movimiento la realidad social de las imágenes estáticas que pueblan la ciudad de Valencia en sus muros.

2.3.4 Realidad aumentada.

“Pero antes, quisiera hablar de la noción de doble conciencia y su relación con el arte. Por doble conciencia entiendo el estado del ser que ofrece acceso, simultáneamente, a dos campos de experiencia distintos. En términos de la antropología clásica así se define el “trance chamánico”, en el cual el chamán o brujo esta simultáneamente en el mundo y navegando por los límites de otros mundos, espacios psíquicos ayudados normalmente por “tecnología vegetal” (...) en términos posbiológicos, esto refleja nuestra capacidad para desplazarlos sin esfuerzo a través de infinitos mundos del ciberespacio, mientras al mismo tiempo nos acomodamos a las estructuras del mundo material”⁴¹⁴

Apelando a la percepción y a cómo la mente humana procesa el entorno, la realidad subjetiva (véase 3.1) a la que nos conducen los mass-media y el contexto social puede considerarse como una prolongación o un aumento de la Realidad, una realidad homogénea que globaliza las estructuras de consumo y los hábitos, las costumbres. Simulando posibilidades y ventajas, bienestar y felicidad, con fuertes contrastes en contextos de subdesarrollo, la alienación está servida a través del simulacro. La percepción de la realidad se realiza en gran parte de forma pasiva.

“Es así que se sientan las bases del fenómeno del simulacro en una población familiarizada con los medios de la industria cultural, primero la radio luego la TV y ahora el internet, marcada por la

414 En: Roy Ascott. La Red Chamanica: arte y conciencia emergente. El arte en la red, la red en el arte. Arte en red y redes en el arte. Internet como medio y formato de experimentación artística en el contexto latinoamericano. Brian Mackern y Andres Burbano (peer to peer) Una teoría del arte desde América latina. Edición a cargo de Jose Jiménez. MEIAC. Junta De Extremadura. Consejería de Educación y Cultura. 2011 p. 388.

dicotomía de la “realidad vivida” –llena de carencias no satisfechas- y la “realidad observada” o mediáticamente consumida, que salda virtualmente el sino existencial de la necesidad (Mariátegui y Zegarra 2004)”⁴¹⁵

Estas nuevas percepciones de la realidad que se realizan de forma pasiva, es decir sin la vivencia y la presencia física están presentes de forma notable en la industria cultural de las sociedades, desde planetarios a museos virtuales, recreaciones de escenarios históricos o de procesos científicos, holografías, etc. La Holografía atribuida a Dennis Gabor en la década de 1950, es una proyección en tres dimensiones, representado imágenes estáticas o dinámicas, con múltiples usos en el campo de la investigación, cartografías, geología, medicina o la exploración espacial, encontrando su uso también en representaciones de grandes obras del pasado en el *Palace of living Arts*, en EE.UU

Este concepto que en el siglo XXI se asocia plenamente a lo virtual, y en concreto a simulaciones asistidas por ordenador y la creación de mundos virtuales, tiene una connotación en cuanto a la escala y otros recursos pictóricos y artísticos si observamos el mundo físico, la realidad palpable. Aquello que aumenta su escala de tamaño, se denomina monumental y provoca en el espectador una actitud distinta en la percepción, esto puede observarse en las esculturas de Antonio López *“la mujer de coslada”* o *“las cabeza de Atocha”*, provocando por norma general un instinto primario de admiración y sorpresa, y exigiendo el desplazamiento del sujeto, para su apreciación plena en conjunto con el paisaje, evocando mundos fantásticos como en *“los viajes de Gulliver*.

La realidad aumentada, entendida como proceso mental, puede manifestarse en múltiples experiencias. Un ejemplo es la teoría de los colores de Goethe que nos aproxima al concepto de lo sublime, hacia 1810, esta teoría afirma que es la oscuridad, claridad y el color lo que construye las formas en el ojo humano, la percepción de estas. Si aplicamos esto a la pintura traducimos el mundo visible a una realidad interpretativa. William Turner (Londres, 1775-1851) experimenta con este concepto de lo sublime, en sus pinturas últimas casi no aparecen elementos, sino más bien amaneceres pintados en los que juega con la neblina difuminando la tierra con un manto de luz, dejando entrever los objetos y despertando puras sensaciones. La realidad que nos presenta Turner es una realidad forjada en su mente, que podemos llamar virtual.

El Neoclasicismo promueve un tipo de pintura que busca una apariencia noble, una imitación de la Realidad procurada con gracia y énfasis, una representación pictórica en parte sublimada a los parámetros de la belleza y el sentido del gusto que marcaba la época. Poco más tarde, en oposición a la crítica social del Realismo, otros pintores como los simbolistas, con ayuda de la mitología y de mundos personales, nos procuran también ese aliciente para trasladarnos a ellos o a nuestros mundos particulares. El surrealismo y la teorías de Freud, nos remiten a lo onírico y a su importancia dentro de nuestro imaginario personal, e incluso colectivo; sin embargo, lo que guarda más relación con la pintura, y forma parte de nuestro universo personal desde niños, cuyas imágenes impregnan nuestra memoria a largo plazo con mucho cariño, son los mundos que nos proponen los Comics e Ilustraciones a partir de la época de 1980, mundos fantásticos increíblemente dibujados que entre otras temáticas desarrollan en sus guiones la dicotomía hombre-máquina del Ciborg, objeto modelo y referente en numerosas representaciones artísticas.

Autopoiesis, concepto que pone en contacto cultura y biología, propuesto por la teorías de Maturana y Varela (1980) sitúa al espectador en el interior de un sistema, inmerso en él, e investiga las relaciones cognitivas, necesarias e implícitas en el cuerpo con el ambiente, con un sistema externo, sea natural o artificial, diferenciando las experiencias sensoriales artificiales exentas de estas relaciones, pues el cuerpo es sustituido por sensores de todo tipo: *“percepción es un fenómeno de laboratorio”* (Krueger 2004)⁴¹⁶

415 En: Jiménez, José (Ed) Una teoría del arte desde América latina. MEIAC. Junta De Extremadura. Consejería de Educación y Cultura. 2011, p. 350.

416 Citado en: Gallichio Domingues, Diana María. *Culturas digitales. Ciberespacio, genesis y rituales en la vida biocibrida*, p. 366. En: *Una teoría del arte desde América latina*. Edición a cargo de José Jiménez. MEIAC. Junta De Extremadura. Consejería de Educación y Cultura. 2011

Aparecen terminología precisa como *bioinformática* o *bioarte*, *bio* y *tecnofeedback*, en estas investigaciones. Circuitos electrónicos, biootransmisores, microchips, dispositivos informáticos entran en simbiosis con el cuerpo humano convierten en realidad al cuerpo como interfaz. Se hace real la separación del cuerpo y la mente, del cuerpo y el alma, un concepto tan antiguo como las proyecciones astrales de antiguas culturas mesoamericanas u otras religiones ancestrales, el rito de las nuevas tecnologías sustituye la preparación de los brebajes y sustancias, la decoración y el atavío del cuerpo por dispositivos informáticos, los guías hacia mundos paralelos ya no son entes superiores ni divinidades sino estos dispositivos. Estas simulaciones son recordadas y asimiladas igual que las experiencias reales.

La experiencia bioartística, manipula el ambiente como algo transformable a voluntad a través de leyes físicas y matemáticas, configurando una nueva dimensión estética que con el tiempo, al igual que en la pintura y otras disciplinas artísticas dará lugar a convenciones a una estética concreta, a un nuevo imaginario, pero variable infinitamente, lo que conlleva cierta sublimación hacia la tecnología.

Los ambientes externos orgánicos y tecnológicos van reduciendo su distancia por medio de las tecnologías, configurando una clasificación de género dentro del bioarte: “*arte del cuerpo remodelado, el arte del cuerpo protético, el arte del cuerpo analizado, el arte del cuerpo conectado, con los subtipos: el arte de las conexiones, arte de los avatares, arte de la inmersión híbrida, arte de la telepresencia, arte de la realidad virtual, arte del cuerpo simulado, arte del cuerpo digitalizado, arte del cuerpo molecular*”⁴¹⁷; el papel del artista en esta nueva era creativa es sumamente importante en la configuración de espacios cibernéticos y de una ciberstética. Domínguez nos propone el ensayo “*Adán en el ciberespacio y la clasificación sobre la condición humana*” como texto explicativo y esclarecedor.

La sombra, el reflejo o la proyección, el gemelo, el homónimo o el retrato siempre sean manifestado como el otro idéntico, como lo mimético, un concepto que sin embargo puede albergar un universo personal, un ejemplo es la fabulosa novela: *el retrato de Doryan Grey* de Oscar Wilde⁴¹⁸. En esto se basa el concepto de realidad virtual, que se manifiesta con las nuevas tecnologías en simulaciones tridimensionales dinámicas, en las que el usuario participa introduciéndose en estos espacios a través de los dispositivos electrónicos que estimulan los órganos sensoriales (casco de visualización HMD, guantes de datos, etc.) y que desarrollan tres premisas fundamentales: simulación, interacción y percepción.

2.3.5 Las ciudades

Giuseppe Sacco, geógrafo italiano y profesor en Siena desarrolla hacia 1998 el concepto de la medievalización de la ciudad. Una serie de minorías que rechazan la integración se constituyen en clan, y tal clan caracteriza un barrio, que se vuelve a menudo inaccesible, propio centro, un territorio comarcal, en el que las clases pudientes se instalan en el exterior, en urbanizaciones ajardinadas con suministros propios, generando microsociedades.

Existe también la tendencia a descentralizar las grandes Universidades buscando evitar la masificación, esto crea tensiones permanentes, privatizaciones que fortifican sus cómodos

⁴¹⁷ Ibid, pp. 369-370

⁴¹⁸ Wilde, Oscar. Ed: Austral 2010. ISBN: 9788467033939.

organismos de forma exagerada y desconfiada, Sacco propone el termino *vietnamización de los territorios*.

Me situó en el centro neurálgico de la creación artística y cultural; my “European way of life”, “my Head-Quarter”. Abro bien los ojos: construcciones lujosas y espectaculares en barrios simétricos, elevados edificios deshabitados y cerrados, grandes zonas verdes, cartones y cobijas, reflejos en los escaparates, carritos de la compra llenos de “enseres”, zonas de recreo para mascotas, contenedores de basura escarbados, cajeros automáticos, parquímetros automáticos, expendedores automáticos, cafeteras automáticas, mobiliario urbano ataviado con bicicletas mutiladas, carteles publicitarios, “best-sellers” culinarios, esculturas, pares de zapatos colgando con sus cordones del tendido eléctrico, esculturas, escombros, noches pobladas y calles repletas, motocicletas, etc.

Manifestaciones que aparecen en la diversidad de recorridos urbanos, percibidos por particulares, por “multitudes”, que a través de la recepción y reconocimiento de sensaciones y estímulos que se produce a través de la vista, cuya percepción, puede dar un “sentido”, generar un conocimiento del ente urbano, de la realidad inmediata, sintetizando un sinfín de ingeniosas composiciones, entramados y filigranas. Mi percepción y mi imaginario, mi bagaje cultural y el caminar me ayudan a interpretar, a tomar decisiones, a visualizar y componer mi pintura. Al proponer la ciudad como “*fabrica*” de estos signos visuales, no se ha de olvidar la naturaleza como modelo y tradición artística y cultural occidental.

“El espacio, las calles, los edificios y el paisaje urbano son significantes. Caminar por la ciudad lleva consigo la posibilidad de recibir e interpretar múltiples mensajes que hablan a sus habitantes, emiten señales e intervienen en los comportamientos. El habitante que tiene competencia cultural para comprender su ciudad puede interpretar, en diversas dimensiones, las señales que ésta contiene y descifrar, en la marea semiológica contenida en el espacio urbano, signos sensibles, estímulos, señales de identidad, prescripciones o prohibiciones que orientan sus prácticas”⁴¹⁹

El arte que generan las ciudades es de diversa índole, las vanguardias que traspasan claramente cánones tradicionales, en movimientos como el surrealismo y el realismo crítico, recursos pictóricos como el gigantismo o hipérbole conceptos como el poema-objeto, lo abyecto o la estética de la “*fealdad*”, se suman a la retórica visual. La temática surgida en la ciudad y basada en la sociedad de consumo y la publicidad, que nos ofrece el Pop, y más tarde y parcialmente el primer hiperrealismo americano o fotorrealismo, parten de estos signos urbanos: “*la ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes*”⁴²⁰ Existe comunicación. Aparece un discurso diferente, que se preocupa lo ajeno, por el otro, ya no es la belleza que conocíamos, hay provocación, abyección, fealdad y transgresión.

Ya, las ciudades, son motivo de atención, referente y modelo en el *simbolismo belga*, que reacciona contra la industrialización estimulada por Schopenhauer, sugiere en su momento una ciudad con alma propia, extrovertida, personalidad propia y un espíritu positivo hacia el individuo que se contagia si mora o reside en ésta, un referente es la novela de Georges Rodenbach publicada en 1892, *Brujas la muerta*⁴²¹

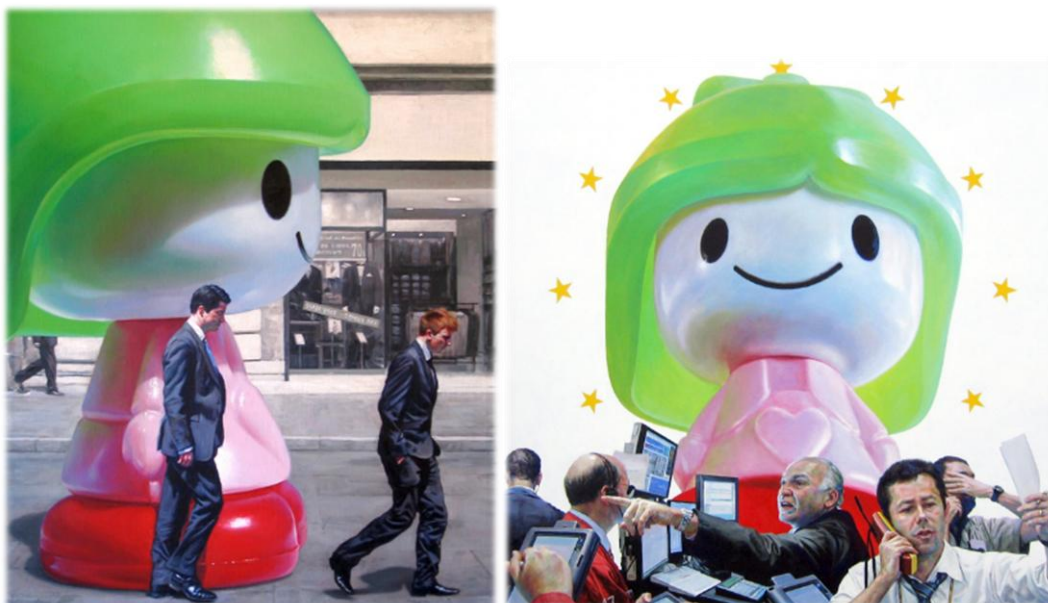
Cada ciudad genera su propia identidad, el horizonte marítimo, la luz blanca y clara del mediterráneo desemboca en la pintura del *luminismo Valenciano*, la memoria colectiva es parte de la trama

⁴¹⁹ En: Groupe µ. *Tratado del signo visual*. Ed. Cátedra. Madrid. 1992 ISBN: 84-376-1190-3, DP: M.28-101-1993. pag.33-34.

⁴²⁰ En: Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1990, p. 260. La ciudad y sus signos. Margulis, Mario. *La ciudad como texto*. Estudios Sociológicos XX: 60, 2002.

⁴²¹ Rodenbach, Georges. *Bruges-la morte*. Ed. Labor. Barcelona, 1986. p, 75. (Véase: Hans Hinterghauser, “Ciudades muertas,” Fin de siglo. Figuras y mitos, Madrid, Taurus, 1980, 41-66; Lozano Marco, Imágenes del pesimismo: literatura y arte en España, 1898-1930, Alicante, Universidad de Alicante, 2000, pp. 159-175; Lily Litvak. *Julio Romero de Torres*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2002, 50-52)

existencial de nuestras ciudades de origen, esta identidad se adereza con significativos procesos de asimilación y traducciones culturales debido a migraciones, desplazamientos o asentamiento, diferenciando el simbolismo dominante de esa memoria histórica acumulada.



Carlos Saura. El Ídolo te acompaña. 2011.

Carlos Saura. El Ídolo. 2010.

2.4. El mercado del arte

La creaciones multimedia, y el audiovisual tienen un fuerte registro en la actualidad, conviviendo con movimientos artísticos que en parte son desplazados por estos, su incidencia en el mercado depende en parte del factor socioeconómico de las sociedades; la institucionalización cultural en la mayoría de los países, y que de alguna manera está homogeneizando y regulando parte de la creación artística y cultural, además de museos y galerías, la amplia red institucional empieza a cobrar importancia dentro del mercado artístico, en tanto que genera discursos culturales que influyen en la creación artística.

La exigente tarea de la producción artística necesita una amplia dedicación y una economía solvente, y aunque en el caso de la pintura no exige demasiados medios mecánicos, o grandes talleres para su realización, la pintura realista conlleva un proceso de trabajo que se prolonga en cuanto al tiempo se refiere, es decir, a veces se tardan años en pintar una obra. En la diversidad reside la opinión de que unas condiciones adversas e incluso hostiles son aún más fructíferos artísticamente que los periodos de bienestar.

Tras la producción no está asegurada la remuneración económica para el artista, dependiendo esta de diferentes factores socio-económicos; no se puede olvidar la carencia de equivalentes sociales, por lo que su valor en el mercado es de difícil regulación, su valor puede aumentar según sus contenidos en momentos y situaciones concretos, y el juicio que la crítica haga de esta producción, al igual que puede disminuir si en una sociedad concreta los juicios morales provocan una crítica contraria; aunque también se produce que aumenta su valor en el mercado internacional fuera de esa sociedad concreta. Por lo general son bien aceptadas las obras sinceras que contienen y reflejan con la vivencia de las emociones y pasiones del artista, su experiencia, ligada irremediamente a la sociedad de su tiempo y también a su ciudad de nacimiento y a su ciudad en la que habita, sea o no la misma.

La idealización del artista bohemio, se afianza en la sociedad moderna, sin embargo una situación solvente siempre permite desarrollar cualquier actividad plenamente, liberándole de influencias del mercado y otros trabajos y quehaceres que le distraigan de su labor artística, evitando la devaluación económica de su obra por motivos de subsistencia, confiriéndole independencia y libertad creativa.

Para el pintor es difícil alcanzar una independencia absoluta desligada de las leyes del mercado en cuanto que la diferencia entre la producción de obra destinada a su difusión y venta en el mercado con una subordinación total o la producción de obra totalmente ajena al mercado y sus directrices, separar estas dos vertientes en la vida y producción del artista moderno es prácticamente imposible.

Anticiparse a la demanda por parte de Galerías y mercado artístico es una de las estrategias que se desarrollan en un corto periodo temporal y que trata de reducir los riesgos en este campo con una rápida y amplia difusión de la obra. Asumir los riesgos pensando en el futuro e invertir en obra de artistas emergentes, considerados como *valor seguro* es otra estrategia común asumida por estos organismos como una inversión de futuro, más presente todavía en las Colecciones privadas e Instituciones que cuentan con el apoyo de fondos públicos, así como los bancos, siempre atentos a la promoción y adquisición de obra, con salas expositivas destinadas a tal efecto, y que de alguna manera conservan y deciden el rumbo y la promoción de la pintura, y de los movimientos artísticos del momento, consolidándolos o excluyéndolos. El término *valor seguro*, utilizado en la actualidad se refiere a artistas que alcanzan una proyección internacional y se consagran a través de premios, y el reconocimiento de la crítica.

La adquisición de obra por parte del sector privado, en el siglo XXI, se ha visto reducida en parte en España y en Europa por la actual crisis socio-económica, convirtiéndose en habitual la denominada fuga de Talentos en el campo artístico en especial a EE.UU.

La regulación del precio de la pintura, de la obra de arte en general, y su trato como mercancía, es decir, su interacción con la oferta y la demanda, su valor de cambio, está parodiada en la Ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte, de Isidoro Valcárcel Medina. La calidad profesional en cuanto a su ejecución, su planteamiento comercial y autonomía y disponibilidad son cualidades que este autor atribuye a la obra artística, resaltando la importancia de un organismo administrativo que tutele y dirija esta regulación, y fijando el valor económico de la obra pictórica por metro cuadrado en la primera disposición del artículo 59.2 de dicha ley⁴²²

Hay una tendencia generalizada a elevar el valor de la obra del artista muerto, por lo que se deduce que la muerte del artista es un valor seguro para la obra pictórica, así como su rechazo institucional en el pasado, es decir: las obras artísticas que se han desenvuelto en un terreno marginal, rechazadas por el mercado y organismos oficiales en el pasado adquieren con el tiempo fama y popularidad, aumentando su valor.

La creación interactiva, la imagen digital, el audiovisual y la pintura a través de su imagen aseguran hoy en día su difusión, gracias a la red de manera gratuita, así como catálogos y textos artísticos, permitiendo su reutilización en muchos casos o su uso para la investigación con la única premisa de ser citados por lo general gracias a las denominadas *licencias libres*.

Esta difusión gratuita se refuerza con la venta telemática por parte de webs de Galerías y otras especializadas y desarrolladas con tal fin. Internet se convierte en una lanzadera de artistas noveles y en una plataforma alternativa al mercado tradicional, también presente en la red. El ciberespacio es una muestra evidente del cambio del comportamiento cultural, las propuestas artísticas y las estrategias mercantiles relacionadas con ellas. Otra operación del siglo XXI que el usuario realiza desde casa, contando con la ventaja de una expansión territorial del mercado y con el inconveniente de la supresión de la vivencia y el goce estético que proporciona la Obra física, así como un mínimo control de la calidad hasta ahora atribuidas a galerías y mecenas o patrocinadores. Otro aspecto a resaltar es la eliminación de intermediarios propuesta por una parte del sector artístico, reflejada en webs personales donde se indican precios y se expone la obra de una parte del arte actual.

422 En: Valcarcel Medina, Isidoro. La Ley del Arte Ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte. p, 34.

“No obstante, en esta tendencia estructural de la sociedad que tiene por dioses al dinero y al mercado, hay que reconocer –en estas condiciones socioeconómicas hostiles a la creatividad – se dan estos hechos importantes: uno, que la creatividad tradicional, la de los grandes artistas, no deja de desplegarse, y otro: que una creatividad compartida aflora y se enriquece, desde mediados del siglo pasado, con la utilización de la tecnología cada vez más avanzada”⁴²³

Esta evolución del mercado que se convierte en una herramienta de trabajo para el profesional del sector artístico, sea galerista, crítico, comisario, coleccionista, marchante, patrocinador o amante del arte, plantea una reflexión al pintor en cuanto a su legitimidad, me refiero a la vivencia de la pintura, a lo físico, a la experiencia colectiva de los eventos artísticos, a la excitación y existencia del juego y el debate, a no mermar esta capacidad demiúrgica que se produce entre los artistas, a vivencias que enaltecen la ciudad, el entorno cultural, que dotan de vida a la monotonía y que consagran de un modo veraz los movimientos artísticos y a los artistas, y que de forma autónoma también influyen en el mercado, pues suele generar circuitos o grupos artísticos afines a géneros concretos o especializaciones en cuanto a técnica o contenido, en tanto a afinidades sensibles y vivencias personales, haciendo más llevaderas las condiciones sociales desfavorables cuando se producen.

Vincent Van Gogh, que representa la imagen marginal por excelencia en la Historia del arte comenta: *“para los amantes del arte es mejor adquirir unos cuantos que uno solo. Y en cuanto al dinero, preferiría negociar con un amante del arte que compra barato, constantemente, que con alguien que compra sólo una vez, incluso aunque pague bien”⁴²⁴*

Los museos actúan también hoy en día como un lugar de venta de reproducciones de la obra de los artistas más destacados; la oferta cultural se globaliza y el producto artístico, se encuentra disponible además de poder admirar las exposiciones, un ejemplo son los tres niveles del edificio que ocupa la tienda del Museo Guggenheim de Bilbao.

2.5. Globalización y antropofagia.

“Mundialización” es un concepto que tomamos como referente y antecedente del fenómeno de “globalización”. Esta primera expresión, aparece en los años sesenta (siglo XX) en textos Norteamericanos y Franceses, y es una expresión reconocida en casi todos los idiomas. Representa un concepto que en principio se plantea como transformador del sistema productivo, organizativo, cultural e institucional. Me centro en estos dos últimos teniendo la revolución tecnológica como soporte indispensable.

Esta transformación se opone a una oposición social y política fundamentada en identidades autónomas; supone una interconexión cultural mundial, y no solo cultural, sino en prácticamente todos los aspectos de la vida cotidiana, englobando con amplia aceptación la integración y la internacionalización de sectores productivos y comerciales, financieros y tecnológicos, acercando el

⁴²³ En: Marchan Fiz, Simón. Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes. Sánchez Vázquez, Adolfo. Ed. Paidós Ibérica 2006. Barcelona, p. 27.

⁴²⁴ En: Van der Wolf, Johannes. *El Dibujo en la Obra de Van Gogh*. Dibujos.- Vincent Van Gogh 1953-1890. Rijksmuseum kröller Müller. Otterlo. Arnoldo Mondadori Arte. De Luca Edizioni D'Arte. Art.- Van Gogh el dibujante en su mejor momento, p. 15.

modo de vida de poblaciones muy alejadas en el mapa geográfico, y refleja una economía global de mercado, que se apoya en *las tecnologías de la información y comunicación* (TIC)

Este nuevo fenómeno ha constituido en las dos últimas décadas del siglo XX un “sistema tecnológico” de transporte, telecomunicaciones e información, como medios de transmisión del conocimiento, en pro de la libre circulación de bienes culturales y conocimientos.

”Si Israel pudiese ver la India, Japón pudiera ver a México, se podría iniciar una cadena internacional de comprensión artística”

R. Rauschemberg.

Aparece un arte indirecto, provocador y comunicativo, plural y diverso con estética propia representado por el organismo R.O.C.I, grupo fundado por R. Rauschemberg; con cierto éxito, R.O.C.I crea una estética propia con este contenido que por su pluralidad y diversidad consigue su aceptación por los estamento de poder, por supuesto también tuvo sus detractores; podría compararse con el segundo partido, que representa la oposición política, bien situado y aceptado en las elecciones. Esta primera globalización artística tiene otro antecedente en *John Dewey* (1934). Según Dewey cada obra de arte debe considerarse como un regalo de una cultura al mundo que aporta un medio para que las culturas entren en contacto, superando obstáculos y prejuicios. El arte atraviesa las barreras creadas por el lenguaje y nos ayuda eliminar las barreras que el ser humano establece en pro de una división étnica, religiosa, socioeconómica, etc. éste movimiento empieza a establecer una relación entre la tecnología, el arte y el ser humano que se adapta a un medio físico emergente y lo adecua a sus fines, aportando nuevos elementos y soluciones a un patrimonio simbólico global.

Otros términos: otredad y alteridad, se instalan a finales del siglo XX y principios del Siglo XXI en la cultura Europea, la multiculturalidad de las ciudades y la simbiosis e intercambio simbólico que promueve la globalización, suscita discursos pictóricos, artísticos en general que hibridan los elementos más dispares. Las *Cartografías* disuelven las fronteras interculturales y las Identidades se desplazan de su territorio físico; el mestizaje de signos e imágenes en un nuevo mapamundi virtual, asociaciones regionales, nacionales y continentales que desde la pintura a las demás artes sientan las bases de una cultura visual global, sin que esto afecte en su totalidad la idiosincrasia, y las raíces culturales de cada territorio, diferencias que sobreviven no sin dificultades en muchos casos y cuya existencia, memorias y posiciones siempre ha inspirado a los pintores a lo largo de la Historia.

Si retrocedemos sobre los pasos del Realismo Critico Valenciano, sobre la pintura Valenciana a partir de los años sesenta, observamos otro fenómeno que es promovido también por la era global, el de *acción colectiva*, referido a la creación de una misma pintura por varios autores, relacionado normalmente con un arte reivindicativo y crítico que intervienen en la construcción de identidades que pueden extenderse a nivel mundial, dependiendo de su presencia e intervención en los procesos globales dotando de sentido y significado proyectos y propuestas colectivos e individuales, entendiendo este concepto como una acción conjunta, una unión de voluntades individuales que se materializa de forma espontánea para la defensa de sus intereses comunes.

Se puede hablar pues de cibercultura, como una nueva concepción en construcción expectante y dispuesta, abierta a nuevas estrategias de comunicaron y creación plástica y colectiva cuya expansión limita en parte la impresión de imágenes y libros, poniendo en riesgo como en este caso, algo tan consagrado como la impresión en papel, y despertando controversia en muchos aspectos; la no-linealidad de las cartografías es susceptible a la desorientación, la sensibilidad fragmentada no tiene rumbo fijo, depende de un astrolabio caleidoscópico en un territorio repleto de impulsos estereotipados donde la sublimación y distensión dependen de la síntesis.

”la intemperie es entonces el espacio del sujeto creador critico –recordando a Camus- crear hoy es crear peligrosamente; sobre todo en una sociedad que exige al artista un arte de pasatiempo refrescante. Las instituciones normativas del arte, aplauden la des-responsabilidad del artista

respecto a su entorno y llenan de premios el arte que satisface las preferencias del cliente y de los propietarios del gusto”⁴²⁵

La fuerte presencia de la imagen publicitaria en la sociedad actual redirige lo sublime hacia los medios de comunicación, que redirecciona el sentido del gusto cual moda pasajera, lo sensible se fragmenta y el gusto se desterritorializa, se instala en una posición exenta de lo interesante y en parte falta de autonomía, el donde pensamiento crítico parece ausente y la originalidad se evapora. La ensoñación que produce este uso de los medios, la simulación que se transforma en realidad inalcanzable, el entusiasmo momentáneo que desemboca en desilusión consumida por el sentido de la vista, el usuario se olvida del vecino y el individuo consumista excluye la actividad conjunta.

Afortunadamente el mundo sigue siendo plural, la pintura de caballete tiene una fuerte presencia influida claro está por la situación global, mas no condenada. La factura manual, la háptica, el índice y la majestuidad del trazo, la sorpresa y la catarsis visual, la gracia y la repulsa siguen presentes en la pintura Realista actual. La fuente de información y conocimiento que proporciona la Red, los espacios virtuales destinados a la cultura, como la recreación de Museos o situaciones Históricas, la facilidad de búsqueda enciclopédica de la imagen constituyen avances de la llamada aldea global: pues, al fin y al cabo, es el pintor o el espectador, el individuo, el usuario o el grupo quien deciden como aprender a navegar y en qué dirección.

2.5.1. Apropiación y falsificación y autoría.

Las reproducciones de la Última cena de Leonardo Da Vinci, que se pueden encontrar a lo largo de la costa Este de los EE.UU cuya pintura original situada en Santa María delle Grazie se ha restaurado más de una vez, los remix de las películas de Quentin Tarantino, la pintura de equipo Realidad o de José Luis Corella, Cristóbal Toral o Bernardo Torrens, entre otros muchos ejemplos, usan la apropiación de imágenes ya creadas o de pinturas del pasado. Como recurso pictórico, reutilizando la imagen de la pintura del pasado, teniendo en cuenta que un original idolatrado por los medios, suscita el deseo y el consumo. Las reproducciones que interpretan y versionan, a veces parodian y a veces tratan de superar al original, son ya una constante en la pintura Realista actual.

Las reproducciones, que muchas veces superan la técnica de obras del pasado, pues están retocadas por ordenador, están presentes en museos, llegando hasta los hogares reproducciones más accesibles gracias a los medios fotomecánicos y las impresiones de imágenes digitales, sin presencia del deseo fetichista respecto al original.

“Saqueo la historia del arte y las fuentes fotográficas. Suelo cambiar las imágenes de alguna manera, pero me apropio sin pudor de las imágenes encontradas.”

Nancy Spero.

La ley persigue una de estas manifestaciones, cuando la perfección técnica realiza una copia exacta de una pintura original y como tal se vende, *la falsificación*. Aunque no está presente únicamente en pintura, es su terreno preferido. La tendencia histórica a esquivar las leyes del mercado es evidente en la pintura a través de la copia. No olvidemos que una de las propuestas artísticas educativas siempre ha sido la copia, la reproducción exacta del natural o del modelo y despectivamente se ha calificado la copia de la imagen fotográfica en el Hiperrealismo americano.

Isidoro Valcárcel nos propone lo siguiente en su ya citada Ley del Arte (véase cap. 2.4) quien sabe si rememorando la pintura del siglo XIX y sus predecesoras en las que lejos de los núcleos culturales y artísticos, la copia era el único modo de dar a conocer el original.

⁴²⁵ Sánchez Vázquez, Adolfo. *Aproximación a los cambios operados en la estética de la era global*. Fajardo Fajardo, Carlos, p 64. En: Marchan Fiz, Simón. *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Ed. Paidós Ibérica 2006. Barcelona. ISBN. 84-493-1827-0. Dep. Legal. B.44.067-2005.

CAPITULO III

De la falsificación

Artículo 75

1. Se establece el derecho de falsificación, ya sea repitiendo una obra preexistente y fingiendo la firma de su autor, ya sea creando obras nuevas al estilo de un cierto autor y fingiendo su firma.

2. Lo dispuesto en el apartado anterior es aplicable a cualquier obra que imite el estilo de otro autor de forma destacada y que no precise incluir la firma de éste para cumplir el papel de falsificación.

Artículo 76

El derecho de falsificación puede incluso ser tratado entre autor originario y autor falsificador, creando una pareja productora entre ambos que responde al llamado acuerdo de falsificación», que se mantiene sin más requisito que el de que ninguno de los dos integrantes intente la estafa. En este acuerdo, la identidad del autor es una sola, pero los beneficios económicos, si los hubiere, habrían de repartirse entre los dos integrantes.

La ley del arte p, 26

Internet propone algo que ya se ha realizado en grupos artísticos, grafitis, pintura mural, etc. las autorías colectivas, trabajando en más de una ocasión bajo la anonimidad de un seudónimo. La libre circulación de signos e ideas como propuesta replantea los conceptos de autoría e identidad y las creaciones colectivas, que salvo en contadas excepciones se topan con la fuertemente arraigada individualidad del siglo XXI, que encuentra en internet un vehículo de comunicación y búsqueda e intercambio de información entre individuos. En su ensayo *“El antropólogo como autor”*⁴²⁶ Clifford Geertz propone un concepto de autoría basado en lo antropológico y lo etnográfico, validando la ficción para analizar la realidad y la observación participativa como metodologías, que en el campo de la pintura se traducen en la vivencia de las experiencias colectivas y la participación en la actividad pictórica por parte del autor; en muchas ocasiones utilizando esta metodología, la autoría aunque individual está influenciada por ideas y aportes de los artistas o colectivos afines, pues el universo simbólico personal o colectivo en cualquier caso manifiesta expresiones afectivas, incluyendo el sector de la crítica de arte y la figura del comisario.

En esta época digital y visual, es difícil discernir los límites entre original y copia, imágenes que se entrelazan y se encabalgan sin saber dónde acaba la primera y donde comienza la segunda en un proceso de intervenciones camaleónicas: *“desaparece la noción de estilo que se convierten en innecesario e ilocalizable, y se trabaja de manera decisiva en la despersonalización de la obra”*⁴²⁷

Michael Dertouzos se refiere a este proceso como una democratización de las imágenes y del arte en general, un notable cambio en la producción y distribución que aunque carente de cierto atractivo presente en un proceso de creación tradicional, facilita su disposición, difusión e intervención por un numeroso y amplio colectivo global, el interesado por las artes y la expresión a través de la imagen: *“repentinamente todo el arte del mundo estará a disposición de toda la gente en todo el mundo”*⁴²⁸

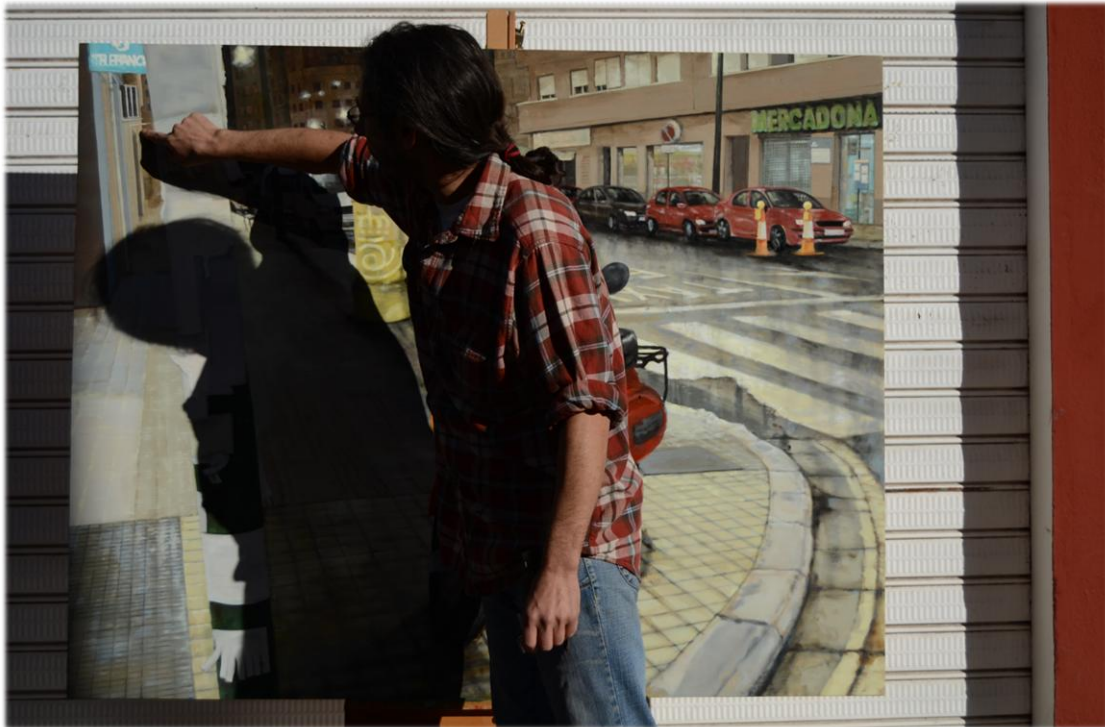
426 En: Jiménez, José (Ed) Una teoría del arte desde América latina. MEIAC. Junta De Extremadura. Consejería de Educación y Cultura, p. 165. La crítica de arte crítica de arte: la autoría reivindicada. Eva Grinstein. 158-168.

427 En: Costa, Mario. Estética, técnica, tecnologías, en Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética, Asociación de Cultura Contemporánea L'angelot, Barcelona, 1997, p. 13

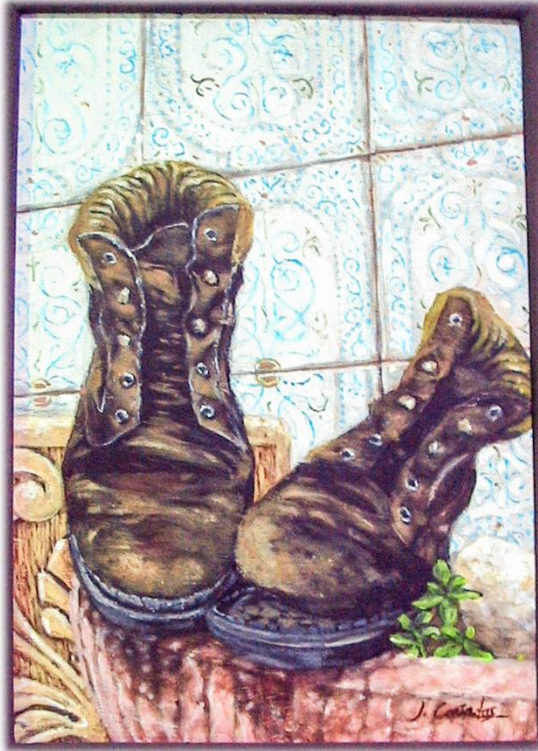
428 En: Dertouzos, Michael L.: Que será. Como cambiara nuestra vidas el nuevo mundo de la informática. Planeta, Barcelona, 1997, p. 205.

Una de las soluciones que mejor resuelve todo este entramado, es la figura del autor como valor seguro en el mercado del arte; la firma del pintor tiene en el siglo XXI todavía la importancia que empieza a adquirir en el Renacimiento.

OBRA PERSONAL.



Javier Cañadas Mata comentando su obra: Vespa Roja.
Javier Cañadas Mata. Vespa Roja. Óleo sobre tabla. 170 x 150 cm. 2015



Javier Cañadas Mata. Patio andaluz. 2013
Javier Cañadas Mata. Guaraches. 2013.
Javier Cañadas Mata. Autorretrato. 2001.



Javier Cañadas Mata. Nafragio 2006.

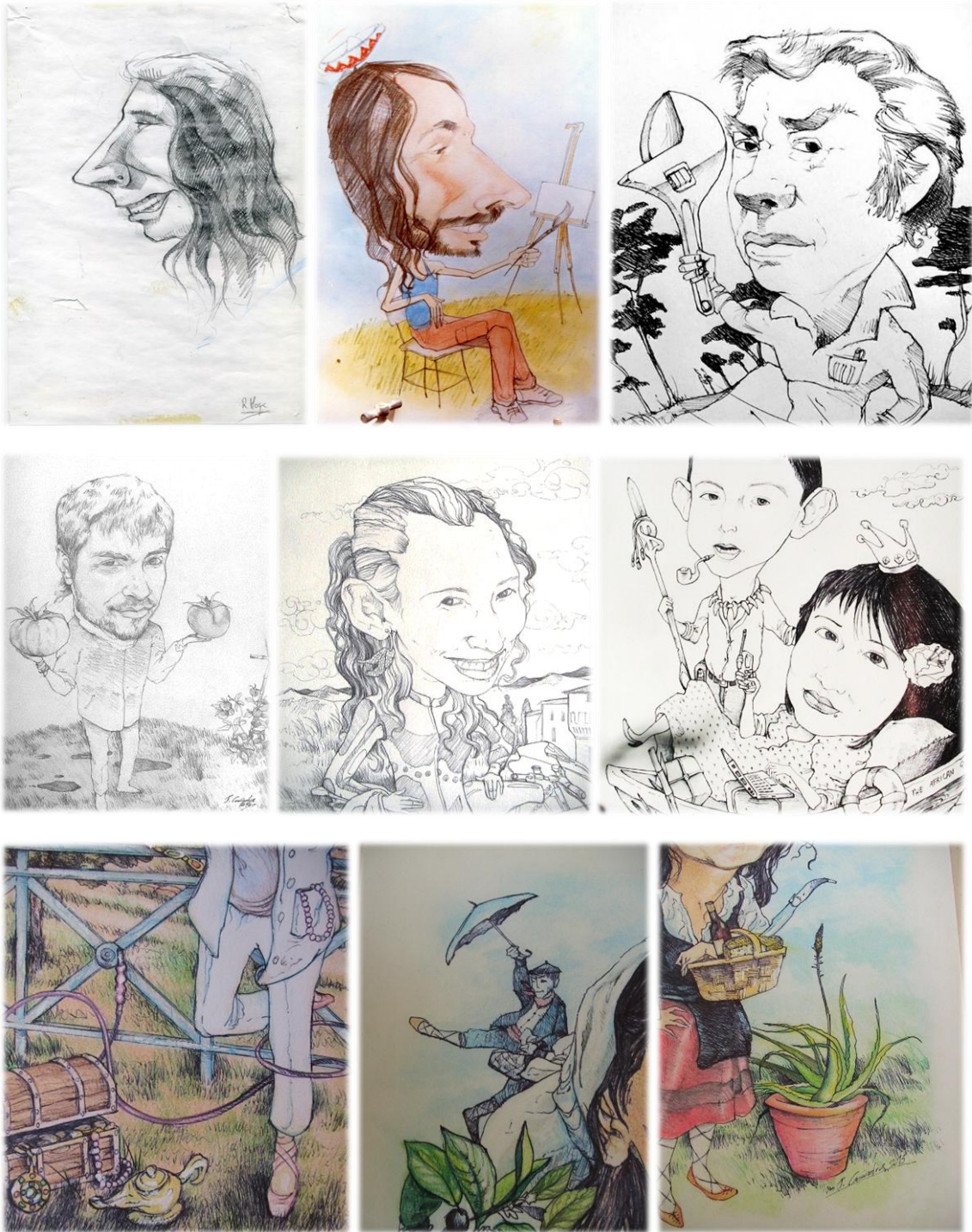
Javier Cañadas Mata. Fertilidad 2006.

Javier Cañadas Mata. Azotea I. 2015.

Javier Cañadas Mata. Azotea II. 2015



Javier Cañadas Mata. Aloe Vera. 2000.



Javier Cañadas. Selección de caricaturas realizadas en los últimos 6 años.



Javier Cañadas Mata. Proceso de trabajo de las caricaturas.

“las caricaturas y las ilustraciones, las aleluyas, los abecedarios, las estampas no se limitan a informar de acontecimientos, usos y costumbres que tienen gran interés para el etnógrafo. También son y lo son antes que nada, modos de ver y representar la realidad, modos que se difunden entre amplios sectores de la población contribuyendo de manera decisiva a la consolidación de una imagen.”

V. Bozal.



El dibujo en este caso, como muestran los detalles de las caricaturas expuestas al comienzo de este apartado, funciona totalmente como obra de arte independiente, jugando con la línea y la trama para denotar o enfatizar, así como el uso del color para realzar sutilmente un volumen que añade más veracidad a la representación y más fidelidad al retrato. Estas ilustraciones están realizadas con un sencillo proceso de trabajo, en el cual se entinta en negro, con bolígrafo el dibujo previo. El dibujo, participa aquí de la vivencia, de si se conoce el carácter de la persona retratada, su expresiones más notables y sus rasgos, su forma de caminar y de comportarse, etc... El siguiente paso se realiza con barras de pastes, difuminos y lápices de colores.

La composición calculada con los elementos que en conjunto consiguen la representación no se quedan en lo mero descriptivo, pues es su elección y su situación dentro del conjunto la que determina la transmisión de una información que más tiene que ver con lo íntimo, con lo personal de la persona caricaturizada, al igual que en los orígenes de la caricatura servían para realizar sátira y crítica (*Mientras que en occidente comienza en el siglo XVIII, podemos fijar sus orígenes en los grabados de Hogarth -las series de Hogarth son el desarrollo de la Historia cómica sin llegar a incorporarse al fluir narrativo-, destinados entonces prácticamente a un público analfabeto en su mayoría*) buscando esos rasgos más personales, ese alma y esa aura tan particular de cada uno, ese algo más que aporta el artista.

La identidad se alza en la representación, los rasgos concretos aparecen en la narración, una narración que articula cada individuo en una red colectiva, la estética aparece, está presente en lo diario, en la vida cotidiana; aspecto que hoy en día, también se refleja en la publicidad y los programas televisivos, en la red.

”Cuando la apariencia es fundamento de la vida cotidiana, la caricatura tiene la obligación de estar presente”

V. Bozal

La influencia del dibujo es notable en mi obra, de ahí la curiosidad por el proceso pictórico actual, y la importancia del dibujo dentro de él, de esta manera la percepción dentro del proceso artístico, en ocasiones aprecia independientemente las gamas de grises o monocromas con único cromatismo de la obra artística.



Javier Cañadas Mata. Retrato de Carlos (detalle) Óleo sobre Lienzo. 54 x 65 cm. 2007

Javier Cañadas Mata. Retrato de Isabel (detalle) Óleo sobre Lienzo. 55 x 46 cm. 2007

Javier Cañadas Mata. Retrato de Carlos (detalle) Óleo sobre Lienzo. 54 x 65 cm. 2007

Javier Cañadas Mata. Vanessa. Óleo sobre Lienzo. 65 x 50 cm. 2006

Javier Cañadas Mata. Las portás. (Díptico) Óleo sobre Lienzo. 41 x 27 cm, 18 x 27 cm. 2006

Javier Cañadas Mata. Bye (Tríptico) Encáustica sobre Lienzo. 70 x 30 cm (x3) 2000

Javier Cañadas Mata. Bye Bye (detalle) Técnica mixta sobre tabla. 50 x 50 cm. (x2) 2000

CONCLUSIONES

Como fruto de esta investigación y para concluir:

- Se puede observar en este documento, y en concreto en los capítulos 1.2.4 la presencia de la pintura realista en la Comunidad de Madrid, en el capítulo 1.2.5 en la Comunidad Valencia y su promoción institucional y privada como se refleja en el capítulo 1.2.9 deriva en que el objetivo principal de esta investigación se concreta como ya hemos dicho en la Comunidad de Madrid, en la Comunidad Valenciana y en menor grado en Andalucía y Barcelona, SE CONSTATA UNA FUERTE PRESENCIA DE LA PINTURA REALISTA EN ESPAÑA EN EL MOMENTO ACTUAL, EN AUMENTO RESPECTO AL SIGLO XX.

Resulta no obstante imposible abarcar en su totalidad tanto la geografía como el espacio temporal en que se desarrollara la pintura Realista de aquí en adelante, e insistiendo en que, los artistas mencionados son una selección destacada que muestra la pintura Realista actual. Así pues los objetivos de esta investigación quedan abalados por obra de la selección de los artistas indicados, por sus testimonios personales y por las referencias bibliográficas y citas de teóricos destacados a lo largo de todo el documento, en convivencia con otros puntos de vista, creaciones artísticas y fusiones con las nuevas tecnologías.

La pintura Realista actual continua con la tradición de la representación mimética con el añadido de una mayor precisión técnica, buscando un lenguaje visual cuya difusión y comprensión se distribuye “*ipso facto*” actualmente en redes sociales y espacios virtuales, webs de museos y Galerías de Arte.

- EL CONOCIMIENTO DE LA ESTRUCTURA Y CODIFICACIÓN DE UN LENGUAJE VISUAL ES NECESARIO PARA UNA MEJOR COMPRENSIÓN DE LA PINTURA REALISTA ACTUAL, AL IGUAL QUE MUCHA DE LA PINTURA ANTERIOR, especialmente la realizada en el continente Europeo y a través de las técnicas de algunos de los grandes maestros que nos han legado esta posibilidad por medio de su obra, como se indica en el apartado 1.2.3.1

Se puede hablar de un lenguaje visual en la pintura actual estructurado en cuanto a unos sistemas simbólicos basados en imágenes. Imágenes calculadas y compuestas por signos y símbolos que parten del imaginario personal de los artistas y del imaginario colectivo y que se generan más poderosamente en las ciudades. Estos sistemas simbólicos son capaces de transmitir un mensaje, de comunicar un conocimiento a través de un discurso visual, que el espectador interpreta en una lectura personal. Esta lectura está guiada por unos códigos que tanto pueden servir al artista como al espectador.

- EL CONCEPTO DE REALISMO DENTRO DE LA PINTURA ACTUAL NO SE ATIENE A UNOS PARÁMETROS O CANONES RÍGIDOS Y ESTÁTICOS, SINO QUE ACORDE CON LA CONCEPCIÓN OCCIDENTAL DE VERDAD, BONDAD Y BELLEZA SE ABRE A UNA REPRESENTACIÓN SIMBOLISTA Y SURREALISTA, TRASPASA LA LÍNEA QUE SEPARA REALISMO E HIPERREALISMO, LO REAL Y LO VIRTUAL. Tras un breve recorrido por la pintura anterior dada la amplitud de esta y su meditada observación a la par que la pintura actual, señalar que los artistas que continúan realizando una pintura realista derivada de estos movimientos culturales no se ciñen a escuelas, movimientos, composiciones o técnicas únicas en su obra, y cuyo testimonio en el anexo que alberga las entrevistas realizadas para esta investigación (véase pg. 263) resulta esclarecedor en este aspecto.

La crítica social y/o política que se atribuye en algunos periodos históricos a la pintura realista, sigue presente en situaciones concretas y determinadas que dirigen la mirada a numerosas problemáticas sociales; en artistas de muy distinta índole y en momentos determinados de su trayectoria artística, sin que se puedan establecer movimientos o escuelas específicos, sin manifiestos ni proclamas, mas con un compromiso social evidente.

- El fotorrealismo o Hiperrealismo Americano y la pintura Oriental se acercan a la pintura española como se indica en los capítulos 1.4.1 y 1.4.2 en un siglo en el cual las distancias se reducen y la información se antoja inmediata gracias a la red y las nuevas tecnologías.

- la fuerte presencia de la imagen digital y fotográfica en los medios de comunicación de la sociedad actual proporciona posibilidades diferentes de percepción de la realidad reflejando algunas de ellas en la pintura realista, como es el caso del cambio de angulación en el proceso de anamorfosis que se percibe en las pantallas de los dispositivos electrónicos; las nuevas tecnologías aportan algunos cambios respecto al proceso pictórico en concreto en la utilización de tecnología y óptica en la traslación del referente fotográfico al soporte pictórico y a la concepción y composición inicial de la

obra, y la importancia que estos cambios significan en la evolución de los géneros y subgéneros pictóricos tradicionales (Cap. 1.2.9 y 1.3)

- LOS GÉNEROS PICTÓRICOS DENTRO DE LA PINTURA REALISTA SE AMPLÍAN EL PAISAJE URBANO ACEPTADO COMO UNA CONVENCION Y EVOLUCIONAN EN SUS CONTENIDOS EN CUANTO AL REFERENTE. CAMBIA EL MUNDO Y CAMBIA EL REFERENTE. Las imágenes que navegan por la red o que se crean por ordenador, se toman como modelo y referente en mucha de la pintura realista actual. El arte urbano se acerca cada vez más a la representación realista mediante los Grafitis y la pintura mural, así como otras experiencias que utilizan las nuevas tecnologías.

Este nuevo referente que convive con la pintura del natural, altera la representación tradicional respecto al concepto de anamorfosis y a la resolución de la imagen, influyendo en la pintura que busca mayor nitidez, desarrolla variaciones en cuanto a la luminosidad, el tono y la saturación del color según se acerca al fotorrealismo.

La modificación de imágenes digitales y virtuales posibilitan una nueva iconografía y unos nuevos contenidos en la pintura, de igual manera que las nuevas tecnologías se apropian de la pintura del pasado y la imitan en sus representaciones, generando a su vez un nuevo imaginario rápidamente difundido que revisa, reinventa e interviene en el sentido del gusto.

Los dispositivos electrónicos con que se captura la imagen, accesibles y disponibles en cada momento Conceden a lo efímero una mayor importancia, e instante y lo puntual es descrito en la pintura que también conlleva en ocasiones una narrativa que busca la participación del espectador, abierta en su linealidad.

- LAS COMPETENCIAS ARTÍSTICAS DEL PINTOR ACTUAL SE AMPLÍAN Y COMPLEMENTAN CON TEORÍA Y PRÁCTICA RESPECTO A LA GESTIÓN Y EL DISCURSO DE SU PROPIA OBRA, Y DE LA CULTURA Y SOCIEDAD EN LA QUE ESTA SE CONCEBE, esto queda reflejado en el apartado 2.1. El artista del siglo XXI, es un explorador, no hay dudas de su valor, como representación de las realidades de su época. Su formación permanente respecto a la crítica, al comisariado y al estudio de arte que se produce en todo el globo, en cuanto a técnicas e interacción con otras disciplinas artísticas, que aprovechan las nuevas tecnologías, lenguajes y formas de comunicación. No hay miedos en el siglo XXI, ante esta nueva era tecnológica y de posibilidades en la que tenemos tanta información, probabilidades y posibilidades como nunca tuvo el artista.

El artista forma parte de una totalidad vital. Nuestra formación es continua, nunca se acaba, y nuestro compromiso artístico nos acompaña siempre. Todo lo que hacemos repercute de una u otra manera en nuestro alrededor, en nuestro entorno cotidiano. Tener en cuenta el espacio a que va destinada la obra, quien puede percibirla diariamente, o quien puede visitarla en un museo, el momento en que se hace teniendo en cuenta la situación política, socio-económica y la estabilidad del país donde se crea esa obra y al lugar que se destina; permitirse un punto de vista personal, que pueda o no crear polémica, y por supuesto sacar nuestras entrañas y nuestro corazón en cada acto creativo, en cada paso que damos y en cada pestaño.

- EL USO DE LAS TÉCNICAS PICTÓRICAS ANTERIORES QUE SE HAN DESARROLLADO A LO LARGO DE LOS SIGLOS Y CON UNA FUERTE PRESENCIA EN OTRAS ÉPOCAS Y MOVIMIENTOS PICTÓRICOS SIGUEN PRESENTES EN ALGUNA DE LA PINTURA DE AUTORES CONCRETOS ACTUALES, como puede observarse en el apartado 1.4.3 y en la transcripción de las entrevistas que aparecen como anexo al final del documento.

El imaginario personal, los archivos aprehendidos del artista, cada vez son comunes, más cercanos a la globalidad nuestra capacidad de percibir y aprehender el mundo está condicionada por nuevos hábitos creados por las nuevas tecnologías. El estrés y las prisas derivan en una tendencia a resolver nuestras creaciones en un instante, el uso de plantillas, moldes, guías, modelos establecidos, estereotipos, arquetipos, caramelos y dulces apetecibles y conjugados con nuestro “bienestar social”, claro está, con excepciones.

El nuevo siglo está en nuestras manos, no solo por nuestras grandes posibilidades para expresarnos, gracias a las nuevas tecnologías, si no también, por todas las herramientas e influencias que estas tecnologías nos aportan, sin olvidar que la psicomotricidad completa al artista, el empleo del cuerpo y la mente de manera conjunta aumenta nuestro campo, nuestro espacio vital, y por ello la pintura del natural sigue presente.

La curiosidad y la percepción parecen necesitar vitaminas, buscando la inmediatez y el producto digerido incluso dentro del arte y la cultura, de la pintura realista; el lenguaje figurativo regresa esclareciendo el exceso de información visual, en parte gracias a la promoción de algunas Instituciones a escala mundial, en el caso de España principalmente en Barcelona; en parte al coleccionismo privado y el mercado que sigue apostando por el carácter objetual de la pintura y un lenguaje pictórico que remite a lo universal; y en parte por el afán de conocimiento y comunicación de muchos pintores que amplían gracias a la red sin necesidad de desplazarse, y en parte por la necesidad de expresar los cambios sociales que se producen en este nuevo milenio.

De esta manera esta investigación aporta una visión general de la pintura Realista en España, poniendo en común similitudes técnicas y afinidades en cuanto a contenido e inquietudes, con un apoyo implícito en un conocimiento anterior, en siglos de experimentación pictórica, de concienzudo trabajo que sigue presente en la pintura actual en mayor o menor porcentaje y que bien puede servir de guía, e punto de partida a pintores noveles, a investigadores curiosos o a cualquier persona creativa y sensible que precise por cualquier razón expresarse de manera gráfica, lo probable de cómo aprovechar los recursos actuales sin perder de vista los recursos anteriores.

Una visión que aporta a su vez unas mínimas coordenadas para la comprensión de una realidad a través del sentido de la vista, para una comunicación visual amplia y grata, para una época de apertura hacia mundos virtuales, para el disfrute de nuestro entorno, de nuestro mundo y nuestra realidad a través de la pintura.

Por último, concluyo con la afirmación de que la constancia en la lectura de textos, en la observación de la pintura actual, de investigación de los nuevos procesos y materiales, de las nuevas técnicas y posibilidades que las nuevas tecnologías nos ofrecen y nos proponen, *en mi caso personal*, me han llevado a una más rápida y concisa ejecución de mi obra personal, a un mayor disfrute del proceso pictórico, a una mayor seguridad en cuanto al desarrollo de un estilo personal y a una mejor comprensión de la sociedad en la que vivo, de la totalidad del mundo que habito, y de que el hecho artístico y la condición humana en ocasiones se abrazan tan fuertemente que llegan a eclipsar cualquier fenómeno o circunstancia que pueda producirse o con la que cohabite.

AGRADECIMIENTOS

En este largo proceso de investigación muchas son las personas, mujeres y hombres, Instituciones y asociaciones, organismos oficiales y opiniones particulares que me han ayudado y también me han influido, y que quizá dado lo prolongado en el tiempo de este proceso, alguna quede sin nombrar mas siempre estará conmigo su aportación.

La primera persona, a la que quiero agradecer cuanto expreso y cuanto está aquí desarrollado es a Canhu: mi hijo, quien me hace esforzarme cada día y quien cambio hace diez años mi manera de percibir la realidad.

La segunda es a mi Director de Tesis: Carlos Martínez Barragán, quien me ha formado como investigador, me ha acompañado todo el camino, ha posibilitado la conexión con algunos de mis más admirados pintores, me ha proporcionado medios y afecto para no desanimarme, y a quien nunca estaré lo bastante agradecido por la metodología adquirida por todo su esfuerzo gratuito en la Dirección de esta tesis. A Elías Pérez por su gran Labor en la UPV, y más concretamente en la Facultad de BB.AA, y al resto del personal de esta Facultad, profesores, y el resto del equipo que la forman en su conjunto, con una mención especial a los y las bibliotecarias, no solo de la Facultad de Bellas Artes también lo extendiendo a otras bibliotecas, y en especial a Paloma, Ana y Maribel.

A mi familia por su apoyo. A los pintores que me han abierto las puertas de sus estudios y han conversado sobre todo lo que aquí se expone. Al pueblo de Benimaclet y a la ciudad de Valencia por su ambiente propicio para ello. A Norma por los ánimos y a las innumerables personas que me han apoyado.

BIBLIOGRAFIA

En esta bibliografía se incluirán extractos y artículos de publicaciones, digitales e Impresas, así como catálogos de los autores y autoras propuestos en la investigación, así como de algunas páginas Web, de Instituciones, Galerías y personales de autores citados en este documento.

Libros

-Albelda, José / Saborit, José. La construcción de la naturaleza. Generalitat Valenciana. Conselleria de cultura educació y ciencia. Direcció general de promoció cultural, Museus y Belles Arts. 1997. ISBN: 84-482-1691-1 Depósito Legal: V-5290-1997

-Alberti, León Battista (redactado en 1435), *Sobre la pintura*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1976.

-Alcina Franch José. *Arte y antropofagia*. Ed.- Alianza Forma., S.A. Madrid. 2004 (última edición). Dep. Legal.- M, 34-215-2004. ISBN: 84-206-8640-9.

-Aramis López, Juan (Coordinador) *Del cálculo numérico a la creatividad abierta*. Ed.: Centro de cálculo de la Universidad de Madrid (1965-1982). Universidad Complutense de Madrid 2012. ISBN: 978-84-96701-63-2. Depósito Legal: M-22597-2012.

-Azara, Pedro. *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Ed: Gustavo Gili, S. A. Barcelona, 2002. ISBN: 84-252-1903-5. Dep. Legal B. 22.796-2002.

-Azorín, Pepe. Más allá de la Poética del dibujo. Diputación de Alicante. MUBAG. Texto: Román de la Calle. I.S.B.N: 84-96206-80-7. Depósito Legal: A.603-2006.

-Barthes, Roland. *El imperio de los signos*. Prologo y traducción de Adolfo García Ortega. Editorial: Seix Barral. 2007. EAN: 9788432209031.

-Baudrillard, Jean. *El Otro por sí mismo*. Editorial anagrama. Paris 1987. Traducción: Joaquín Jorda. ISBN: 84-339-0090-0. DP.- B. 309-1988, PP: 26-27.

-Bellido Gant María Luisa. *Arte, Museos y Nuevas Tecnologías*. Ediciones Trea, S. L. 2001. Donoso Cortes, 7, bajo. Printed in Spain. 33204 Gijón (Asturias) Tel: 98 513 34 52. Fax 98 513 11 82. Depósito Legal: As.-3.115-2001. ISBN: 84-9704-028-7.

-Black, Max, "¿Cómo representan las imágenes?", en *Arte, percepción y realidad*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1983.

-Bordieau, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Traducción de Thomas Kauf. Ed. Anagrama, S. A. 1995. Barcelona. ISBN.- 84-339-1397 DP.- B. 42072-1997.

-Bouleau, Charles. *Tramas. La geografía secreta de los pintores*. Título original: Charpentiers. La geometrie secreite des peinters. Prefacio de Jacques Villon. Traducción de Yago Barja de Quiroga. Ed: Akal, S. A. 1996. ISBN: 84-460-0431-3. DL: TO.616-1996.

-Bozal, Valeriano. *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Visor distribuciones. Ediciones Antonio Machado 1987. Madrid. ISBN: 84-7774-003-8. Dep. Legal: M.35.632-1987.

-Bunge, Mario.- A la caza de la realidad. La controversia sobre el realismo. Edición española. Editorial: Gedisa Editorial S.A (2007) ISBN 10: 8497841239 ISBN 13: 9788497841238.

-Calvo Poyato, Carmen. Hidalgo López, Antonio. Martínez García, Julián. Catalogo (periodo Edo y Meiji). Ukiyo-e. Hanga-imágenes del mundo flotante. (Exposición celebrada en 1999 en el museo nacional de artes decorativas. Madrid, marzo-mayo de 1999. Ministerio de Cultura. Edita: Secretaria General Técnica. Subdirección general de publicaciones, información y documentación. N.I.P.O. 551-05-118-2. ISBN: 84-8181-281-1. D. legal.- M.51.512-2005. Colaboración del instituto de japonología: Profesor kazuo miyahara. Profesor Takeo yamauchi.

-Calvo Serraller, Francisco *Los géneros de la pintura.*, 2005. ED. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A.

- Calvo Serraller, Francisco. Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló. Alianza Forma S. A. Madrid 1990. ISBN: 84-206-7099-5. D.L: M. 35043-1990.
- Cañizares Mata, Julián. *Sustituir Estar*. DVD Ediciones S.L. 2009. Depósito Legal: B -5.380 – 2009. ISBN: 978-84-96238-85-5.
- Carrere Alberto, Saborit José. *Retórica de la Pintura*. Ed. Cátedra. Signo e Imagen (Grupo Anaya) Madrid 2000. ISBN.- 84-376-1820-7. Dep. Legal. M.. 19. 940-2000.
- Casares, Nilo. *La Restauración del Significado*. Arte otra vez. Col·leccio Debats. Copyleft cedido al dominio público por Nilo Casares. Institución Alfons el Magnanim, 2004. Corona 36 -46003 Valencia. www.alfonselmagnanim.com. Diseño de la colección: A. Patricio. Ilustración de la cubierta: Andy Warhol. ISBN: 84-7822-422-X. Dep. Legal: V-4571-2004
- Castejón. La realidad de lo imaginario. Román de la Calle. Cuadernos de cultura artística CIMAL. Valencia 1981. ISBN: 02010-119x. Depósito Legal V-279-1982.
- Catalá Doménech, Josep. M. *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Ed: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de publicacions. 08193 Bellaterra (Barcelona) ISBN.- 84-490-2397-1
- Catálogo de la Exposición realizada por Felisa Martínez Andrés. *La huella fotográfica en la nueva pintura realista. La aportación valenciana (1963-2005)*. Centre del Carme Octubre 2009-Enero 2010. Generalitat Valenciana. Textos de Felisa Martínez Andrés, José Luis Clemente y Carlos Pérez. ISBN: 978-84-482-5313-4. DL. V-3573-2009.
- Catálogo de la exposición “Hiperrealismo 1967 – 2012” en el Museo Thyssen-Bornemisza. Edición inglesa publicadas por Hatje Cantz Verlag 2013. Edición española publicada por la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. ISBN: 978-84-15113-38-36
- Catálogo de la exposición antológica de Antonio López, publicado por la Fundación Colección Thyssen Bornemisza, celebrada en “011, en el Museo Thyssen Bornemisza (Madrid 28-06-2011/25-09-2011) y en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (10-19-2011/22-01-2012).
- Catálogo de la exposición: Adrià Pina. *Una consciencia arquetípica*. Retrospectiva 1975-2007. Reales atarazanas de Valencia. Mayo de 2008 - junio de 2008.Coord: Gema Ibáñez Barberán. Textos: Olga Real. Román d la Calle. Juan Ángel Blasco Carrascosa. Ed: Generalitat Valenciana. ISBN: 978-84-482-4928-1. Dipposit Legal: V-1935-2008.
- Centro Português de Fotografia Cadeia da Relação. Porto. Portugal. *Murmurios do tempo*. Primeira edição. Dezembro de 1997. Depósito Legal: 118900/97. ISBN: 972-8451-01-6.
- Chávarri, Raúl.: *La pintura española actual*. Volumen 4 de Colección Arte contemporáneo. Madrid 1973. Ibérico Europea de Ediciones, 1973. Universidad de California . ISBN 8425602297, 9788425602290.
- Cho Sang-Hyun . *l'inexpressionisme*. Universitat Politècnica de Valencia. Centre Ovidi Montllor. Choi Chang-Hyun Traduccions: Jordi Botella, Vicent Viñedo, Jolanta Studzinska,. ISBN: 84- 95614-28-6. D.L. A-1005-2002.
- Chorda, Frederic. “De lo visible a lo virtual. Una metodología del análisis artístico” Ed: Antrophos. 2004. Rubí (Barcelona) ISBN: 84-7658-690-6. DI: b-37-059-2004.
- Company-Ramón, Juan Miguel, *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario, y texto fílmico*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1987.
- Corbalán, Fernando. *La proporción aurea. El lenguaje matemático de la belleza*. R.B.A Coleccionables S.A 2010. ISBN: 978-84-473-6623-1. Depósito Legal. B-2047-2010.
- Cortada, Juan : *Historia de España / Dirigido por A. Houze*. Barcelona : (Imp. A. Brusi), 1841.
- Costa, Mario. *Estética, técnica, tecnologías*. En: *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*. Asociación de Cultura Contemporánea L`angelot, Barcelona, 1997.

- Daud Picó, Concha. *Percepción Visual, Aprendizaje Imaginativo*. Propuestas didácticas de educación artística. Primera edición: noviembre 2003. Intertécnica Ediciones. Valencia (España). Graficas Godella. S.L. ISBN.- 84-93316-6-X. DP: V-5269-2003.
- De Crousaz, J.P. *Tratado de lo Bello*. Col-leccio estética & crítica. Fundació General de la Universitat.
- De la Calle, Román. *A propósito de la crítica de arte. Teoría y práctica. Cultura y política*. Valencia 2012-11-06. Coordinador editorial: Ricard Silvestre. ISBN: 978-84-370-8828-0. DP.- V-1031-2012. Romeo imprenta.
- De la calle, Román. *En torno al hecho artístico*. Diseño de la cubierta: Jorge Ballester. Fernando-Torres editor, S.A. Valencia 1981. ISBN: 84-7366-136-2 DL: V. 2.449-1981
- De la calle, Román, Huerta, Ricard. *Mentes sensibles. Investigar En Educación Y En Museos*. Universitat de Valencia. ISBN: 978-84-370-7147-3. DP.- V-4168-2008. Impresión: Guada impresiones, SL.
- Del neoclasicismo al Realismo. (Conocer el arte). Delfin Rodríguez. Historia 16 S.L. 1996. Madrid. ISBN: 84-7679-309-X. D.L: M-27923-1996.
- Dertouzos, Michael L. *Que será. Como cambiara nuestra vidas el nuevo mundo de la informática*, Planeta, Barcelona, 1997
- Díaz Pérez Paloma, Catenazzi Nadia, Aedo Cuevas Ignacio. *De la multimedia a la hipermedia*. Publicación Madrid :Ra-ma, D.L. 1996 Desc. Física XIII, 288 p. ; 23 cm. Serie Textos universitarios Multimedia Hipertexto CDU 681. 519 Ndoc 107646.. ISBN 8478972374 .
- Díaz Vargas, Miguel.- *Taller historia critica del arte.- una modernidad invisible*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño - Alcaldía Mayor de Bogotá, agosto de 2008; 377 páginas [En la Introducción, hay una reseña sobre el colectivo]. FALTA ISBN.
- Dibujo Técnico 3. Bachillerato. Martínez Arturo, Bernal Jesús. Ed: SM. ISBN: 84-348-0177-9. Madrid 1978.
- Diccionario de arte moderno, conceptos ideas y tendencias, Valencia 1984
- Dondis, Donis A. (1973), *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- Doré Gustave. *Ilustraciones para Balzac*. Introducción de Valeriano Bozal. Colección comunicación visual. Serie gráfica. Ed. Gustavo Gili. S. A. Barcelona 1982. ISBN: 84-252-1142-5. Depósito Legal: B. 41. 716-1982. DP.- B.&.530-1999. ISBN.- 84-264-1164-9.
- Dubois, Philippe (1983), *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1986.
- Eco Umberto. *La definición de Arte*. Ediciones Martínez Roca, S.A. 1970.
- Eco, Umberto. *Como se hace una tesis*. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura. Círculo de Lectores. 1989. ISBN.- 84-226-2823-6. DP.-B. 21921-1989.
- Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Impreso en Italia Editorial: Lumen (España) Traducción de María Pons Irazazábal Novena edición: febrero de 2008. ISBN: 978-84-264-1468-7.
- Eco, Umberto. *La Estrategia de la Ilusión*. Traducción de Edgardo Oviedo. Editorial lumen. Título original: semiología cotidiana. Publicado por editorial lumen, S.A. tercera edición 1999. DP.- B. &.530-1999. ISBN.- 84-264-1164-9.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Título original: Opera aperta (1962) Traducción: Roser Berdagué Traducción cedida por Editorial Ariel, S.A. Directores de la colección: Dr. Antonio Alegre. Dr. José Manuel Bermudo. Editorial Planeta-De Agostini, S.A. (1992) Depósito Legal: B-39.388/92. ISBN: 84-399-2174-X. ISBN Obra completa: 84-395-2168-5

- Eco, Umberto/Calbrese, Omar (1987), *El tiempo en la pintura*, Mondadori. España, Madrid, 1987. Ed.: Ibérico Europea de Ediciones, 1973. Procedencia del original.: la Universidad de California Editorial: Barcelona: Seix Barral. 1984 ISBN 843441015X Editorial: Cátedra Madrid 1993 Serie: Signo e imagen ISBN 8437611903
- El alma en la mano. Artesanos y escultores de México y valencia. Carmen Marcos y Carlos M. Barragán Ed. Universidad Politécnica de Valencia. 2011. ISBN: 978-84-8363-622-0. Depósito Legal: V-3728-2010 Ref. Editorial: 2835
- El arte de describir : El arte holandés en el siglo XVII Ed: Akal, S. A. 1996. ISBN: 84-460-0431-3. DP: TO.616-1996.
- Van der Wolf, Johannes. *El Dibujo en la Obra de Van Gogh. Dibujos, el dibujante en su mejor momento.*- Vincent Van Gogh 1953-1890, Rijksmuseum kröller Müller. Otterlo. Arnoldo Mondadori Arte. De Luca EdizioniD'Arte. Art.- Van Gogh.
- Bosch, Eulalia. *El placer de mirar: el museo del visitante*. Editorial: Barcelona 1998. ISBN 8489698716.
- Equipo Realidad: crítica, autoría i identitat, Varios autores; Editado por: Javier Lacruz Navas. Universitat de València, 2012. Serie: Catàlegs d'exposicions. ISBN: 9788437090191.
- Ernst Marx. *Una semana de bondad, o los site elementos capitales*. Colección Comunicación visual. Serie gráfica. Ed: Gustavo Gili. S.A. Barcelona 1980. ISBN: 84-252-0990-0. Depósito Legal: B. 2.077-1982.
- Espacio, Visión y Representación en el dibujo y en la pintura del siglo XX*. Universidad Politécnica de Valencia. Servicio de publicaciones SPUPV-88.453. 1988 Roberto V. Jiménez Morell. Depósito Legal: V-1168-1988. ISBN: 84-7721-050-0
- Esteban, Pedro. *La pintura es lo que aparece. Cuadernos de Imagen y Reflexión*. Editorial: Universitat Politécnica de Valencia. www.editorial.upv.es Referencia Editorial: 2365. ISBN: 978-84-8363-575-9. Depósito Legal: V-3489-2010.
- Fernández de la Torriente, Gastón. *Domine su Lenguaje. Como hablar correctamente en público*. Ed: Playor S.A. 1978. Madrid. ISBN: 84-359-0125-4. Depósito Legal: M-39289-1978.
- Fischer Ernest.- *La Necesidad del Arte* Barcelona, Ediciones Península; 1973. 2a.ed.1985 Desc. Física 270 p., 1 h. 23 cm. CDU 7 Ndoc 42049. ISBN 8429723013
- Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997.
- Fontcuberta, Joan. *Fotografía, conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*. Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona 1990, ISBN.- 84-252-1408-4. Dp. B.- 12.270-1990.
- Foster, Hall.- *El retorno de lo real. Título original: The return of the Real. The avant-garde at the end of the Century*. @. Massachusetts Institute of Tecnology, 1996, 1999. Ed. Akal S. A. 2001. sector Foresta 1,28760 tres Cantos. Madrid. Depósito Legal: M. 38.198-2001. ISBN: 84-460-1329-0.
- Fotografía y prácticas artísticas”, en *Las facultades de Bellas Artes de cara al futuro*. Internacional-Galicia 86, Excma. Diputación Provincial de Pontevedra, 1987.
- Fuster, Joan. *El descredito de la realidad* (3ª edición) Facultad de bellas artes. Universidad politécnica de valencia. Traducción y cuidado de la edición: Joseph Palacios. ISBN: 84-930695-1-5. DP.- V. 1682-1999
- Gardner, Howard (1982), *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1987.
- Geertz Clifford. *Interpretación de las culturas*. Gedisa. 1988. ISBN 978-84-7432-333-7.
- Geertz Clifford. *La Interpretación De Las Culturas* (Ed. Gedisa) ISBN: 8474323339. ISBN-13: 9788474323337(Al igual que Lévi-Strauss, Geertz es un creador único e irreplicable y La interpretación de las culturas es uno de los hitos principales de la antropología contemporánea. Clifford Geertz es catedrático de Historia Social del Instituto de Estudios Avanzados de Princeton y autor de numerosos libros, de los que se han traducido al castellano: Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación

de las culturas, Observando el Islam, Tras los hechos: dos países, Cuatro décadas y un antropólogo, Los usos de la diversidad y El antropólogo como autor).

-Giménez Morell, Roberto V. Espacio, visión y representación en el dibujo y en la pintura del siglo XX; Universidad Politécnica de Valencia. Servicio de publicaciones SPUPV-88.453. 1988. Depósito Legal: V-1168-1988. ISBN: 84-7721-050.

-Ghyka, Matila G., *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Ed.:Poseidón, Buenos Aires, 1953.

-Gombrich, E.H. . (1959), - *Arte e ilusión. estudio sobre la psicología de la representación pictórica* / E.H. Gombrich Publicación London ; New York : Phaidon, 2008 Desc. Física XXV, 386 p. : il. ; 25 cm ISBN 9780714896465. CDU 75 Ndoc 554435.

-Gombrich, Ernst Hans. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. BPE Cuenca 7:316 GOM uso. Ed. House Mondadori, S.A. 2003. travessera de Gracia, 47-49. 08021. Barcelona. ISBN.- 84-8306-525-8.

-Gómez Molina, Juan José (coordinador), *Estrategias del dibujo en el arte*.

-Gómez Molina, Juan José, *El dibujo del fin de milenio*, Manuel Vélez Cea (ed.) Universidad de Granada, Granada, 2001. (Esta publicación recoge las conferencias expuestas en el Congreso Nacional de Dibujo celebrado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada los días 24, 25 y 26 de febrero de 2000).

-Goodman Nelson (1968), *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Biblioteca breve de seix barral. Primera edición: Marzo de 1976. ISBN: 84 322 0274 6. DP. B. 15.689-1976

-Groupe Micra. *Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen*. Ed Cátedra 2011. Colección: Signo E Imagen ISBN-10: 8437627249 ISBN-13: 978-8437627243.

-Gubern, Román. *Del bisonte a la Realidad Virtual. La escena y el laberinto*. Ed. Anagrama. Barcelona 1996. ISBN. 84/339/0534/1. Dep. Legal. 39315/1999.

-Hauser Arnold. *Sociología del Arte 1*. ED.- Guadarrama. C/ Alcala 144 Madrid. Distribuidor en exclusiva: Editorial Labor S.A. Deposito legal: B. 26.013 – 1975. ISBN 84-250-5476-1.

-*Hiperrealismo 1967-2012*. Museo Thyssen –Bornemisza. Edición a cargo de Otto Letze. ISBN: 84 322 0274 6 DP. B. 15.689-1976 ISBN: 84-339-0090-0. DP.- B. 309-1988

-Hockney David. *El Secreto del Conocimiento*. Título original: Secret Knowlegde. Rediscovering the lost techniques of the Old Masters. Ediciones Destino S.A. 2001.ISBN: 84-233-3335-3.

-J.P. de Crousaz. *Tratado de lo Bello. Col-leccio estética & crítica*. Fundació General de la Universitat. Patronat Martínez Guerricabeitia. Universitat de Valencia. 1999. Server de Publicacions. Introducción de Roma de la Calle. Traducción de M. Ángeles Bonet. ISBN: 84-370-4158-9. Depósito Legal: V -4166-1999.

-Jiménez Morell, Roberto V. Espacio, Visión y Representación en el dibujo y en la pintura del siglo XX. Universidad Politécnica de Valencia. Servicio de publicaciones SPUPV-88.453. 1988. Depósito Legal: V-1168-1988. ISBN: 84-7721-050-0

-Joan Fuster. *El descredito de la realidad* (3ª edición) Facultad de bellas artes. Universidad politécnica de valencia Traducción y cuidado de la edición: Joseph Palacios.

-Johannes, Van der Wolf. *El Dibujo en la Obra de Van Gogh. Dibujos.- Vincent Van Gogh 1953-1890*. Rijksmuseum kröller Müller. Otterlo. Arnoldo Mondadori Arte. De Luca EdizioniD'Arte. Art.- Van Gogh el dibujante en su mejor momento.

-Julius Anthony. *Transgresiones, El arte como provocación*. Tituli original. Transgressions: “the offences of arts”. Traducción de Isabel Ferrer. Ediciones Destino S.A. 2002. Diagonal 662-664. 08034. Barcelona.

www.edestino.es- Impreso por UNIGRAF. S.A. Móstoles, Madrid. Printed in Spain. Depósito Legal: M.44-515-2002. ISBN: 84-233-3445-7.

-Kanelliadou, Vasiliki Artes Plásticas y Literatura: Didácticas paralelas.. Universidad Aristóteles de Salónica. Av. Generalísimo 322 bis, Barcelona-13. Traducción de R. de la Iglesia. Impreso en España. Graficas Diamante, Zamora 83, Barcelona. Depósito Legal: B.2056-1971.

-Kosme de Barañano. Equipo Crónica. Catálogo Razonado Instituto Valenciano de Arte Moderno Valencia, 2001. ISBN 84-482-2999-1.

- Lacruz Navas, Javier (Ed) Varios autores. *Equipo Realidad: Crítica, Autoría I Identitat*. Universitat de València, 2012 ISBN: 9788437090191 Serie: Catàlegs d'exposicions, Universitat de València N° Edición: 1 Año de Edición: 2012.

-L'AcademiadeSantaBarbarai laReial de les tres Nobles Arts de San Carles. Cent Anysd'Ensenyament de l'Art (1754-1854)

-La teoría de la comunicación. Cuadernos de la comunicación. Volumen VIII.- Manuel Martin Serrano, José Luís Piñiel Raigada, Jesús Gracia Sanz, Maria Antonia Arias Fernández. Madrid, 1982. 2ª edición, 1982. Los autores renuncian expresamente a su porcentaje de derechos de autor en beneficio de los alumnos mediante el correspondiente abaratamiento del precio del presente libro. I.S.B.N.: 84-7053-229-4. Depósito legal: M. 1.724-1981. A. Corazón, editor. Madrid

-Ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte.(Ley del Arte). Promueve esta ley del arte: Isidoro-Julio Válcárcel Medina. D.N.I. 22.208.948. Domicilio: calle de Toledo, nº 66, 5º, 2. Madrid.

-López Fernández José María (Chema López) Representación de las relaciones de Poder. (Un estudio a partir de la propia actividad pictórica). Tesis Doctoral Dirigida por Dr. D. José Saborit Viguier, Marzo de 2001 .Presentada por el Departamento de Pintura Facultad de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos Universidad Politécnica de Valencia.

-López, Fernando. *El paisaje arqueológico. Inventario o las ruinas del jardín*. Ediciones de la Diputación de Albacete. Impresiones Junquera. ISBN: 84-86919-39-8. DL. AB-259-2002.

-Marchan Fiz. Simón.- *La estética en la cultura moderna*. Alianza Editorial 1987. ISBN.- 84-206-7664-2.

-Marchan, Simón. Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes. Ed. Paidós Ibérica 2006. Barcelona. ISBN. 84/493/1827/0. Dep. Legal. B.44.067/2005.

-Marcos, Carmen y Martínez Barragán. El alma en la mano Artesanos y escultores de México y valencia. Carlos. Ed. Universidad Politécnica de Valencia. 2011. ISBN: 978-84-8363-622-0 Deposito Legal: V-3728-2010 Ref. Editorial: 2835

-Marín Ortiz de Taranco. Felipe Mª. Historia del arte de Valencia. Valencia 1999. ISBN: 84-89413-69-X. D.L: V-4514-1999. Comunidad Valenciana.

-Marina, José Antonio. *Elogio y refutación del ingenio*. Ed.: Anagrama 1992. ISBN 978-84-339-6774-9.

-Martínez Andrés, Felisa *La huella fotográfica en la nueva pintura realista*. La aportación Valenciana (1963-2005) Exposición realizada en Octubre 2009- Enero 2010. ISBN-10: 8448253132

-Matinés Barragán Carlos y Marcos, Carmen El alma en la mano. Artesanos y escultores de México y valencia. Ed. Universidad Politécnica de Valencia. 2011. ISBN: 978-84-8363-622-0. Depósito Legal: V-3728-2010. Ref. Editorial: 2835

-Morris, Robert. *El dibujo como pensamiento*. Presentación de Consuelo Císcar Casabán, José Luis Olivás Martínez. Artículos de Bárbara Rose, Jeffrey Weiss, Thomas Krens y Jean-Pierre Criqui.

-Nivon, Eduardo, Rosas, Ana María. Para interpretar a Clifford Geertz. Símbolos y metáforas en el análisis de la cultura. En Alteridades, 1991.

-Nochlin Linda. *El Realismo*. Versión española de José Antonio Juárez. Alianza forma. Alianza editorial, S. A. Madrid. 1991. ISBN: 84-206-7109-6. D. P; M. 33.896-1991.

- Parejo Sánchez, Ángeles. *Un nombre para la Imagen. El título en las artes plásticas como paradigma de dos lenguajes involucrados*. Universidad Politécnica de Valencia. CD-ROM
- Paz Octavio.- *El mono gramático*.-1974. ED.- Seix Barral S.A- Biblioteca breve- C/ Córcega 270 – 08008 Barcelona. Depósito Legal: B. 41.559 – 1988. ISBN: 84-322-0269-X.
- Paz Octávio. *Sombra de Obras*. ED. Seix Barral, S, A. ISBN: 84-322-3131-2. Depósito legal: B. 7.781 – 1996.
- Rancillac, Bernard. *Ver y comprender la pintura*: Editorial: Madrid: Ediciones del Prado. D.L. 1992 ISBN 8478381597.
- Ricoeur, P. *Historia y narratividad / Paúl Ricoeur*. Introducción de Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque P. Barcelona [etc.]: Paidós, D.L. 1999. 230 p. ; 20 cm Serie Pensamiento contemporáneo 56. Lenguaje – Filosofía Retórica. Percepción del tiempo Términos no controlados Narratología- Historia CDU 808 Ndoc 344212. ISBN 8449306760.
- Roland Barthes, *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1990, p. 260. en: estudios sociológicos xx: 60, 2002 *La ciudad y sus signos*. Mario Margulis *La ciudad como texto*.
- Rosset, Clément (1976), *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*, Tusquets Editores, Barcelona, 1993.
- Ruiz Olabuénaga, José Ignacio. *Metodología de la investigación cualitativa*. Ed: Bilbao : Universidad de Deusto, 1996. Sociología. ISBN 8474854237
- Sánchez Bedoya, Héctor. *Una imagen enseña más que mil palabras. ¿Ver o mirar?* Zona próxima [1657-2416] Año:2009 iss:10
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx*. (Ensayos sobre estética Marxista). Decimosexto reimpresión: 1991, Ediciones Era, S.A. de C.V. Avena 102, 09810 México, D. F. Impreso y hecho en México. ISBN: 968-11-186X.
- Sebastián Smeel. *El animal al descubierto*. Ed. Taschen. 2009. ISBN.-978-3-8365-1248-0.
- Serrano, Manuel Martín; Piñuel Raigada, José Luis; Gracia Sanz, Jesús; Arias Fernández, María Antonia. *La teoría de la comunicación. Teoría de la comunicación I. Epistemología y análisis de la referencia*. Madrid, 1982. Volumen VIII de cuadernos de la comunicación. S.A. Corazón, editor I.S.B.N.: 84-7053-229-4. Depósito legal: M. 1.724-1981. Gráficas Valencia, S. A. Paseo de Talleres, 18. Madrid-21.
- Sontag Susan. *Ante el dolor de los demás*, Título original: *Regarding The Pain of Others*. 2003. Traducción: Aurelio Major. Santillana Ediciones Generales, S.L. De esta edición: noviembre 2004, Suma de Letras, S.L. ISBN: 84-663-1373-7 Depósito legal: B-44.647-2004.
- Strate, Lance. *La tecnología, extensión y amputación del ser humano. El medio y el mensaje de McLuhan*. 2012. Lance Strate es profesor de Comunicación y Estudios Mediáticos y director de Estudios Profesionales en el Programa de Nuevos Medios de la Fordham University de Nueva York. FALTA ALGO
- Sturgis, Alexander, Clayton, Hollis. *Entender la pintura: análisis y explicación de los temas de las obras*. Editorial: Barcelona: Blume Fecha: 2002. Identificador: ISBN 8480764104
- Tatarkiewicz, Wladislaw. *Historia de seis ideas. Arte, Belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia estética*. Ed. Tecnos 2001. Dep. Legal M. 9.846-2001. ISBN.- 84-309-1518-4.
- Tomás Ferré, Facundo. *Escrito, pintado: (dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Editorial: Madrid: Visor Libros. Fecha: D.L. 1998. Serie: La balsa de la medusa 89. ISBN 8477745897.
- Umberto Eco. *La estrategia de la Ilusión*. Traducción de Edgardo Oviedo. Ed lumen S.A. tercera edición 1999. Título original: *semiología cotidiana*. DP.- B.&.530-1999. ISBN.- 84-264-1164-9.
- Umberto, Eco. *Obra abierta*. Traducción de Francisca Perujo.
- Una teoría del arte desde América latina. Edición a cargo de José Jiménez. MEIAC. Junta de Extremadura. Consejería de Educación y Cultura. ISBN: 978-84-7506-963-0. D.L.: BA-478-2011.

- Valls, Dino. *Ex picturis II. Works from 2002-2014*. Ed: Galerie Vevais 2014. ISBN: 978-3-936165-28-9
- Valls, Dino. *Ex Picturis. La pintura de Dino Valls*. Edward Lucie Smith. Mira Editores, Zaragoza 2001. ISBN: 84-8465-046-4.
- Valls, Dino. *Metaphysician of beauty and pain*. Ed: Galerie Vevais 2014. ISBN: 978-3-936165-28-9
- Velasco, José Luís. *El apogeo del realismo*. Editorial: Barcelona: Ceac 1982. ISBN 8432979023
- Vélez Cea, Manuel. *El dibujo del fin de milenio*. Ed.: Granada : Universidad de Granada, 2001. Monográfica ; 262. ISBN 8433827278
- Vinci, Leonardo da, *Cuaderno de notas*, Ediciones Felmar, Madrid, 1975.
- Vinci, Leonardo da, *Tratado de pintura*, Editora Nacional, Madrid, 1976.
- Wolf Nombert. *Simbolismo*. Taschen Benedikt, 2009. ISBN 9783822854808.
- Zunzunegui, Santos, *Mirar la imagen*, Servicio Editorial Universidad del País Vasco, Zarauz, 1984.

Artículos

- Alcolea Blanch, Santiago (s.alcolea@amatller.com) *Aníbal, máscaras y anamorfosis en el Cuaderno italiano de Goya*. Instituto Amatller de Arte Hispánico Barcelona, 1998.
- Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1990, p. 260. en: *Estudios Sociológicos XX: 60, 2002 La ciudad y sus signos*. Mario Margulis *La ciudad como texto*.
- Barthes, Roland. *Papers*, Revista de Sociología, Any: 1997 Núm.: 53 *Producció i reproducció social. Del ocio al negocio (...)* y otra vez al ocio.
- Bellatin, Mario *Las fronteras invisibles: América latina en el siglo XXI. Formas de preferir los gatos a las liebres*. En: una teoría del arte desde América latina. Edición a cargo de José Jiménez. MEIAC. Junta de Extremadura. Consejería de Educación y Cultura. ISBN: 978-84-7506-963-0. D.L.: BA-478-2011
- Bosco, Roberta.- *Ouka Leele, de la pintura a los píxeles*. La Sala Tecla acoge la antológica dedicada a la artista ganadora del Premio Nacional de Fotografía 2005. Barcelona - 22/01/2010.
- Bourdieu Pierre. *Sobre el poder simbólico. Intelectuales, política y poder*. Traducción de Alicia Gutiérrez, Buenos Aires, UBA/ Eudeba, 2000
- Cabañas Moreno, Pilar. *Marco histórico, origen, desarrollo y significado de la xilografía japonesa*. Grupo de Investigación ASIA Instituto de Japonología Publicado en: Hanga, *Imágenes del mundo flotante*. Xilografía japonesa del Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Fundación Japón, 1999. Págs. 15-28
- Celdrán Helena. 11.07.2012. *Cómo Caravaggio inventó a los caravaggistas sin proponérselo*. Revista digital <http://www.2ominutos.es>
- Cladellas, R. *El tiempo como factor Cultural y socioeconómico. Estado del arte y líneas futuras*. 224. ©© Intangible Capital, 2009 – 5(2):210-226 – ISSN: 1697-9818 doi: 10.3926/ic.2009.v5n2.p210-226.
- Cruz Sánchez, Pedro A. Becario de Investigación de la Fundación Séneca. Comunidad Autónoma de Murcia postmodernidad) *Realismo en tiempos de irrealidad .El nuevo realismo español a la luz de la postmodernidad*. pp. 65-73. Departamento de Historia del Arte. UNVERSIDAD DE MURCIA.-. Revista Imafrente Formato de archivo: PDF/Adobe N," 14 - 1999. Págs. 37-58.
- Cruz Fernández Pedro Alberto, Hernández Navarro Miguel A.- *El artista y el escritor crítico de arte*. (Eds.) ED. Asociación Murciana de Críticos de Arte. (libro compartido dentro del programa letras libres, del Cendeac. Murcia. (Spain) Dep. L.- MU-109-2006. IBSN: 84-609-9100-8.

- Fajardo Fajardo, Carlos Aproximación a los cambios operados en la estética de la era global. En: Marchan Fiz, Simón. *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Ed. Paidós Ibérica 2006. Barcelona. ISBN. 84/493/1827/0. Dep. Legal. B.44.067/2005.
- Fontal, Olaia, Coca, Pablo; Olaia, Raquel, Sánchez Ana. Museos de arte y educación: miradas caleidoscópicas. En el libro *Mentes sensibles, Investigar en educación y en museos*. Ricard Huete, Román de la Calle. Guada Impresiones, SL. ISBN: 978-84-370-7147-3. DP.- V-4168-2008.
- Galeano Eduardo. (Entrevista Sobre la función social del arte). Publicada en el diario *El Mundo*, de Perú, el 19/11/94.
- Giménez López, Enrique (1996). *El fin del Antiguo Régimen. El reinado de Carlos IV*. Madrid: Historia 16-Temas de Hoy. ISBN 84-7679-298-0
- Grupo μ , “Elementos de una teoría general de los signos visuales”, ERA. *Revista Internacional de Semiótica*, Vol. 1, Números 1-2, Bilbao, 1991, páginas 39 a 71.
- Holguin, A. (2006). *Pedro Almodóvar, Signo e Imagen*. Ed. Cátedra Madrid, España.
- Huete, Ricard, De la Calle, Román *Mentes Sensibles. Investigar en educación y en museos*. Guada Impresiones, SL. ISBN: 978-84-370-7147-3. DP.- V-4168-2008.
- Kalenberg, Ángel. El museo. Los museos de América latina en escena. En: *Una teoría del arte desde América latina*. Edición a cargo de José Jiménez. MEIAC. Junta De Extremadura. Consejería de Educación y Cultura. ISBN: 978-84-7506-963-0. D.L.: BA-478-2011.
- Kawulich, Bárbara B. La observación participante como método de recolección de datos [82 párrafos]. (2006, Noviembre). *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research [On-line Journal]*, 6(2), Art. 43. Disponible en: <http://www.qualitativeresearch.net/fqs-texte/2-05/05-2-43-s.htm> [22-6-2011].
- Marchán Fiz, Simón. *Documenta 5 de Kassel*. Goya: Revista de arte, ISSN 0017-2715, N° 109, 1972.
- Marty, Robert La dimensión perdida de Roland Barthes. Traducido del Francés por: Liliana Kremer Revisado por: Rosario Castellanos. En: revista digital *Topos & Tropos*. P. 9 Córdoba/ n° 2
- Pérez Paez Julián “La crítica como arte, el artista crítico y el crítico artista”. “*la práctica de la crítica*” El artista y el escritor. Críticos de arte. En el libro: *La práctica de la crítica*.) ED. Asociación Murciana de Críticos de Arte. Cendeac. Murcia. (Spain) Dep. L.- MU-109-2006. IBSN: 84-609-9100-8.
- Rul·lán Buades. *Del ocio al neg-ocio... y otra vez al ocio*. Papers: revista de sociología, Any: 1997 Núm.: 53 Producció i reproducció social.
- Serrano León, David, “Metodología pictórica en la obra de Antonio López García” *Revista: Laboratorio de Arte*. Vol. 24, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012, pp. 717-737. ISSN: 1130-5762.
- Serrano León, David. “La importancia de la precisión geométrica en la obra de Antonio López García”. *Revista: Bellas Artes. Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen*. Vol. 10. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de La Laguna, 2012 (noviembre). 22páginas. ISSN: 1695-761X
- Serrano León, David. *Metodología Pictórica en la Obra de Antonio López García*. Pictorial Methodology in Antonio López Work. Editado por la Universidad de Murcia.
- Stortoni, Martín Gabriel Lo manifiesto y lo latente. De la teoría a la práctica de creación de proyectos profesionales en Seminario de Integración II fue publicado de la página 103-109 en *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación N°XII*.
- Zunzunegui, Santos, *Metamorfosis de la mirada: museo y semiótica*. ED. Catedra (Grupo Anaya. S.A) Madrid 2003. ISBN.- 84-376-2053-8.

WEB

WEBS PERSONALES Y FUNDACIONES ARTÍSTICAS SOBRE AUTORES.

antoniolopezgarcia.blogspot.com
<http://joancastejon.com/>
<http://nerdrummuseum.com/>
[http://www.cravoneto.com.](http://www.cravoneto.com)
<http://www.fernando-lopez.com>
<http://www.joelmestre.com/>
<http://www.juancuellarcosta.com>
<http://www.litacabellut.com>
<http://www.msaez.com/>
<http://www.sebastiannicolau.com/>
theartofluisgarciamozos.blogspot.com
www.antoniogadea.com
www.arantzazumartinez.com
www.dariourzay.com
www.dinovalls.com
www.dinovalls.com
www.eloymorales.es
www.essentialvermeer.com
www.ismaelfuentes.com
www.jacobcollinspaintings.com
www.joseluiscorella.com
www.juanfranciscocasas.com
www.kangkanghoon.com
www.miguelangelmoya.com
www.rafaarmengol.com
www.r-gonzalezfernandez.com
www.yishaijusidman.com/es
<http://fundacionumbral.com>
<http://www.blascoibanez.es>
<http://www.carlosalarconart.com>
<http://www.chomsky.info>
<http://www.fedordostoievsky.com>
<http://www.fkahlo.com>
<http://www.fondationlecorbusier.fr>
<http://www.fundacionburke.org/>
<http://www.fundacionfedericoengels.org/>
<http://www.gombrich.co.uk>
<http://www.jacquesderrida.com.ar>
<http://www.juanfranciscocasas.com>
<http://www.juliocortazar.com.ar>
<http://www.lourdesgrobet.com>
<http://www.mapplethorpe.org>
<http://www.michel-foucault.com>
[http://www.modotti.com.](http://www.modotti.com)
<http://www.richardlong.org>
<http://www.robertsmithson.com>
<http://www.robertsmithson.com>
<http://www.salvador-dali.org/>
<http://www.schopenhauer-web.org/>
www.dinovalls.com/
www.fundacionantoniosaura.es
www.fundacion-jrj.es
www.gabrielvalansi.com/
www.juanramonjimenez.com
www.pierreverger.org/en/index.htm
www.yveskleinarchives.org

MUSEOS E INSTITUCIONES

<http://www.cervantesvirtual.com>
<http://www.circulobellasartes.com/>
<http://www.musee-orsay.fr>
<http://www.museobilbao.com>
<http://www.museoreinasofia.es>
<http://www.unipamplona.edu.co>
<https://www.museodelprado.es>
<ww.fundaciondelasartes.org/>
www.alfonselmagnanim.com
www.arauco.org
www.arteinformado.com
www.artelista.com
www.galeriajorgealcolea.com
www.meam.es
www.nerdrummuseum.com

UNIVERSIDADES Y BASES DE DATOS.

<http://cervantes.uah.es>
<http://universia.es>
<http://www.difusioncultural.unam.mx>.
<http://www.planetadelibros.com>.<http://dialnet.unirioja.es>
<http://www.uam.es>
<http://www.um.es>. (Universidad de Murcia)
<http://www.unav.es>(universidad de Navarra).
<http://www.unav.es/gep/BibliografiaJames.html> (Universidad de Navarra)
www.aloj.us.es (publicación digital de la universidad de Sevilla)
www.ugr.es/~hистarte/HARTE (departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada)
ramon.cladellas@uab.cat
www.aloj.us.es (publicación digital de la universidad de Sevilla).
[http://www.mcu.es/patrimonio bibliografico](http://www.mcu.es/patrimonio_bibliografico).

INSTITUCIONES Y GALERÍAS

<http://catalogue.nla.gov.au>
<http://cvc.cervantes.es>
<http://dialnet.unirioja.es>
<http://museocasacervantes.mcu.es/>
<http://museosorolla.mcu.es>
<http://noticias.universia.es>
<http://tech.mit.edu/> (revista digital del MIT)
<http://www.artehistoria.jcyl.es>(pagina de arte e historia de la junta de Castilla y Leon)
<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores>
<http://www.artelista.com>
<http://www.bibliotecaspublicas.es>
<http://www.cervantesvirtual.com/>
<http://www.circulobellasartes.com>
<http://www.columbia.edu>
<http://www.cpm.ehime-u.ac.jp>
<http://www.culturapolaca.es>
<http://www.dphuesca.es> (pagina cultural de la diputacion de Huesca)
<http://www.eumed.net/>
<http://www.fundaciotapies.org>
<http://www.galeriaestampa.com/>
<http://www.institutomariocravoneto.com.br/>
<http://www.macromuseo.org.ar>
<http://www.mcu.es>
<http://www.miesbcn.com/es/fundacion.html>.
http://www.museodemujeres.com/matriz/artistas/fogarty_oweena.html
<http://www.museoreinasofia.es>
<http://www.philosophica.info>
<http://www.picassomio.es>
<http://www.recbib.es>
<http://www.tallerdelprado.com>
<http://www.trea.es>
<http://www.whitmanarchive.org>(institucion investigadora de la obra de Whitman)
<https://www.msu.edu>
www.fyl.uva.es/
<http://philpapers.org>(Instituto de Filosofía School of Advanced Study Escuela de Estudios Avanzados University of London Universidad de Londres)
www.museeorsay.fr/es/...courbet/biografia.html
www.spanisharts.com

REVISTAS DIGITALES. PRENSA

<http://cineasta.casadelest.org/>(revista electrónica)
<http://timefortruth.es> (periodismo independiente)
<http://www.aibr.org/>(revista digital, antropólogos iberoamericanos en red)
<http://www.iis.unam.mx/>(instituto de investigaciones sociales. Mexico) muria@servidor.unam.mx
<http://www.fractal.com.mx> (revista cultural en la red)
<http://www.antroposmoderno.com> (revista digital de psicología).
http://www.cubaliteraria.com/autor/alejo_carpentier/biogra.htm
http://www.elmundo.es/albumes/2009/06/15/exposicion_graciela_iturbide/index.html

http://www.elmundo.es/albumes/2009/06/15/exposicion_graciela_iturbide/index.html
<http://www.euskomedia.org>
<http://www.graficacolectiva.org/>(revista digital de artes)
<http://www.heraldo.es>
<http://amediavoz.com/sarduy.htm>
<http://www.letraslibres.com>
<http://www.medellindigital.gov.co>
<http://www.reportajes.org/2005/10/18/guillermo-munoz-vera-de-profesion-pintor-realista>
<http://www.revistakafka.com/> Revista de Humanidades Kafka © 2010 ISSN 1989-4708
<http://www.sinfoniavirtual.com/revista>
<http://www.sololiteratura.com/>(revista digital de literatura)

DICCIONARIOS, ENCICLOPEDIAS.

Ed. Globus Comunicación S.A. y Ediciones Polígrafa S.A
Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo
1965 páginas 121-122
<http://bib.cervantesvirtual.com>.
<http://biblioteca.uam.es/psicologia/>
<http://dle.rae.es>
<http://es.thefreedictionary.com/>
<http://portales.educared.net>
<http://thefreedictionary.com>.
<http://www.arts4x.com>.
<http://www.bibliotecasvirtuales.com>
<http://www.bne.es>
<http://www.britannica.com>
<http://www.canalsocial.net/ger>

<http://www.cervantesvirtual.com>.
<http://www.eumed.net/> (enciclopedia virtual sobre Economía)Universidad de Málaga
<http://www.filosofia.org> (Rosental & Iudin, Diccionario soviético de filosofía)
<http://www.filosofia.org/derechos.htm>
<http://www.imageandart.com>
Recopilación de la colección "Grandes pintores del siglo XX",
<http://www.redalyc.org>
<http://www.theartwolf.com>.
<http://www.universalis.fr/>
www.britannica.com
www.monografias.com

LA PINTURA REALISTA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XXI

Un estudio crítico sobre autores, dimensión y
situación.



Dino Valls en su estudio comentand algunas de sus pinturas mas recientes.

Doctorando: Cañadas Mata, Francisco Javier.
Director de Tesis: Martínez Barragán, Carlos.
Programa EL DIBUJO Y SUS TÉCNICAS DE EXPRESIÓN.
DEPARTAMENTO DE DIBUJO.
UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

INTRODUCCION

Las entrevistas formuladas para esta investigación tienen como objetivo valorar la importancia de la pintura Realista en España en el siglo XXI, corroborar su presencia mediante la Observación Participante, formulo algunas preguntas comunes a todos los artistas entrevistados y algunas más personales a cada uno en particular. Introduzco previamente algunos textos de los muchos relacionados con mi línea de la investigación, como breve aclaración para las personas entrevistadas de los planteamientos de esta tesis, y cuya lectura así como la de los objetivos de la investigación, sustituye a una conversación previa sobre la pintura Realista en la actualidad.

Dentro del amplio espectro pictórico figurativo y realista en la actualidad la elección de los artistas entrevistados tiene que ver con por un lado con uno de los contenidos principales del texto, el referente, y su importancia dentro del proceso de trabajo de cada artista, por otro lado la localización geográfica, y también la factura y los contenidos, la poética que cada uno transmite y expresa.

El pintor Antonnio Lopez Garcia, como máximo exponente de la escuela Madrileña, de su poética personal en la cual el pintor nos muestra su mirada mas intima,nos regala su interior y que sigue apostando por la pintura del natural, del entorno como referente directo.

Edgar Noe Mendoza Mancillas, con una impecable e impresionante técnica, cuyo proceso de trabajo se basa en la fotografía como referente, mas característico del realismo que se realiza en la Comunidad Valenciana, con una factura hiperrealista y cuyos contenidos rondan el realismo mágico y el surrealismo en muchos casos; y el pintor zaragozano Dino Valls, residente en Madrid y cuyos contenidos tienen una carga fuerte simbolica relacionada con la medicina, con le sufrimiento y el dolor del ser humano y cuyos referentes difieren de los dos artistas citados anteriormente, el conocimiento anatómico y los estudios de medicina se reflejan en una pintura cuyo referente es el arquetipo con una estructura y codificación precisa, que recupera las técnicas y los lenguajes pictóricos del pasado.

La juventud de Alejandro Marco y Victoria Iranzo, no condiciona en absoluto la maestría con la cual realizan su trabajo, Alejandro marco transita entre una pintura realista basada en el fragmento y en la sutileza de la pincelada, que sin embargo en ocasiones deriva hacia la abstracción.

También el fragmento es habitual en la obra de Victoria Iranzo, cuyos motivos florales rememoran los diseños que se realizaban para la industria textil en los comienzos de la Real Academia de San Carlos, y sus figuras con cierta carga erotica se realzan en el lienzo con un volumen y uso de la luz que no pasan desapercibidos.

OBJETIVOS DE LAS ENTREVISTAS

Estas entrevistas tienen objetivos concretos, todos relacionados con la presencia de la pintura realista en España en el siglo XXI, con su técnica, temática, contenidos y su interacción con las nuevas tecnologías, y que se detallan también en el marco teórico del documento de la Tesis doctoral, resumiéndolos aquí del siguiente como, constatar la vuelta de un lenguaje realista en la pintura del siglo XXI; determinar si existe un nuevo lenguaje realista, con nuevos códigos de interpretación más extendidos por las nuevas tecnologías y si el artista vuelve a interpretar su obra después de una rápida difusión e interacción gracias a la red, en ocasiones, convirtiéndose en emisor-receptor; la relación del aspecto técnico y formal de la pintura realista respecto a su interacción con otras disciplinas; la observación de los aspectos sociológicos y filosóficos del realismo, de la amplitud del término realista y de su acepción en la actualidad; determinar si la pintura realista actual siendo de “caballete”, es decir, se realiza en el estudio mayormente, y también si en algunos casos se realiza del “natural” o por decirlo de otro modo frente al modelo o el entorno.

Por este motivo las cuestiones planteadas en estas entrevistas están divididas en bloques que nos llevan a una mejor comprensión de los testimonios, de los artistas, de nuestro realismo y de sus influencias, y como ya he comentado, su lectura previa conduce a una conversación más informal y fluida en cuanto al desarrollo de las mismas, que sin seguir el patrón que se expone en la plantilla previa desarrollan no obstante los contenidos de la misma.

“Herederero de cuanto le precede, el panorama artístico con el que se inicia el nuevo milenio es de una pluralidad ejemplar; no solo por la convivencia de una multitud de tendencias, sino por el maridaje de los recursos más dispares y la hibridación de los conceptos teóricos que lo sustentan. La expresión de la individualidad y la pervivencia de la tradición, el rigor constructivo y los valores de la antifirma, la expresión gozosa de lo insustancial y la búsqueda de trascendencia, los deleites de lo decorativo y el rigor minimalista, el juego irónico y la verdad axiomática, la exaltación de la subjetividad y la preocupación por lo colectivo, la fascinación por la tecnología punta y la exaltada defensa del primitivismo. Todos estos rasgos contribuyen en su conjunto –aislados o mezclados, en oposición o en asociativa complicidad- a formular la caleidoscópica realidad del arte actual.”⁴²⁹

” Según la intención, algunas obras de arte surgen de la necesidad de configurar o perpetuar la realidad, otras de la necesidad de expresión: las primeras son productivas, configuran o muestran o representan el medioambiente que rodea al hombre, las segundas expresan su vida interior, pero también hay que tener en cuenta el efecto que producen, deleitar, emocionar o producir un choque”⁴³⁰

El hiperrealismo o realismo fotográfico de los 60 confirma este –modus operandi- basado en el proceso fotográfico. La fotografía se encuentra con la horma de su zapato respecto a las nuevas tecnologías que mediante lenguajes de programación sencillos y rápidos, consiguen estos efectos de realidad sin partir de un referente, de un modelo real, poniendo en peligro también el valor testimonial de la fotografía; regresando no obstante a una sintaxis visual que no refleja de modo automático una transferencia de lo real, sino una estructura transposicional en un sistema de signos gráficos combinables, si se quiere, a un código.

Esas unidades mínimas de lenguaje denominadas signos, pueden ser más o menos icónicas según la relación de semejanza con el objeto o concepto al que se refiere. Joan Fontcuberta, nos remite a distintas acepciones de semejanza: coincidencia, similitud o parecido, mimesis o imitación, analogía, y substitutibilidad. Así como el símbolo se apoya más en la arbitrariedad o convención. Sin más debates, Joan Fontcuberta, nos conduce hacia la base de lo que puede ser un lenguaje respecto a la fotografía, en palabras suyas: “las fotografías son índices (huellas de luz) que pueden llegar a devenir iconos (si el operador decide mantener una relación de semejanza) y/o símbolos (cuando adquieren sentido mediante el uso de ciertas convenciones)” acepción que bien puede servir para la pintura si sustituimos el índice por el boceto o el apunte dibujado o pintado directamente.

⁴²⁹ .- En: Hauser Arnold. *Sociología del Arte* 1. ED.- Guadarrama. C/ Alcalá 144 Madrid. Distribuidor en exclusiva: Editorial Labor S.A. Depósito legal: B. 26.013 – 1975. ISBN 84-250-5476-1. Arnold Hauser (Temesvár, 8 de mayo de 1892 – Budapest, 28 de enero de 1978) fue un historiador del Arte de origen húngaro. Después de estudiar en Alemania e Italia entre 1919 y 1924 se trasladó a Viena de donde tuvo que huir hacia Inglaterra en 1938 por sus orígenes judíos. Permaneció en Londres hasta un año antes de su muerte a los 86 años, en que regresó a Hungría. Siguiendo las investigaciones de la escuela historicista y sociológica alemana y la doctrina marxista de György Lukács, Hauser elabora una teoría del arte en la que analiza los fenómenos artísticos en estrecha relación con su contexto histórico y social y los fenómenos socioeconómicos. En este sentido, se hace herederero del pensamiento de la Escuela de Viena y su crítica al positivismo: la sociología y el estudio del medio serán sus principales armas. Rechaza la autonomía de las artes, ya que éstas están formadas por factores materiales que son interdependientes. En su opinión, cada sociedad tiene un estilo específico. Por ejemplo, según él, la sociedad aristocrática prefiere un estilo rígido y tradicionalista, mientras la sociedad democrática prefiere elementos más naturales y un arte más cercano a la ciudadanía. A nivel económico, por ejemplo, también afirma que una sociedad agraria tiende a ser cerrada y más conservadora.

⁴³⁰ Tatarkiewich. *Historia de seis ideas* p. 74.

“Si por lenguaje entendemos un sistema de signos, que pueden combinarse entre sí mediante unas determinadas normas (código), para permitir la expresión de cierta parcela de la realidad”⁴³¹

Si la pintura realista, a través de signos visuales, conforma su cierto lenguaje, es un lenguaje que tenemos en cierto modo heredado. Nuestra concepción de la realidad, un tema ya tratado, por ejemplo con Joseph Kosut, y su concepción artística puede depender del lenguaje empleado por el artista, así, la pintura del siglo XXI, también nos muestra a través de un lenguaje pictórico la realidad, la presencia de un realismo pictórico.

“La supuesta naturalidad era solo una restitución de muchas de nuestras convenciones usuales de percepción. Convenciones que constituyen estructuras simbólicas en relación con elementos psicológicos, culturales, ideológicos, etc., y que, por consiguiente, expresan una conciencia completa de la comunidad humana en un momento específico de su historia”⁴³²

“Una obra será realista en una época determinada si, y solo si, esa obra utiliza correctamente el sistema de representación vigente en esa época. No hay realismos absolutos, ningún producto humano nos ofrece la realidad con más facilidad; siempre la obtención de la realidad es fruto de enormes esfuerzos intelectuales: tanto en ciencia, como en arte, como en política., la fotografía no da más información ni nos acerca más a la realidad que una pintura rupestre o un cuadro cubista, sino precisamente lo contrario: con esa aparente realidad que parece dar, nos camufla los mecanismos a través de los que sería comprensible... Creer que los medios mecánicos son <realistas>, que transmiten la realidad fácilmente, supone no comprender que el realismo, como toda invención humana, es relativo, histórico, condicionado por la idea que los hombres hacen de él”⁴³³

La cámara no copia la realidad, como lo haría un ojo libre e inocente, en palabras de Nelson Goodman⁴³⁴ “el ojo selecciona, rechaza, organiza, discrimina, asocia, clasifica, analiza, construye”... “el realismo es pura cuestión de hábito”. Así el realismo no es más que un marco de referencia, más relacionado con la calidad que con la cantidad.

“El fotorrealismo es una forma artística llena de ironías, entre las que no es la menor el hecho de que cuando las vemos en reproducciones sus obras se parecen a las fotografías en las que están basadas, con todas las limitaciones que ello supone en términos de escala y textura. Esta exposición ofrece la oportunidad de sentir la poderosa presencia de estos cuadros y de apreciar plenamente los méritos de sus autores. Con su descarada e incondicional utilización del material fotográfico nos invitan a poner en tela de juicio el significado de conceptos tan sagrados como los de originalidad y creatividad. Su obra pionera abrió las puertas a las numerosas formas de pintura figurativa de los años ochenta, y al uso de la apropiación como un lenguaje casi universal del arte del siglo XXI. Al contemplar las obras de estos artistas, con su exquisita factura, tenemos que preguntarnos: si no esto no es amor, ¿Qué es? Pero no es amor tampoco por los objetos y las escenas que se pintan, sino amor por la interacción: el baile entre el objeto, la cámara, el pincel y el artista”. (¿Debemos incluir ya la red como fuente, y archivo de rápido acceso?)⁴³⁵

⁴³¹ - Joan Fontcuberta. Fotografía, conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica. Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona 1990- ISBN.- 84-252-1408-4. DL: B.- 12.270-1990. P, 26.

⁴³² - Joan Fontcuberta. Fotografía, conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica. Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona 1990- ISBN.- 84-252-1408-4. DL: B.- 12.270-1990. P, 131.

⁴³³ -Antonio Aguilera. En: Joan Fontcuberta. Fotografía, conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica. Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona 1990- ISBN.- 84-252-1408-4. DL: B.- 12.270-1990. p, 130.p

⁴³⁴ Nelson Goodman, (1906 – 1998), fue uno de los pensadores más relevantes del siglo XX, cuyas aportaciones a la estética y la filosofía analítica le valieron un reconocimiento internacional. Los lenguajes del arte, publicado por primera vez en 1968, constituyó un punto de inflexión en la filosofía anglosajona por su aproximación a las cuestiones estéticas desde los postulados del pensamiento analítico.

Entre sus obras más conocidas se encuentran asimismo Maneras de hacer mundos y De la mente y otras materias.

⁴³⁵ En: Joan Fontcuberta. Fotografía, conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica. Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona 1990- ISBN.- 84-252-1408-4. DL: B.- 12.270-1990. p, 28.

“Una búsqueda sistemática de las variedades y funciones de los símbolos apenas sí se ha llevado a cabo. Una investigación creciente en la lingüística estructural de estos últimos años precisa ser completada e integrada con un examen intensivo de los sistemas simbólicos averbales, desde la representación pictórica hasta la notación musical -si realmente queremos llegar a captar comprensivamente los modos y medios de referencia, y su empleo variado y penetrante en las operaciones del entendimiento”.⁴³⁶

”El conocimiento consiste principalmente en disponer de un conjunto de habilidades interdependientes para poder establecer y eliminar hábitos cuando ello sea preciso”⁴³⁷

”Con el trabajo digital, el artista se ha visto abocado a cambiar y a transformar su concepto pictórico, ampliando notablemente no solo las posibilidades técnicas y temáticas sino también su propia libertad. Si el pincel es una prolongación de la mano, ¿Por qué no entender que el ordenador es un instrumento al servicio de la mente del artista? Esta ha sido la gran transformación y el reto más importante que ha llevado a cabo el realismo más contemporáneo. La aceptación general de que el ordenador ha conseguido ampliar la esfera intelectual y técnica de los artistas ha sido un verdadero triunfo. Ello no significa que el ordenador aisladamente puede producir obras de arte pictóricas dado que solo la relación íntima y estrecha entre artista y tecnología puede producir algo que podría ser clasificado como obra de arte”⁴³⁸

”En su obsesión por una descripción literaria del mundo físico, la representación realista no tolera el vacío: el vacío no existe en el mundo sensible. En la imagen el vacío depende de su respectivo sistema gráfico y de la finura perceptiva del operador. Como la percepción del operador constituye un denominador común a la hora de calibrar esta densidad de vacío (en términos fotográficos hablaríamos de poder de resolución) en los diferentes tipos de imagen, lo que verdaderamente debe tenerse en cuenta es la estructura grafica final”⁴³⁹

“Críticos estadounidenses tan destacados con Clement Greenberg habían fomentado la idea de que la auténtica función del arte era la definición del arte mismo, y de que cada forma de arte debía <<eliminar todos los efectos que se tomaron de otros medios o que procedieran de ellos”⁴⁴⁰

(Texto publicado originalmente en Valerie L. Hillings (Ed) Picturing America. Photorealism in the 1970s/Picturing America. Fotorealismus der 70er Jahre. (Cat. Exp., Berlin, Deutsche Guggenheim Berlín, 7 de marzo-20 de mayo de 2009) Nueva Cork, Guggenheim Museum publication, 2009, pp 23-43.

⁴³⁶ En: Nelson Goodman. *Los Lenguajes del Arte*. Seix Barral, Barcelona, 1976, pág. 15

⁴³⁷ En: Nelson Goodman. *Revista Digital. A Parte Rei*. Nº 3, Febrero 1999

“Nelson Goodman: Símbolo y Mundo; Arte y Ciencia. La Pérdida de un Filósofo que me gustaba”. Carlos Muñoz Gutiérrez, p: 1. Goodman afrontó una posición constructiva, desde el convencimiento de que todos los hábitos que constituyen el conocimiento aportan, dependiendo de las personas y de los momentos de la vida, una riqueza y unos recursos que no hay porqué reducir sino compaginar y comprender, pues -y ese creo que fue la principal aportación de la obra de Goodman- puede buscarse un hilo fino que anuda, en su complejidad, todos los ámbitos de experiencia humana ...(...)...su relativismo y su irrealismo le ocasionaron fuertes críticas, no sólo por heterodoxo, sino por inconsecuente. Pero, como Quine, su análisis científico de la percepción, de los qualia, de los *sense data* o como queremos llamarlo, le llevó a considerar la realidad, los hechos, como un artificio originado por símbolos.

⁴³⁸ En: La huella fotográfica en la nueva pintura realista. La aportación valenciana (1963-2005). Exposición realizada por Felisa Martínez Andrés. Centre del Carme Octubre 2009-Enero 2010. Generalitat Valenciana. Introducción.

⁴³⁹ En: Joan Fontcuberta. *Fotografía, conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*. Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona 1990- ISBN.- 84-252-1408-4. DL: B.- 12.270-1990. p, 23.

⁴⁴⁰ Clement Greenberg: “Modernist Painting”. En Gregory Battcock (Ed): *The New Art: A critical Antology*: Nueva York, E. P. Dutton, 1966, p. 102.

PLANTILLA

Señalar que el planteamiento de las entrevistas es el de una conversación amena, en la cual tras leer esta plantilla, las personas entrevistadas comienzan una conversación donde se reflejan estas preguntas propuestas, aportando no obstante su punto de vista particular, anécdotas y opiniones que enriquecen la comunicación y el conocimiento sobre la pintura Realista actual y sobre el funcionamiento del proceso artístico y pictórico de la pintura realista, como una herramienta de análisis en su conjunto.

ARTISTA (ESTAS PREGUNTAS VARIAN SEGÚN EL O LA ARTISTA)

Breve presentación de tu trayectoria Artística.

¿Cuál es tu lugar de nacimiento? ¿Dónde resides actualmente?

¿Cuándo empiezas a pintar y porque? ¿Eres autodidacta?

¿Comenzaste a pintar antes de entrar en la Universidad? (según el caso)

¿Cuándo te animas a participar en exposiciones, y a presentar tu trabajo en las galerías, instituciones...?

¿Alguna cercana te han influido a la hora de tomar estas decisiones?

TECNICA

¿Cuál es tu criterio a la hora de componer? ¿Realizas bocetos previos?

¿En qué modo usas el dibujo?

¿Utilizas el ordenador para componer? ¿Algún programa como Photoshop?

¿Adaptas el formato a la idea? ¿Cuál es el tamaño preferido para ti a la hora de pintar? ¿Por qué?

¿Cuál es el soporte que más te motiva y porque?

¿Tienes predilección por alguna técnica en particular, Óleo o Acrílico? ¿Por qué?

¿Uso del color o el blanco y negro? ¿Fabricas tus propias pinturas, tienes alguna predilección?

¿Tras abordar la pintura de modo general, utilizas veladuras, pincel seco, cuál es tu secreto?

PROCESO Y METODOLOGIA:

¿Pintas del natural? ¿Necesitas un espacio específico para crear?

¿Partes de la fotografía para crear? ¿Cuáles son tus referentes?

Si utilizas la fotografía como referente y tú mismo las realizas, ¿con que dispositivo?

¿Observas diferencias entre la fotografía analógica y las cámaras de los dispositivos que incluyen las Nuevas Tecnologías?

Uso de las matemáticas: Pitágoras, Lucca Mattioli, Leonardo da Vinci, Salvador Dalí... buscan la armonía y la belleza en la proporción, especialmente mediante el número áureo:

¿Alguna vez has utilizado las matemáticas a la hora de componer, de concebir, de crear?

Uso de la óptica: Observando el magnífico libro, "el conocimiento secreto" de David Hockney, pude observar cómo algunos de mis pintores más admirados: Caravaggio o Leonardo Da Vinci, etc... utilizaban la óptica, Cámara clara, Cámara oscura, cuadrícula, proyector de opacos, proyector de DVD;

¿Utilizas la óptica informática para trasladar la idea de la fotografía al soporte?

Un pequeño giro en el método de trabajo que he podido observar y que yo mismo utilizo, es que ya no imprimo las fotografías que utilizo en ocasiones de referente, sino que las observo y analizo cuando pinto a través de una pantalla.

¿También, utilizas este sistema?

Uso de la apropiación como recurso pictórico: Quentin Tarantino coge fragmentos de otras películas y las cambia de contexto, dándoles un nuevo significado, jugando con ellas a su conveniencia.

¿Qué opinas de la apropiación como recurso pictórico, artístico en general? ¿Alguna vez lo has utilizado?

¿Qué opinas del claroscuro, del uso de la luz como definidora de formas?

¿Deseas compartir algún artista anterior y/o actual que te haya influido notablemente?

¿Alguna obra en concreto?

TEMATICA, CONTENIDO, MARCO TEORICO.

¿Qué es para ti el realismo?

¿Crees que la pintura Realista del siglo XXI refleja de algún modo la realidad?

¿En qué manera influye en tu pintura el lugar donde habitas? ¿Hay una conexión entre entorno inmediato y temática en tu obra?

¿Realismo, fotorrealismo, Hiperrealismo, surrealismo, cómo definirías tu pintura?

¿Crees que el Realismo es una corriente Hermética o que al contrario entra en simbiosis, abraza otros movimientos dentro de los sistemas de representación tradicional, como por ejemplo el simbolismo?

¿Alguna vez has trabajado en serie, con muchas pinturas y un tema común, un contenido único? ¿Qué opinas de la narrativa en la pintura por ejemplo en serie que simule una secuencia cinematográfica?

¿Qué crees que debe tener una buena exposición individual?

¿Opinas que la pintura realista debe contener un mensaje?

¿Crees que la pintura Realista actual entra en compromiso con las circunstancias económico-sociales del siglo XXI? ¿Qué opinas sobre el compromiso del arte, sobre un realismo crítico?

Para concluir ¿Cuál es tu motivación cuando creas, cuando pintas? ¿Qué le dirías a las y los artistas noveles?

ENTREVISTAS

Entrevista a Alejandro Marco

JCM.- Buenos días Alex, lo primero es que hagas una breve presentación y nos digas cuando empiezas a estudiar y porque estudias pintura.

AM.- pues, soy nacido en Valencia y empecé la carrera aquí, francamente yo creo que por ignorancia, porque si tuviera posibilidad de empezar de cero, empezaría de maneras muy diferente, yo creo que en aquel momento empecé BB.AA porque lo único que me sonaba era estudiar esto y tenía una Universidad de primera mano, me apunte por comodidad, es decir, si tuviera conocimientos o hubiera sido más mayor con una trayectoria artística –en aquel momento no tenía ni idea de lo que iba a hacer- creo que me hubiera ido fuera a estudiar, me hubiera informado. Si hubiera tenido los conocimientos que tengo hoy en día en cuanto a referencias de otros países, pintores, movimientos pictóricos y artísticos en general que se dan en otros países, yo creo que me hubiera interesado irme fuera más que mantener contacto con Valencia.

JCM.- ahora que tienes esos conocimientos, ¿dónde irías si pudieras elegir ahora?

AM.- pues, hay varios puertos donde me gustaría desembarcar, pero no estoy seguro. Sí que es verdad que me interesa mucho EE.UU, Nueva York en concreto, no solo por la cultura visual que tiene la ciudad sino por su oferta artística; ya he estado hay concretamente y creo que para un artista es muy importante salir a la calle y tener todo a mano, es decir, todo lo que puedas necesitar, tenerlo a mano, sin la necesidad de tener que viajar muy lejos para ver una exposición, un artista importante, o algo que te interese, etc. Yo creo que allí cualquier Museo tiene una oferta (...) te proporciona una información visual que es necesaria y que en España no puedes encontrar.

JCM.- encuentras un ambiente más fluido

AM.- si

JCM.- ¿ya pintabas antes de entrar en la Universidad?

AM.- me dedicaba a dibujar, a hacer ilustraciones, dibujo de cómic, etc. Francamente, ya te digo, no tenía ni idea de cómo moverme en el mundo artístico, profesionalmente hablando... empecé la carrera dibujando, incluso en primero de carrera quería especializarme en la línea de dibujo, de ilustración, ver que abanico de posibilidades tenía en ese campo; hasta que llego mi profesor de pintura en aquel momento y por fuerza me vio pintar, mis primeros ejercicios de clase y me convenció, y me “forzó” de la mejor manera posible, por el mejor camino y me forcé a pintar, me convenció –es la palabra- para que siguiera pintando y me dedicara a pintar, a ver qué pasaba; y tengo que reconocer que fue algo con lo que me quede y ya no volví a hacer otra cosa.

JCM.- se puede decir que te motivo de alguna manera.

AM.- no, me despertó más que me motivo, diría yo, motivado estaba.

JCM.- dibujando también.

AM.- exacto, pero yo creo que me despertó o me abrió una puerta que no conocía, y la verdad es que debo bastante a ese hecho.

JCM.- ¿Cuándo te animas a realizar exposiciones y a presentar tu trabajo en las Galerías?

AM.- pues, exactamente fue en tercero de carrera cuando estaba trabajando en la Facultad, estaba en una clase, en un taller, y bueno, recibí una llamada de un Galerista de Madrid, que se interesó por mi obra durante un Certamen de los pocos que me presente en aquella época, de mis primeros certámenes, y le intereso mi obra y me sugirió ir a Madrid a presentarme la Galería, los artistas que llevaba y eso; fue mi primer rodaje, el primer periodo de prueba, y bueno, empecé a trabajar ahí, laboralmente en una Galería; se presentó mi obra por primera vez en una colectiva, esto fue en el año 2007 o 2008 no recuerdo bien, y a partir de ahí me fui presentando a mas certámenes, hubieron más exposiciones, colectivas por medio de la Galería, de ahí salieron más cosas.

JCM.- si, que fue a partir de que te presentaste al certamen, que no es que el Galerista te contacto de primeras.

AM.- sí, eso fue una anécdota, estaba en clase cuando recibí la llamada telefónica.

JCM.- a partir de ahí ha sido continuo tu trabajo, ¿no has parado de pintar?

AM.- sí que quiero decir que ha habido algún altibajo que otro; yo creo que tal y como están las cosas, puede ser y es lo más seguro que justamente en Madrid, las cosas fueran mejor años atrás, las cosas ahora están un poco dura, pero como en todos los sitios. Ahora trabajo en otro sitio también, estoy contento.

JCM.- bien, vamos a pasar a hablar de la técnica, de lo que es el realismo, de tu proceso de trabajo. Partiendo de la imposibilidad de una definición estricta de lo que es el Realismo en la pintura históricamente, en tu caso aflora una cierta pasión por la materia, por lo que he podido observar, antes de comenzar con la forma y el color, tu pintura tiene un proceso de trabajo respecto a la materia que

concluye en texturas en las que interviene el azar. ¿Cómo aplicas la materia? ¿Cuál es el proceso de trabajo?

AM.- depende de la imagen y del objetivo que me planteo en cada cuadro, cada solución te lleva a un camino y a una estética general, a una forma, en cada cuadro es una manera diferente. Empleo dos metodologías, hay muchas veces que empiezo con un nivel muy denso de materia y otras veces es al revés, empiezo todo muy aguarrasado y poco a poco empiezo a empastar una capa tras otra y eso es lo que hace que al final se cree la materia.

JCM.- ¿y la forma también?

AM.- exacto.

JCM.- ¿Dejas un margen abierto al azar en tu proceso de trabajo?

AM.- sí, yo creo que todo puede pasar en un cuadro. Yo soy un pintor matérico, no sé cuál es la palabra que define lo contrario...

JCM.- tal vez se podría decir pintura plana.

AM.- hay mucha gente que lo siente como un término despectivo, no creo que sea despectivo. Un amigo se queja para el mismo de que le gustaría empastar más y yo le digo que no es necesario, que está bien si el transmite lo que tiene que transmitir y su metodología es esa, no tiene por qué cambiarla si le funciona.

JCM.- siempre se puede experimentar, en un proceso que sale sobre la marcha.

AM.- he empezado cuadros empastando poco a poco y al final ha quedado menos materia de lo que pensaba, yo creo que el cuadro es el que tiene que ir hablando y pidiendo cosas y ya está.

JCM.- ¿cuál es tu soporte preferido?

AM.- El lienzo, y lino.

JCM.- ¿por la textura?

AM.- sí, es curioso porque por ejemplo, no porque sea lienzo, la tela de lino ya sea fina, gruesa o media, me proporciona una sensualidad a la hora de poner la pintura que no me lo proporciona el papel o la loneta, ni mucho menos; la loneta sigue siendo un lienzo pero no tiene la misma textura que el lino, ya se nota al imprimirlo, es un tema de calidades textiles que yo no entiendo, pero sí que entiendo visualmente y experimentalmente, que no es lo mismo.

JCM.- te sientes más cómodo con el lino.

AM.- Exacto, pienso que a mi metodología ayuda que sea lino, que no sea papel por ejemplo.

JCM.- y, respecto al tamaño, al formato del soporte ¿Cual prefieres?

AM.- pues trabajo de todo, este año pasado por ejemplo, la mayoría de producción ha sido en formatos bastante grandes, 2 m x 2 m; hice uno en concreto de 2 m. x 3 m de largo, intercalando también un

poco tamaños medios como un metro quince centímetros o un metro cincuenta centímetros. Tengo mucha obra, ahora para diciembre estoy preparando cuadros de pequeño formato de 60 cm x 35 cm, o el más grande es 90 cm. X 90 Cm.

Trabajo con cualquier formato, lo que sí que es verdad es que la calidad, en cuanto a metodología y expresión, en un lienzo grande sale de una manera mucho más agresiva o de una manera más suelta, más rápida, porque tienes que abarcar todo a la vez; no puedes empezar por una esquina y acabar por otra, el cuadro tiene que estar vivo siempre y un cuadro pequeño pues lo englobas muy rápido, en media hora puedes tener el cuadro manchado, pero en un lienzo grande tienes que plantear todo al mismo tiempo para que tenga consistencia, para que no sea una especie de escáner; entonces salen las figuras mucho más sueltas; en la metodología influyen mucho las herramientas, es algo que considero muy importante, por ejemplo no es lo mismo una brocha del número 15 que una del número tres o cuatro, y en los lienzos grandes se percibe.

JCM.- En la pincelada.

AM.- digamos que en un cuadro grande, la información de un 10 % del cuadro te la proporcionan tres pinceladas y en un cuadro pequeño te la proporcionan veinte pinceladas.

JCM.- El gran formato es más gestual, puedes plasmar la huella de un gesto. Respecto al color, observando tu pintura, usas tonos más o menos sobrios, tierras, grises, usas tonos más o menos. Usas el fondo negro también a menudo.

AM.- Sí.

JCM.- ¿tiene que ver el color que empleas con el modelo natural o como parte de la información?

AM.- yo creo que suelo moldear el color según mi estímulo, es decir, habrá gente que dirá que mucho de lo que pinto es en blanco y negro o de una paleta reducida, me parece ridículo y absurdo decir eso, por ejemplo utilizo, no todos los colores pero sí que utilizo a parte de los primarios, azul, verde, carmín, rojo inglés, óxidos, quiero decir, con la mezcla de esos colores no te sale blanco y negro.

JCM.- no es una paleta reducida, es una paleta un poco más suave

AM.- Más quebrados, los colores más quebrados, es una paleta mucho más englobada, más de estudio y de análisis; yo creo que pinto, lo que hago, la mezcla de la paleta digamos, creo que para verla bien, tienes que estar más preparado visualmente, tienes que ser más pintor que...

JCM.- puedes ser un espectador más acostumbrado a la imagen fotográfica.

AM.- Exacto.

JCM.- te tienes que fijar en eso, una de las características del realismo históricamente ha sido la fidelidad del color al modelo natural aproximadamente hasta el siglo XIX, luego ya aparecen otras tendencias.

AM.- si bueno, ves los cuadros de Velázquez por ejemplo, ves la paleta que tiene Velázquez, de hecho en la asignatura de retrato de la Facultad te enseñan las paletas que usaban los pintores, que cada pintor utilizaba unos pigmentos, etc., la de Velázquez por ejemplo tiene tres o cuatro colores, no tiene más.

JCM.- Utiliza muchas Veladuras y otras técnicas en el proceso, va jugando con esto

AM.- Exacto,

JCM.- Antes de abordar el lienzo, compones, haces algún dibujo previo.

AM.- como te comentaba antes, yo creo que el dibujo previo me lo hago en la cabeza, aparte es que es así, puede que suene un poco anecdótico pero, igual tienes el lienzo preparado una noche y al día siguiente cuando vienes al estudio, del trayecto que hay de casa al estudio igual vas pensando en el cuadro, como lo vas a hacer y tal, yo creo que ese es el boceto, incluso lo que hablamos al principio de la entrevista, el tema del azar, eso tiene que estar vivo también en la obra y ponerte a pintar ya con una idea previa que tienes en la mente. Empiezas a abordar el cuadro y el azar es lo que te va formulando las respuestas,

JCM.- es el proceso de trabajo, por ejemplo Saborit tiene una frase respecto a la retórica de la pintura *“tanto tira el pintor del cuadro como el cuadro del pintor”*, hay más citas al respecto, pero se trata un poco de eso, tú te metes y...

AM.- Exacto, y bueno oye, si hay que taparlo se tapa, es la pintura, no estas construyendo un edificio en el que se pueda caer nada.

JCM.- Bien, actualmente bocetar o componer tiene mucha relación con las nuevas tecnologías, el ordenador se usa para esto y en el caso de algunos pintores para trasladar la imagen al lienzo. Ya hemos hablado de tu proceso de trabajo: ¿usas alguna la óptica o la tecnología para trasladar la imagen al lienzo alguna vez?

AM.- No, sí que es verdad que utilizo para instalar las imágenes el ordenador, en concreto internet, yo creo que es la fuente, es donde puedes encontrar todo, y poner una palabra sobre el concepto con el que estás trabajando y te salen millones de imágenes, y de ahí, bueno, puedes tirar un montón de cuadros, de esas imágenes. Sí que es verdad que no vas a copiar la imagen. Al principio cuando empecé a pintar, toda la fotografía referencial para el cuadro era de mi propia..., la hacía yo, conseguía una cámara buena, me hacía yo las fotografías, es verdad que ahí la forma tan definida está presente, poco a poco ha ido evolucionando mi pintura metodológica y plásticamente hablando de un camino mucho más liberal, me podía permitir, prescindir en ciertos momentos de la fotografía; entonces abandone el sacar el referente por mi propio pie, y pintar fotografías, fotogramas de un montón de fuentes, podía permitir extraer referentes de diferentes fuentes, que no fueran mías incluso.

JCM.- tienes que hacer un proceso selectivo con toda la información que llega

AM.- Exacto, hay esta la importancia luego de la mano del pintor, como transgrede la imagen, transforma la imagen para hacerse con ella dentro del cuadro.

JCM.- hablando de las fuentes, ¿has pintado del natural alguna vez? ¿Vivido el proceso en directo?

AM.- sí, ya no recuerdo las fechas, pero cuatro o cinco cuadros en la época de la Facultad, en mi época como estudiante tenía varios cuadros pintados del natural, creo que en el natural es importantísimo cuando te empiezas a formar como pintor y como artista, para entender la imagen: ósea, para entender como incide la luz en los volúmenes, hablando del realismo, en el realismo más que los colores y la definición, entender cómo funcionan las luces, las sombras, como inciden, es muy importante que el pintor cree una imagen que el espectador crea en ella, crea lo que está viendo y que le resulte real, aunque sea la pincelada más suelta o más destruida.

JCM.- que sea más verosímil, que se pueda decodificar más fácilmente.

AM.- si, esa es la palabra, yo creo que un cuadro realista tiene que ser verosímil, ya sea más definido o menos, más abstracto o menos, da igual. Tienes que creerte lo que estás viendo.

JCM.- una de las propiedades que atribuyen al realismo es la verdad, se ha teorizado mucho al respecto.

AM.- también un poco por los medios y la tecnología, un cuadro por ejemplo de Holbein puede ser más real que una fotografía muchas veces.

JCM.- por lo que dices de la pincelada, que puede ser más o menos suelta, me permito compararte con Goya, porque por ejemplo, si conoces la capilla de San Antonio de la Florida en Madrid, en el interior de la cúpula tiene unas figuras en escorzo, en un trampantojo que desde abajo lo ves muy definido, pero si lo ves más de cerca una pincelada muy amplia.

AM.- Claro, hay un cuadro de hecho en el museo San Pio V, que siempre que hablo con alguien, Goya es un pintor que a mí no me gusta nada, pero algunos cuadros en concreto. Las pinturas negras creen que es lo mejor; no recuerdo el nombre del cuadro.

Siempre que vio al Pio V, es para ver a Velázquez, los retablos, y este cuadro de Goya, y este cuadro, tiene una parte en lo que son los ropajes, con unas pinceladas y una estructura que creo que aquí Goya descubrió lo que era abstraer la imagen. El crear el ilusionismo, es decir, esto no es nada, pero si lo ves a dos metros te crees que tiene un cinturón. Eso es importante, eso lo tengo muy en cuenta en mi pintura, en mi obra.

JCM.- también el espacio destinado para ubicar la obra, tiene que ser amplio, para poder interponer cierta distancia con la obra. ¿Planificas o anticipas esto a la hora de pintar? ¿Te alejas durante el proceso?

AM.- si, tienes que verlo de esa manera, te vas alejando constantemente para ir construyendo el cuadro de esa manera, te alejas del lienzo para ver si funciona o no funciona, la pincelada te hace ver que está simulándose el referente real o la forma real de la persona o el objeto, o del ojo, ves lo que estas pintando.

JCM.- tiendes a introducir pocos elementos en tu pintura, por ejemplo el cuadro de la mano o el del galgo.

AM.- sí, yo creo que hay dos –no puedo llamarlo concepto, pero tampoco ideas- por ejemplo, el cine es una cosa que me gusta mucho, sobre todo me gusta el cine que sea analítico en cuanto a planos y fotografía, en cuanto a encuadre; en una entrevista con el maridaje gastronómico hablo de ello también, me gusta mucho ver cine en el que la fotografía me proporcione el olor, o la sinestesia, que la imagen me proporcione algo más; entonces yo creo que el cuadro en concreto de la mano, o de la luna, digamos, transmite eso. El tirar elementos también proporciona que no sea un cuadro narrativo, que te cuente tantas cosas, yo creo que no hace falta contar tantas cosas; creo que si te apetece pintar una cosa la pintas, si te apetece pintar una cara, pintas una cara, pintas la persona, pero no hace falta que pintes la persona jugando al fútbol.

JCM.- es difícil encuadrar lo narrativo dentro de un género pictórico o literario concreto.

JCM.- siguiendo con el proceso ¿utilizas veladuras? ¿Utilizas el pincel seco? ¿Hay algo especial en tu técnica que siempre uses?

AM.- la técnica que siempre uso es poner pintura con el pincel (...) pero cada cuadro, un gran porcentaje de cuadros sí que suelen salir con la misma metodología, en el tema de empaste, las veladuras, el lijado; volver a insistir con empastes, con veladuras, volver atrás, adelante, continuamente, el pincel seco sobre las veladuras para crear luces, sombras; yo creo que esa sería mi metodología general, la que llevo de serie digamos; sí que es verdad que otros cuadros son mucho más directos, o –lo que comentábamos antes- alguno mucho más plano, con más agua, más diluyente, más barniz, sabes...

JCM.- ¿vas introduciendo varias técnicas en el mismo cuadro, según trabajas?

AM.- exacto, eso es cuestión de lo que te vaya pidiendo el cuadro.

JCM.- también te comentaba antes que sueles utilizar los fondos negros, ¿se puede intuir una influencia del claroscuro, de cuando estuviste en Italia?

AM.- no, yo creo que mi estancia en Italia sí que fue un punto negro (...) porque no estude, no estudié nada en Italia, la Universidad de allí, la Academia, a lo mejor no te proporcionaba ni el estímulo ni el interés, no había una relación para provocarte la motivación, fue un poco desastre mi estancia allí; yo creo que el tema de los fondos negros, trata más sobre una serie de cuadros, en el que se pinta un objeto o algo en concreto y el fondo negro simula ser una elipsis de algo, es decir, esto y nada más, ósea: la mano, la mano y nada más; no hace falta transmitir nada con el fondo negro.

JCM.- ¿se trata de resaltar ese elemento?

AM.- exacto, yo creo que se guía más por el tema atmosférico que por otro lado.

JCM.- ¿prefieres el Óleo, el Acrílico? ¿Qué te proporciona?

AM.- Oleo, porque veo, veo por ejemplo que, no me interesa el secado rápido al igual que algunos pintores sí, ya que el óleo proporciona una densidad, sobre todo densidad, yo por ejemplo si tuviera que trabajar con acrílico, no trabajaría con acrílico de bote, me lo tendría que hacer; un látex con mucho pigmento para que tuviera densidad; partiendo de esa base, el óleo te proporciona un secado que no es rápido, al día siguiente lo tienes mordiente y puedes sacar una serie de texturas que no puedes sacar con el acrílico, por ejemplo; el acrílico en la misma sesión se te va secando, entonces no puedes trabajar igual, luego las veladuras no funcionan de la misma manera, los barnices; es algo más químico realmente, pero la química que tienen los procesos pictóricos en el óleo, de barnices, de médium, no lo tiene el acrílico.

JCM.- Es algo más grato a la hora de trabajar.

AM.- te da más tiempo de pensar también, te deja más tiempo para pensar.

JCM.- lo vuelves a ver, pasa el tiempo, incluso puedes cambiar el resultado, observar como al secarse lentamente, los efectos que produce.

JCM.- ¿Calificarías tu pintura como realista?

AM.- -silencio- no lo sé; yo creo que sí, pero no me gustaría que se me encasillara como un pintor realista, pero sí que me considero figurativo; yo creo que sí, por lo que escucho de la gente, o críticas sobre tu obra, creo que mis cuadros están dotados de una cierta atmosfera por lo que puedo ver, provocan la verosimilitud que estábamos hablando antes, en cuanto a eso sí, creo que eso sí es realismo.

JCM.- sí, siempre se ha tratado desde ese punto de vista.

AM.- una fotografía en color blanco y negro es menos real que una en color, no tiene sentido.

JCM.- ya casi me has respondido a esto ¿Has trabajado en serie, con muchos cuadros a la vez?

AM.- no suelo trabajar en serie, ni he trabajado en serie, pero creo que el conjunto de la obra unifica la técnica, pero vamos; ahora es cuando estoy empezando a trabajar, no sobre series, sino sobre temas, no le veo sentido a repetir la misma imagen mil veces, es que no tiene mucha lógica, pero sobre un tema sí, en concreto; ahora por ejemplo estoy pintando una serie de casas, americanas, suecas, etc... de donde venga, las fotografías las cojo de algo que me guste, simplemente, y siempre tendré tiempo una vez que este pintando el cuadro de darle mis medios manuales y metodológicos, hacerla mía la imagen; ahora estoy pintando las casa y son todo casas, cada una de su padre y de su madre, pero son casas.



Alejandro marco y dos de su obras COMENTAR.

JCM.- Respecto a la concepción de la obra, vas trabajando sobre la misma idea. ¿Asocias esto con una secuencia cinematográfica?

AM.- es importante que tenga una unión, una línea, pero no una narrativa; una cosa es un proyecto expositivo, o un conjunto de cuadros, un grupo de cuadros que hablan de lo mismo, de una historia, pero yo creo que cada cuadro tiene que hablar por sí solo, eso de primeras; luego, que viendo un cuadro, y luego al siguiente, y luego al siguiente, veas una secuencia guiada, no me gusta una consensualidad narrativa, una consensualidad técnica sí, le veo más sentido; es como tratar una imagen, no como esta tratada la otra y luego la siguiente. Me interesa que cada cuadro este tratado de una manera y que te de que pensar porque esta tratado de esa manera, y el segundo y el tercero, porque esta tratado de una manera diferente.

JCM.- digamos que la narrativa se queda un poco en la pintura histórica, en las escenas representadas a partir de un texto, religiosa, de un capítulo de la biblia, o quién sabe.

AM.- no me gusta mucho, tampoco, el no averiguar más, el que te lo den todo masticado en un cuadro, y que el siguiente cuadro te diga lo mismo, la misma información, no la veo...

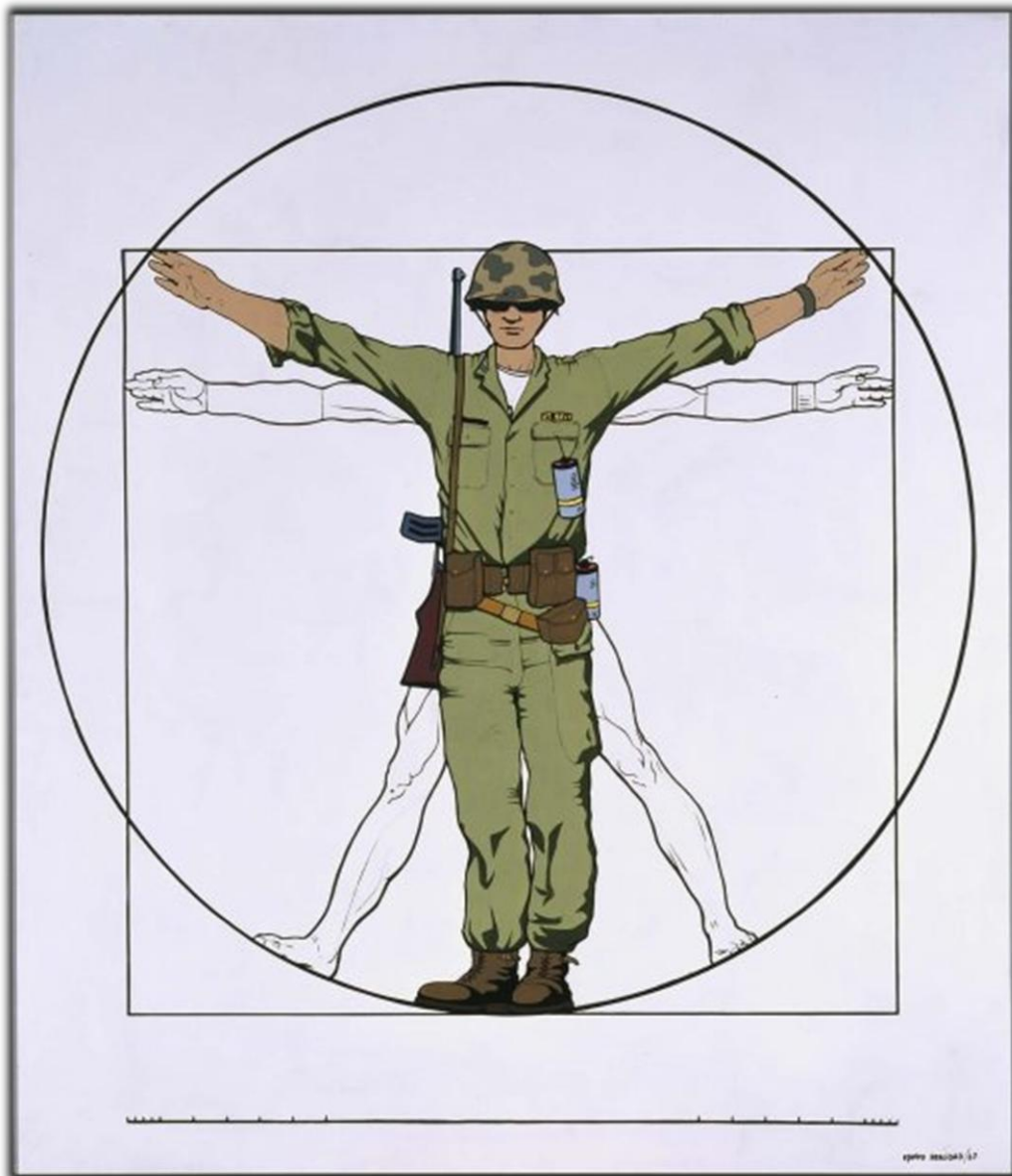
JCM.- Vamos a pasar a hablar un poco del aspecto sociológico de la pintura, por ejemplo hablando de realismo, está el Realismo crítico, que lleva implícito una intención, tal vez una narrativa, pero una iconografía determinada para que el espectador tenga cierta reacción digamos. Se busca transmitir algo en concreto.

AM.- algo más político.

JCM.- ¿Qué opinas del realismo crítico, de un compromiso artístico con la sociedad?

AM.- yo creo que es válido, creo que es igual de valido que todo lo demás, de hecho si quieres criticar algo, críticoalo pintando si te dedicas a pintar. En cuanto a eso está bastante bien, lo que pasa es que creo que se encasilla demasiado hacia eso, yo creo que sería válido en ciertos aspectos y en otros no; yo creo que, a mí me gusta que el arte sea general y universal, ósea que funcione lo mismos cuadros, la misma obra aquí que en china, que en Rusia que en todos los lados; creo que se ancla demasiado para un círculo cerrado, eso es peligroso; creo que depende de la persona y de la trayectoria, de donde esté situado.

JCM.- esto tiene que ver con que al realismo en ocasiones se le atribuye el querer comunicar algo concreto, donde intervienen signos concretos en una situación social determinada; simplemente: ¿Qué te sugiere esta imagen? ¿Crees que consigue transmitir lo que querían...?



Equipo Realidad. 1967. Acrílico sobre tabla. 131,5 x 114 cm.

AM.- Como imagen, no me gusta la obra que cuenta tantas cosas, no me gustan las metáforas en los cuadros, me gusta la imagen que te de que pensar. La imagen en concreto no la conocía, partiendo de que es un soldado, depende de la época que se hizo, puede estar denunciando algo, obviamente. Desconozco la obra y la situación en que se pintó y porque, para situarla en el contexto.

JCM.- ¿Crees que la pintura tiene un lenguaje propio?

AM.- la pintura en concreto, sí por supuesto; y que conste que no desprestigio ni infravaloro la fotografía para nada porque me encanta, le debemos mucho a la fotografía y la fotografía a los pintores también. No es lo mismo la obra de tres artistas que parten del mismo referente, que con ese mismo referente hacer una fotografía con tres cámaras de diferentes marcas, cada fotografía va a salir prácticamente igual, yo creo que esa es la transferencia de la pintura en el mundo. La opinión de cada uno creo que la transmite pintando y se debe ver en los cuadros.

JCM.- la aportación del pintor es lo que codifica los signos, el discurso. Muchas Gracias Alex.

Entrevista a Victoria Iranzo



Victoria Iranzo comentando una de su obras.

JCM.- pues, haz una breve presentación y dinos cuando empiezas a estudiar BB.AA y porque.

VI.- Nací en Cuenca, pero por motivos familiares he vivido toda la vida en Utiel, en un pueblo de aquí de la comunidad Valenciana, siempre ha sabido que quería estudiar BB.AA, desde pequeña, el tema de las manualidades, de la pintura, el dibujo; iba a clases de pintura de pequeña, y supongo que por proximidad y comodidad también estudié en Valencia, ni hermano también estaba aquí en Valencia. Fui a visitar la Facultad cuando todavía estaba en el Instituto, y me gustó mucho, todavía estaba la facultad antigua, no sé si la has conocido.

JCM.- si

VI.- Directamente hice la matrícula y entre en la Facultad de valencia, cuando entre empecé también a mirar la becas de movilidad, Erasmus, Promoe, para mí era una motivación estudiar fuera.

JCM.- ¿Por qué?

VI.- por viajar, creo que es otra manera de estudiar BB.AA, fui con la Erasmus a Bruselas, hice allí un curso.

JCM.- ¿te ha influenciado en lo que haces, alguna pintura en concreto?

VI.- el tipo de pintura no, pero sí que estudiar en Bruselas me influenció mucho a la hora de concebir lo que era la pintura, en general. La facultad de Valencia es muy académica, enseña mucho el tema de la figuración, el estudio del retrato, la figura, y cuando estuve en Bruselas fue para mí todo un cambio, al principio estaba un poco desubicada, estudié cuarto de carrera en Bélgica, y los años anteriores incidía mucho en el retrato, en el realismo y la figuración, cuando llegue allí el tipo de pintura no tenía nada que ver, no sé si arte contemporáneo sería la mejor definición, pero se incidía mucho en la idea, en el concepto. Digamos que la técnica iba al margen. Los alumnos de allí, cuando entraban en la Facultad, elegían directamente lo que querían hacer, pintura, escultura, se enfocaban directamente desde primero de carrera a la pintura por ejemplo. No es como aquí que vas tocando todas las disciplinas para que luego decidas, allí no, directamente entrabas a una rama; me sentí un poco desubicada. Al llegar, seguía haciendo mis retratos, interiores, bodegones, los profesores era como que no entendían muy bien porque lo hacía, y empecé a plantearme porque pinto lo que pinto; con qué intención quiero hacer un retrato hoy por hoy, que más quiero decir con ese retrato y cuál es mi interés por hacerlo.

Cuando volví a Valencia, la Erasmus me influenció mucho, me hizo reflexionar sobre cuáles eran mis intereses más allá de la pintura; el que hacer; y en quinto de carrera fue cuando mi pintura dio un cambio, fue un cambio muy fuerte, fue cuando empecé a hacer los trabajos que has podido ver míos, los estampados, los motivos y todo eso, sí que fue un cambio.

JCM.- empiezas a abordar un poco la idea, a veces es un esfuerzo pensar la pintura, por decirlo así, antes de empezar, y ¿ya pintabas antes de entrar en la Universidad?

VI.- como he dicho sí que fui a las típicas clases extraescolares de pintura, pero en realidad lo que hacía yo era dibujar; entre en la facultad por dibujo, lo que quería era dibujar, dibujar y dibujar. Y también fue, igual que en el caso de Alejandro, en segundo de carrera un profesor que tuve de la Facultad, el que hizo que me interesase la pintura realmente, pero el dibujo era realmente mi base.

JCM.- tu lenguaje expresivo por así decirlo; ¿prefieres Oleo o Acrílico? ¿Qué te es más cómodo a la hora de trabajar?

VI.- el primer año solo pinte con acrílico y me gustaba mucho, pero después con el óleo empecé a descubrir ciertas cualidades plásticas que creo que el acrílico no te llega a dar, y he estado trabajando con Oleo el resto de mi carrera. Los cinco años siguientes he estado trabajando con Oleo y creo que todavía me queda mucho por sacar de la técnica.

Ahora estoy también interesada por el temple de huevo, me gusta mucho la técnica de Andy Warhol que trabaja con temple también, pero creo que el óleo tiene una plasticidad, con los médium, las veladuras se crean otras cualidades que con acrílica cuesta más.

JCM.- también está la materia, por ejemplo Alejandro la utiliza mucho en el proceso de su pintura, tu pintura tiende más a las tuestas planas, con poca materia, tal vez por eso te llama la atención el temple.

VI.- puede que sí, que sea eso lo que me interesa del temple, su aplicación más plana, también por los tiempos de secado, porque te permite mucho llegar a ese detalle de la pincelada; son cuestiones que para mí son casi conceptos abstractos, no sé cómo definirlo realmente, pero la verdad es que con el Óleo ha sido todo un proceso de experimentación; a lo largo de la última serie en la que he estado trabajando, cada cuadro me llevaba a seguir una metodología diferente, en unos he empastado más, en otros he empastado menos, en este por ejemplo que estas mirando, este sí que es plano, pero tengo otros cuadros que tienen mucha, mucha materia. En cada cuadro intento ir más allá, es una experimentación, no tengo una metodología tan clara como la que tiene Alex. En cada cuadro me

planteo la imagen de otra forma, estudio a lo mejor con los motivos florales la obra de *Fanci nature*, el sí que emplea mucho la pincelada por ejemplo, como crea con la pincelada el volumen de la flores; entonces la materia sí que me interesa, es quizá cuestión de comodidad, de sentirme cómoda trabajando y quizá sea más con la pintura plana que con la materia, para mí es más difícil.

JCM.- es un aprendizaje continuo; respecto al formato, ¿usas normalmente un gran formato? ¿Porque?

VI.- me siento más cómoda con los formatos pequeños, de hecho, empecé a trabajar cuando volví de Erasmus, de mi etapa en Bruselas, empecé a trabajar solo con formatos pequeños, más o menos de 50 cm. X 50 cm. hasta un año después prácticamente; va en función de la imagen, ahora por ejemplo me estoy planteando un poco abstraer un poco la imagen por medio de los planos, y he pensado en subescalar las imágenes, crear esa abstracción por medio del detalle.

JCM respecto al soporte ¿Cuál prefieres, lienzo, madera?

VI.- lienzo, quizá sea también porque el mismo motivo que estoy representando constantemente es la tela, entonces la cualidad de la tela para mí es muy importante, la trama de la tela me permite ya de por si tener una base, una textura que es la que estoy representando, eso me ayuda mucho en el proceso de trabajo. Por ejemplo, aplico la veladura y con una espátula la arrastro, la veladura queda dentro de la trama de la tela. Son cuestiones que cuando tú ves la imagen del cuadro, en internet, o impresa, no llegas a apreciarlo a no ser que veas un detalle, peo cuando ves el cuadro al natura, que claramente la intención es que se vea al natural, no se aprecia de lejos, pero cuando te acercas ves cómo esta tratada esa trama de la tela, como se intenta enfatizar la trama de la tela; es cuestión de la plástica que me da la tela que con la madera no vio a poder; si empiezas a trabajar con el temple de huevo seria sobre tabla y esto lo perdería, me da un poco de miedo perder esa trama de la tela.

JCM.- seria experimentar con otros materiales, cambiar el proceso de trabajo.

VI.- empezar de cero

JCM.- ¿haces bocetos previos antes de empezar a pintar?

VI. no, trabajo directamente con la fotografía, manipulo la fotografía, hago varias sesiones de fotos con una modelo; o últimamente estoy trabajando también con fotografías encontradas, pero manipulo la fotografía antes de trabajar, digamos que para mí ese es el boceto.

JCM.- ¿Utilizas el ordenador para retocarla, Photoshop?

VI.- no, no, manualmente, imprimo la foto, pinto sobre ella, selecciono el encuadre, la recorto, la manipulo directamente.

JCM.- es decir, que obtienes una idea del resultado final de la pintura a través de estas manipulaciones. ¿Crees que esto le quita algo de emoción al proceso pictórico?

VI.- soy muy manual en el proceso, no sé si decir a la vieja usanza, pero con el ordenador ando un poco verde, no lo llego a controlar bien, digamos que con el rotulador, las tijeras y la pintura, me aclaro mucho mejor, directamente cojo la foto y, a lo mejor imprimo dos o tres fotografías con diferentes poses, las manipulo y luego ya elijo con la que quiero trabajar, también suelo tener una más pequeña y otra más grande, una para ver más el detalle, sobre ella realizo la cuadrícula con la que luego encajo, y con la otra me fijo más en el color, las tengo siempre presentes.

JCM.- ¿buscas fidelidad en el color respecto al referente?

VI.- no, de hecho conservo todos los textiles con los que suelo trabajar, los tengo a modo de colección, y cambia mucho el color del estampado real a la fotografía y también con la propia deformación del estampado, el tejido cuando esta tenso, el color se pierde un poco.

JCM.- Atendiendo a los motivos florales, en tu pintura, y respecto a la vestimenta, se podía considerar un signo de identidad de la cultura ¿Conoces el término Ukiyo-e o la representación japonesa y su pintura?

VI.- , no, visualmente sí, las imágenes, sí que las conozco, pero no conocía el termino, no he investigado mucho sobre el tema, es algo que está pendiente, pero sí que me gustaría mucho mirar un poco en esta línea, en concreto esta imagen me atrae mucho, se ve todo el tema de los estampados, la deformación de las arrugas. Me resulta sugerente.

JCM.- podríamos decir que tu obra tiene cierto componente erótico.

VI.- me han hecho ya muchas veces esa pregunta.

JCM.- ¿tiene que ver con el romanticismo, el tratamiento del cuerpo y la vestimenta que aplicas en tu pintura o tal vez es algo más intuitivo?

VI.- sí, es algo más intuitivo, desde luego que no me había planteado... se oyen comentarios y el tema del erotismo, es algo que me han recalado muchas veces, pero no es algo intencionado en ningún momento. Yo creo que es más una excusa, digamos que la idea en un principio (...) mi primer cuadro con motivos, tenía ganas de pintar un motivo en concreto, una prenda que tenía muchas ganas de pintar, y cuando estaba pintando el motivo deformado, simplemente trazando el motivo ya se aprecia que por la deformación, tú tienes hay un volumen que lo está deformando; dándole vueltas al tema de las arrugas, directamente pensé en los estampados textiles elásticos, por esa deformación que pueden llegar a producir; pero vamos, ya te digo, que fue un proceso casual, no había esa intención..

Este tipo de pintura sí que me atrae, quizá es una influencia...

JCM.- algo que has aprehendido...

VI.- todo lo que vemos es influencia, pero quizá no somos conscientes de ello hasta tiempo después.

JCM.- antes te hablaba del fotorrealismo o hiperrealismo americano, por la nitidez de la representación, la búsqueda del lenguaje realista y por el detalle respecto a los motivos, floral en este caso. ¿Influye esto en tu pintura?

VI.- me atrae por la capacidad del pintor para llegar a representar de una forma tan fiel la fotografía, pero más allá de esto, el hiperrealismo no es una corriente que me interese más allá, ya te digo, de la pintura americana Andy Wayard, es uno de mis referentes, y precisamente lo que me gusta de Henry Wayard o de John Curring por ejemplo es esa forma de representar de forma real una imagen en la que claramente hay una traducción o una interpretación que parece (...) que viene directamente de la forma de concebir del pintor, o Holbein, tiene esa misma capacidad para representar algo que claramente esta alterado, vaya, hay algo que no es fiel a la realidad, y es precisamente eso lo que me gusta, quizás por eso (...) mucha gente me ha dicho, porque no te proyectas los estampados, pero realmente cuando pinto los estampados, cuando lo estoy encajando sobre todo, que todavía no conozco completamente la imagen, es muy difícil encajarlos, tienes que ser fiel a la deformación para

conseguir el volumen del que te hablaba, pero es que si lo proyecto pierdo esa traducción que tanto me interesa de la pintura que me gusta observar y es algo a lo que tienes que ser fiel, siempre hay una alteración que produzca mi mano o mi ojo a la hora de representar. Es uno de mis intereses principales y algo a lo que quiero ser fiel

JCM.- ¿el proceso de trabajo tiene gran importancia para ti?

JCM.- ¿Cómo funciona la difusión de la obra?

VI.- Cuando empecé con Miquel (buscar la galería) a él le interesaba la obra, la había visto y pensaba que tenía una calidad y quería dar le un poco de salida, pero también dentro de la clientela habitual que él solía tener, parecían imágenes como demasiado duras; me preguntaba qué porque pintaba esas partes del cuerpo tan explícitas; que a fin de cuentas, el fragmento que pinto es una excusa para lo que a mí me interesa. Pero como tenía hay un poco de duda sobre si le iba a poder dar salida o no, pensó directamente enviar mi trabajo a una feria de arte de Japón, porque creía que allí por el tipo de imagen podía encontrar salida, para...

JCM.- por afinidades temáticas o culturales, si quieres...

VI.- si, si, fue el primero que me hizo entender la relación que podía haber en mi trabajo con el arte japonés y ahí empecé a investigar un poco, pero ya te digo que no conocía es termino Ukiyo-e y que me apetece; sí que es cierto que cuando me dijo de lo Japón, dije ¡Ostras! No lo había pensado pero sí que encuentro la lógica (...) al final no lo puede enviar por cuestiones de aduanas, por lo visto en la aduana los devolvieron los cuadros.

JCM. Ya te lo habían sugerido por otra parte, tal vez sin saberlo tiene esa influencia.

Entrevista a Edgar Noé Mendoza Mancillas.

Ni que decir tiene que la hospitalidad de Edgar no tiene comparación, como punto previo antes de la transcripción de esta entrevista es darle las gracias por ello, y por su conversación sincera y aclaratoria de cómo se llega a pintar como Edgar Noé, una mirada personal de cómo siente el corazón de un gran pintor y de cómo se plasma, cual es el proceso que permite realizar estas admirables pinturas que, en mi opinión, no todo el mundo consigue, pues el proceso no es solo la técnica, es mucho más que eso.

JCM.- bueno, si quieres te leo los objetivos que he planteado para las entrevistas para que veas por donde va la línea de investigación. Planteo una serie de preguntas generales en cuanto a técnica y contenidos, y otras más personales, que profundizan más en las circunstancias de cada uno. Con dos focos principales de producción artística que se centran en Madrid, en la pintura que se genera a partir de Antoni López García, y en la comunidad Valenciana.

EN.- es increíble cómo han intervenido hay las redes sociales, y esto lo tenemos hace nada.

EN.- tu cuántos años tienes Javi.

JCM.- tengo 43.

EN.- yo tengo 46, ósea, somos más o menos de la misma generación, yo pertenezco... y tú también, pues aunque no quieras; yo experimente enviar cartas en papel, no sé tú.

RBE.- sí.

JCM.- yo todavía aun lo hago, muy poquito en comparación con antes.

EN.- sí, pero es un rollo así como nostálgico, así de coleccionista, pero fíjate tú lo que se ha modificado, todo lo que hemos tragado visualmente simplemente por las redes. Yo he conocido un montón de pintores que muchos de ellos yo los he admirado, y simplemente le pinchas a la solicitud de amistad, y un día te aceptan y de repente empiezas a intercambiar mensajes, es maravilloso.

JCM.- es muy bonito, lo que pasa es que tiene a lo mejor una carencia, en cuanto a los cuadros, de ver la pintura en directo; ojala pudiéramos transportarnos y verlo en directo.

EN.- desde luego en directo es otra cosa, es verdad, se transforma totalmente, es muy diferente.

JCM.- esto se relaciona también con el primer objetivo, ver si esto ha ayudado, ver si ayuda un poco a la vuelta de la pintura realista, yo creo que sí, que está más fuerte que hace una década o dos.

EN.- sí, hay una moda, pero como moda yo tengo mis dudas; además fíjate, que yo siempre he pensado o no siempre, pero no quiero depositar en la pintura o en el género, de hecho creo que tiene bastantes ausencias, por ejemplo en el vocabulario, el concepto de conceptos; hay muchísimo trabajo muy entelarañado todavía; no lo digo despectivamente, pero se siguen empleando muchas temáticas, que no sé, que podríamos pasar a (...) ósea, con toda la información ahora mismo que hay, la televisión, con todos los avances, por ejemplo el cine de ciencia-ficción, y todo esto, seguir haciendo los mismos temas del siglo XIX, o bueno, del siglo XX a principios, es como redundar, y a veces te quedas como frío y como ... no sé, es algo interesante para debatir.

JCM.- sí, incluso los premios ahora, por ejemplo el que acabas de ganar es un retrato, y el desnudo, el bodegón no mucho, pero también sigue presente.

EN.- y aparte, los mismo géneros, el bodegón como dices, el retrato, pues tienen que tender a evolucionar, y a decir, con esos personajes, que no tiene que ser necesariamente la figura humana, creo yo; un retrato es un interior de un personaje y tratar de que ese personaje narre un montón de cosas y vete a saber todo lo que se puede hacer en este género sencillo, o con la naturaleza muerta, yo que sé, ósea no encasillarnos en la misma situación de siempre, yo que sé.

JCM.-hay más posibilidad de que interactúe con otros géneros, con otras técnicas; por ejemplo, también su relación con los videojuegos se está investigando mucho, el realismo que hay ahí, pero al final se vuelve a lo mismo, respecto a la temática.

EN.- yo creo que actualmente, creo que el cine es lo más avanzado en situaciones de imágenes que tienen que ver con un sentido de la realidad, me entiendes; sí, por que también el estilo en sí como que ha evolucionado, se transformó con la aparición de la fotografía se transformó completamente, y luego llega el cine y estoy hablando de albores, sí; y hora con lo que tenemos, pues vuelta a lo mismo, se está transformando su visión, su manera de cómo se hace, su manera de cuáles son las herramientas que utilizamos para copiarlo, para reproducirlo, para generarlo, y aparte de todo eso, pues el discurso conceptual que pueda tener cada uno, dependiendo de dónde hallas nacido, de lo que hayas vivido, de todo eso, de tus propias vivencias, entonces fíjate la tremenda riqueza que hay, como para de repente nada más encasillarte en hacer imágenes muy, muy como ...

JCM.- como estáticas puede ser.

EN.- bueno sí, es otro sentido, de hecho las admiro, porque el sentido de copiar tal cual un objeto tiene su..., creo yo, no es meramente la copia, yo lo hago. No es meramente la copia, hay un discurso ahí de una necesidad muy profunda del creador para hacerlo técnicamente pincelada a pincelada en las que está depositando un montón de vivencias, me entiendes; entonces no es solamente la copia pura, no somos una cámara fotográfica, están implícitas un montón de cosas.

JCM.- tu obra es muy personal, creo que dice mucho con una imagen de tu universo personal, y creo que es muy difícil, que lo consigues muy bien en las miradas, en las expresiones.

EN.- ¿quieren pasar a ver el cuadro?

RBE.- y tanto.

EN.- o se terminan el café.

RBE.- no, igual vamos yendo.

EN.- este es un encargo, a ver cómo les digo, es un encargo, y que le faltan aún bastante, hay lo llevo.





Egdar Noe Mendoza Mancillas (detalles de una sus obras mas recientes).

JCM.- ¡Que increíble! ¿Cuánto tardas más o menos, en pintar un cuadro como este?

EN.- Este, en particular no puedo decirle, porque se han juntado muchas cosas para que lo haya dejado, para que lo haya retomado, para que bueno, en fin. Este es un encargo, y me tiene en una situación un poco tensa, porque lo estoy disfrutando mucho, pero ya me extralimite de tiempo, lo empecé a hacer cuando todavía estaba junto con mi “ex”, pues ya te imaginaras cuanto llevo, entonces lleva mucho trabajo y mucho tiempo; dentro de un proceso normal, si no lo hubiera dejado, esto tardara como unos tres o cuatro meses en hacerse, pero lleva mucho más, hay procesos que...

JCM.- vas muy rápido en mi opinión, llevas toda la vida pintando.

EN.- Si, pero todavía le falta, estoy trabajando esto (El fondo, los ropajes, y las figuras principales) fijate que nunca había hecho un cuadro así, con tantos personajes, y es un lío, porque, mi idea es con todo lo que quieras, crear una sensación en la que el espectador no se sature, es decir, que con todo lo que hay él se sienta relajado, aunque se de tanta información quiero transmitir una sensación de tranquilidad; una tranquilidad y una sensación de incógnita, que el espectador se quede en preguntas, intrigado y que nunca tenga respuestas de alguna manera, que el mismo gestione sus propias preguntas; con ello no quiero decir que no tenga yo mis porqués, pero es lo que un momento dado de plano me interesa; es como cuando se genera una sinfonía por medio de sonidos, crear unas sensaciones, con un comienzo, un intermedio, altas, bajas, y luego ya finalizo; lo que quiero es crear un recorrido visual en el espectador, que empieza a ver, a lo mejor que se identifique con X puntos de la imagen y que vaya haciendo ese recorrido, que se haga preguntas.

JCM.- ¿tú crees que esto tiene como unas normas, unas reglas para conseguir que el espectador centre la atención en algún punto concreto del cuadro?

EN.- hombre, no es algo tan totalmente tan matemático, es algo muy difícil, pues ni siquiera yo mismo se cómo van saliendo las cosas, o cómo voy a dejar las cosas porque es imposible, pero si, en los tres cuatro pasos principales si quieres que en cuanto llegue, por ejemplo, yo quiero:

Estas son las dos figuras principales, son tan obvias que el espectador se va a centrar desde luego en las dos figuras y yo lo que quiero es restar importancia en estas dos figuras y que el espectador se quede con el abrazo que se da en todas las figuras, pero aun así no quiero que se centre en detalles del abrazo, quiero que sienta, que se olvide de todo, de preguntarse cosa, de qué significa esto, y que

a lo último se quede con una sensación de un abrazo, de algo por el estilo, me entiendes, y bueno, estoy tratando pues de modificar, de quitar términos, de bajar los tonos, todo esto ahora mismo está aclarándose mucho al principio era muy oscuro y mi marcado, yo he ido poco a poco quitándole importancia, metiendo detalles, he puesto y dispuesto personajes, he quitado, he borrado, aquí había leña, había un montón de cosas y lo he ido modificando.

JCM.- por eso es importante el proceso

EN.- pues sí, es un poco lio, y bueno lo que es el mapa general de todo ya está, hay un montón de cosas, de todas las colecciones que vas haciendo, que se ven en los alrededores...

JCM.- pero eso solo lo sabe el artista.

EN.- claro, si, pues sí.

JCM.- por ejemplo, el efecto fotográfico del difuminado, ayuda mucho a conseguir ese efecto general, aparte de la composición, creo que hay un montón de recursos que se pueden utilizar, yo lo veo como un aprendizaje continuo.

EN.- pues sí, estas continuamente pues peleándote; todos los que estas entrevistando, pues de alguna manera se pelean.

JCM.- y te importa que use esta cuadro para la presentación de la tesis, pues al ser un encargo tal vez no quieres que se muestre.

EN.-pues creo que para abril, ya voy entregarlo, y yo no tengo ningún problema en que enseñes la imagen.

JCM.- no sé si deberíamos preguntar a quién te encargo.

EN.- no, tengo toda la confianza del mundo con ellos, pero es mejor si ya lo he entregado, y también puedes usar cualquier otra imagen de mi obra.

JCM.- otra cosa que me pregunto a mí mismo, en cada pintura que veo, es. ¿De dónde salen las imágenes?, ¿cuáles son los referentes? ¿Tienes alguna influencia concreta en esta pintura en particular?

EN.-por ejemplo ves a la mujer con rasgos Europeos, tengo interés en empezar a hacer todo tipo de rasgos, lo menciono esto porque, pues allá en México, yo siempre tuve la ausencia, yo no he estado en escuelas ni mucho menos, y he estado intentando agarrar de aquí, de allá, lo que he podido, y claro, en libros empecé yo a alimentarme con los cuadros de toda la vida, de los museos, y las principales fuentes ahí son los artistas Europeos de todos los siglos, y normalmente los Europeos tienen sus modelos con unos rasgos determinados; no es una cuestión de inmigración ni mucho menos, técnicamente, yo necesitaba imitar cómo iban plasmando esos colores en esos personajes, y claro todo eso se me acomodó también haciendo esas mismas test de piel y todo esto, esa es la manera con que empecé; además ya después se me empezó a acoplar muy bien los personajes muy pálidos, con una serie de cuestiones de personajes como robóticos, o, ya ves que luego los duplico, y se me hacían como más fríos, más transparentes, con venas, con cositas así, entonces se centró mucho en este tipo de personajes, no así los voy cambiando, pero entre tanto estoy muy a gusto con esa serie de personajes, de esa manera lo que estoy consiguiendo, con esas pieles así y demás; es un resultado también de ambientes surrealistas y mágicos que venía ya pintando desde hace un montón y es interesante; sim embargo si es muy importante, luego ya con el tiempo me he dado cuenta que es totalmente importante el fondo como el personaje, muchas veces el fondo inclusive tiene que ver más para que el personaje transmita.

JCM.- en este caso es muy claro.

EN.- sí, pero se deriva de todo ese juego de imágenes que yo venía haciendo, y creo que se sigue viendo, pero ya muy sintetizado, y cada vez me gusta más la limpieza; no quiero atiborrar, antes lo hacía, antes era como muy barroco.

JCM.- esto se nota mas en tu etapa primera, cuando pintabas en México, sí que te quería hacer una pregunta a partir de ahí: sí que hay elementos, por ejemplo, que se repiten en muchos cuadros, que son los paraguas y las sillas, en esta etapa ¿de qué manera usas la repetición en tu pintura, sobre todo en esta etapa?

EN.- pues, intente buscar símbolos de mi propio lenguaje que estaba creando, y recurría mucho a lo que sueñas y lo que soñabas varias veces pues para mí representaba algo e intentaba buscarle un significado y lo acople, poco a poco iba apareciendo su propio, ósea, aparecían varias veces en las pinturas y termine por darle cierto significado; por ejemplo las sillas, pues para mí eran, según yo, eran como el significado de la casa, del hogar, de cuando llega pues, cualquier persona a tu sitio, lo primero que haces de alguna manera es invitarla a que se siente, entonces tenía que ver con eso, y así cada uno de los elementos que y metía, pues poco a poco iban adquiriendo más personalidad, y más estructura, si a lo mejor unos se aparecían porque tenía la necesidad de meterlos, pero era instintivo, y como digo, mientras fueron apareciendo cada vez más fueron adquiriendo más sentido en mi propio lenguaje que se iba formando.

JCM.- es enriquecedor tanto para el que lo observa, lo ve, como para el tu lenguaje pictórico.

EN.- yo creo que cuando, por ejemplo en ese tipo de imágenes que hacia al principio era como más, quizá despertaba en el espectador curiosidad y dudas, de preguntarse que significaría, pero era como más obvio, no sé si lo viera como más, no era tan sutil, era más directo, entonces vale, igual vete tú a saber qué es lo que quiera decirme, pero es muy concreto los objetos en relación unos con otros, con su ambiente, entonces creo que era como una guía más didáctica.

JCM.- si, al repetirlo también adquiere más importancia.

EN.- ahora quiero ser como más abstracto, quiero dejara al espectador, ósea esto no sé qué es, quiero que se olvide de estarse formulando que significa y de que se meta a sentir como ocurre un poco con las famosas manchas de toda la estructura abstracta, pues tú, si te interesa esa mancha, por ponerle un sentido en esa estructura sin forma, y si te atrapa, pues como no la puedes entender te tienes que conectar con eso sensorialmente.

JCM.- claro, se entiende mejor en relación con esa estructura.

EN.- eso es lo que yo quiero hacer aquí, y es muy difícil, bueno al menos para mí es muy difícil, porque es tan evidente la figuración, y encima es una figuración con una tendencia realista que le quitas posibilidades al espectador para que se imagine y para que sienta, entonces mi reto es jugar con eso tan evidente que no llegaría a por ejemplo los pelitos y eso, y que simplemente esta imagen sirva de pretexto para las sensaciones; eso es lo que me gustaría provocar en muchos casos, en otros sí me gusta que la gente se centre en el detalle, ósea, que se centre en todo, no sé si me doy a entender; si quiero generar que simplemente vea más allá de la imagen tal cual.

JCM.- puedes dar un sentido o un significado con la composición, puedes dejar a intriga con el trazo, con la indefinición por decirlo de alguna manera, es más interesante.

EN.- si no, de alguna manera tienes resuelta la imagen, de alguna manera con mucho trabajo y es complicado hacer que el espectador se olvide de eso y meterlo a sentir, es muy difícil; creo que el tipo de trabajo que veo de otros colegas que tienen esa tendencia, lo que más me gusta de esto es que te olvidas, que te olvides de la técnica en un momento dado, por eso echo en falta tanto, en este momento que está de moda, pues que sepas ir a otra etapa, porque no decirlo, en la que empiece a generarse conceptos muy interesantes, aparte nos está cayendo la de Dios con tanta información en

todos los sentidos en política, historia, etc... que no sé, no involucrarse un poco con eso es difícil; pues es que no lo estamos haciendo, no tenemos una, no hay un movimiento con una ideología quizá comprometida, no sé si usar estos términos, pero...

JCM.- hace poco hablaba también con Carlos

EN.-con Saura

JCM.- no, con Barragán, porque un poco el realismo anterior de la Comunidad Valenciana era un realismo crítico, además sí que se puede llamar así porque casi todo lo que se hacía iba enfocado en la misma línea comprometida por decirlo, también era una época diferente en la que la política se vivía de otra manera, y por ejemplo, Carlos Saura sí que casi toda su obra tiene una simbología que remite a algún momento o situación, entonces: ¿tú crees que los pintores debemos involucrarnos un poco socialmente?

EN.- con esto estamos hablando, ósea, en el momento que estamos viviendo esto, si yo creo que lo que estamos haciendo, los pintores en este momento, la ideología que tenemos ahora es una ideología que no está comprometida con nada, si es como una tendencia a estar como mudos, si no tenemos, hace ya cuanto tiempo que ya paso el comunismo y el capitalismo, todo eso; yo creo que estamos reflejando esa postura actual en un lenguaje contemporáneo, y pues a mí me preocupa porque es muy disperso, y aparte de lo disperso aparenta ser muy frío y que no comulga con nada, entonces pues si me tiene intrigado, no sé si porque no se expresa o porque se expresa tanto, por ser tan obvio, que ya forma parte del concepto por sí mismo, entonces no sé.

JCM.- pues si es difícil, porque en la obra que ahora te premiaron (citar) esa expresión yo creo que ya te está diciendo mucho, pero no hay una simbología, o unos elementos que directamente te marque una narrativa lineal, decir pues esto...

EN.-yo creo que el proceso es a lo que me ha estado llevando, yo no digo que este bien, que este mejor o este peor, mesta llevando a sintetizar, y cuando sintetizas pues creo que se mete uno en un lenguaje más universal, no sé si es pretencioso lo que digo, pero si en un lenguaje que no tiene ni implicaciones políticas, ni fronteras, ni géneros, es como más universal, todo el mundo lo puede entender, hablando del retrato por ejemplo, y eso es lo que trato de hacer con los personajes que estoy haciendo, con esto mismo, ósea, que no tengan una fuerte tendencia, a pesar de lo que les rodee, de cómo van vestidos; quiero ese lenguaje limpio, y bueno no sé si tiene que ver con eso que estas preguntando.

JCM.-pues un poco sí porque, el exceso de información, porque ya estamos más conectados geográficamente, e incluso filosóficamente, un poco como que nos vamos acercando mas todos.

EN.- yo creo que si es propio de este momento.

JCM.- yo creo que es muy difícil u una pintura, una fotografía o una obra de arte, lo entiendan por igual en todas partes; creo que es difícil pero creo que es posible, al fin y al cabo todos somos personas.

EN.- eso es lo que intento, si, como un lenguaje más universal, trato de llamar de esa manera.

JCM.- mediante un lenguaje visual.

JCM.- y el formato ¿Cuál prefieres a la hora de pintar, con cual te sientes más cómodo?

EN.- no me importa demasiado, todos los tamaños me desenvuelvo bastante bien en todos o tamaños y me gustan, lo que pasa es que con el tiempo, lamentablemente te tienes que, me he venido acoplado un poco más a determinados tamaños, por lo practico a veces comercialmente, s que finalmente todo está relacionado, y más los que nos dedicamos a vivir de esto, y claro los tamaños grandes, bueno también depende con que galería vayas a dar. Como dato referente al cuadro ganador del concurso, ese es un cuadro que yo lo hice en el 2012, su dinámica es un cuadro por sí mismo, un retrato; ósea; no fue hecho para participar en el concurso; es un cuadro que personalmente siempre

me ha gustado, que por cierto todo el fondo verde –si lo ubican el cuadro- hazte cuenta que detrás tiene toda una como despensa, como repisas todas llenas de frascos con agua y con raíces, todo todo, y ya lo tenía casi terminado, me saturó muchísimo, yo quería que el personaje hablara por sí mismo, y lo tape, lo tape con el fondo ese verde, de hecho cuando veas el cuadro mismo, se ve, no se ve lo del fondo, pero si se ve la texturita.

RBE.- se ve la materia.

JCM.- ¿crees que había demasiada información?

EN.- sí, se ve demasiado, estaba saturado, y ya estaba terminado casi, y dije ¡no!, lo tapie, hazte cuenta que me sentí fenomenal; y luego por ejemplo el cuadro, si es un retrato psicológico finalmente, pero vuelta a las mismas, yo no quiero que me identifiques con algo en particular, quiero que te metas al interior de ese ser nada más;

JCM.- me llama la atención lo que dices de cuando lo tapaste, te quedaste bien a gusto, supongo que es bien liberador, concluir el cuadro así.

EN.- y fíjate que eso lo adquieres también con el tiempo, de tomar decisiones de sacrificar cosas que; antes no era capaz, ¡con lo que me ha costado, y ahora lo tengo que tapar, no! Y ahora sí, ahora me da igual, hay que ser honesto con lo que quiero transmitir, y si es necesario tapar X cosas, lo tapo; aunque sea toda una cara, me entiendes.

JCM.-se dice que Rembrandt, el Greco, hacían eso, muchos pintores

RBE.- y en cuanto al lino, ¿qué diferencia notas respecto a la tabla o a otro tipo de lienzo?

EN.- Claro, la trama representa una textura, pues tienes que pasar dos veces, tres veces la pincelada para que se registre.

RBE.- y a la hora del detalle, esa textura también cambia

EN.- claro, es diferente, yo creo que se pueden lograr los mismos efectos, pero si, a mí la trama para áreas de detalle que yo estoy queriendo a veces dar, me entiendes, la textura muy lisa como la tabla me ahora buscar una manera de cómo le doy, en cambio esto pues si le tienes que buscar la manera, es como si me pusiera a trabajar sobre una pared rugosa, es exactamente lo mismo, no hay mucha ciencia; no creo que tenga nada que ver con la calidad que tenga al acabar, es una manera más bien de abordar el material, es diferente.

JCM.- muchas gracias Edgar, damos por concluida la entrevista gracias por abrirnos las puertas a tu proceso de trabajo.

Entrevista a Dino Valls

Ante todo agradecer la amabilidad y el recibimiento que Dino Valls nos dio en su casa, y la grata y abierta conversación que nos proporcionó, regalándonos su experiencia. Empezamos en la sala, donde tiene los cuadros, más personales que no ha vendido, pues su excelente pintura suele estar vendida antes de estar terminada. Nos empieza mostrando estas pinturas.



Dino Valls, nos muestra las obras que decoran su casa.

DV.- Tenemos estos cuadros, lo que es pintura considerada y numerada y catalogada como pintura, estos son más recientes, del 2011, este es del 2004 o 2006, y este también es del 2000 me parece.



Dino Valls. Las pintura que aquí comenta son las únicas que conserva en su colección particular.

JCM.- me llama la atención, como sí que me gusta la pintura italiana, todo el uso de las matemáticas, me llama mucho la atención, al observar tu pintura pienso: este hombre la aplica, no sé de qué manera.

DV.- hay muchas cosas, por ejemplo ese cuadro, se titula "Arinperos", esta, lo tengo basado en una estructura también geométrica, y sobre todo numérica en relación con la divina comedia de Dante; es que son muchos elementos que también hay que verlos de cerca, porque tienes, si tú ves aquí todas las cintas que lleva la figura, llevan unos versos escritos que son parte de la divina comedia, son versos de los capítulos y tal; y luego estos círculos de papel que hay escritos, también, están recortados sobre manuscritos de lo que son los propios versos; y luego aquí en estos estantes, está el inicio de cada uno de los tres reinos que el visita, entonces está el purgatorio, está el infierno, el texto del cielo no existe, debería de estar aquí; y lo mismo pasa con los círculos, hay 27 círculos, que serían circulitos de estos de papel, serían nueve círculos de cada uno de los tres reinos, la estructura numérica va en relación a la propia estructura lírica que tiene la divina comedia, tienen textos escritos del purgatorio y del infierno y están en blanco los del cielo, que son algunos de los que están por ahí flotando y los que quedan por abajo, y lo que son las cintas estas también, son todo versos que están tomando parte de la obra de Dante.



Dino Valls.

La estructura numérica es parte a veces de un juego conceptual, de organizar el cuadro desde el punto de vista del concepto pero también de la forma, en muchos casos, como en este por ejemplo, la división en número de papeles o la división de estas hornacinas circulares entran en relación con esa división.

JCM.- está claro que influye estéticamente, la armonía, los universales, todo. Pero aparte es una cosa que yo me pregunto mucho; quien vea los cuadros y no sepa un poco, ósea, esta división o ese uso de la geometría, a lo mejor se pierde algo.

DV.- evidentemente hay muchos elementos, se pueden recibir, por parte de comentarios míos, o por parte de un estudio de alguien que pueda también encontrar, o por la propia cultura; es decir, si alguien ve el cuadro en un principio, a lo mejor ni siquiera de da cuenta de ese texto, a lo mejor incluso en internet, o viendo una imagen, una reproducción no se ven esos detalles, viéndolo de cerca, y empiezas a leer por aquí (...) si has leído la divina comedia dices: ¡Ah, sí es del principio de la divina comedia! Y sigues por aquí (...) ¡Ah, esta es la descripción que había en la puerta que llevaba al mundo del infierno! Entonces, todas esas referencias si tú las tienes, evidentemente te va enriqueciendo, todo el contenido que tiene, pero básicamente, yo también quiero que el cuadro, sea –como comentabas en la introducción- una obra abierta, y la obra abierta, lo que deja es a la interpretación del propio espectador, como otra obra creativa también; ósea, la mía ya la he hecho, entonces el espectador necesita proyectar todo su inconsciente, dentro de su inconsciente está el personal y el colectivo, está toda su cultura también, quiero decirme, lo racional y lo consciente y todos sus conocimientos también los pone allí; pero que sea una pintura muy sugerente como para que el intente proyectar, es decir no se explique por sí misma. Una obra cerrada impide cualquier tipo de reflexión por parte, reflexión creativa por parte del espectador, y la visión que quiero que mis espectadores tengan, una es que sea activa, que realmente ellos empiecen a crear una nueva obra que están viendo, y que no estén dando vueltas precisamente a que es lo que he querido yo plantear con eso, o que significa; ósea, esas preguntas ¿esto qué significa? ¿Porque has puesto aquí...? Esa labor semiológica de que un autor esta, unos elementos como un lenguaje para decir algo en concreto, no me interesa, me interesa más, ese sentido que tiene el símbolo, que es más abierto, más ambiguo, las capas semánticas se van superponiendo y son mucho más enriquecedoras que lo que es un único significado.

JCM.- es más sugerente y como que está más aceptado ya también que la obra, yo creo que tanto cinematográfica, como literaria o la pintura, pues como que no concluye, algo ha cambiado y se adepta más la intervención por decirlo de alguna manera de todo el público.

DV.- el concepto de mensaje dentro de una obra de arte, ya sea literaria, musical, sea pictórica, no es, o no debe de ser únicamente lo que está planteando como una comunicación; ósea, no es algo periodístico, tú no estás informando de algo, no estás planteando un tema con tu opinión cerrada, estas de alguna forma aunque, algo se pueda también plantear así, un mensaje, una denuncia o un planteamiento, siempre tienes que estar haciendo que la obra creativa, continúe luego su propia vida a partir de los espectadores, porque de esa manera, esa división de, entre el que es artista y el que no es artista es totalmente falsa, todos nacimos, todos podemos llegar a ser; unos lo manifestamos mediante una labor, un trabajo, una realización más o menos plástica, musical o literaria, pero la parte creativa también la puede tener cualquier persona, recreando luego una obra, que sea de otros, o que sea propia, aunque luego no la llegue a construir, pero el punto creativo desde luego es una de las formas esenciales y diferenciables del ser humano.

Por el propio pensamiento simbólico que ha generado, que ha ido desarrollando, puede plantearse su actividad mental desde un punto de vista creativo.

JCM.- más libre por decirlo así. Esto viene al caso de otro recurso pictórico que también se usa mucho dentro de la pintura Realista, la apropiación, tanto en pintura como en cine, etc.

DV.- referencias a cualquier otro punto, es que además hay un continuum, desde empieza con un pensamiento simbólico, en los primeros considerados como “homo sapiens”, incluso anteriores, todo esto es una evolución; si nos ponemos a estructurar un poco el cerebro humano en el siglo XXI; todas la etapas que se han ido añadiendo, no solamente desde que era un simio, es que desde antes, de mucho antes, desde que era un reptil, dese que eras un anfibio, desde que era unas primeras células, que empezaron a reaccionar y reproducirse unas con otras, pero antes de eso, también hubo una estructura orgánica e inorgánica que de alguna manera se fue combinando en una serie de proteínas, de elementos; todo eso si vamos para atrás, se van haciendo una cadena que nos lleva a lo que es la materia, cualquiera de los elementos de la propia materia que nos compone, que compone también nuestro propio cerebro y nuestro propio pensamiento, ha sido en algún momento parte de un universo, parte de unas moléculas, de unos átomos que han estado formados en esa relación entre la energía y la materia desde este momento inicial del Big Bang, todavía no sabemos más allá de donde provenía toda esa energía o toda esa materia, pero en fin, todas las demás han sido evoluciones, una

evolución o miles de evoluciones diferentes, y una de las ramas ha sido esta; nuestro cerebro, y en este momento toda esa herencia también la tenemos, la tenemos incluso en nuestros pensamientos.

JCM.- si, la tiene el creador y el espectador también; de alguna manera sí que hay una conexión.

DV.-n nuestro inconsciente colectivo nos hace además tener una base, una estructura de pensamiento que es muy similar, con lo cual, yo lo que intento precisamente en mi pintura en ese ámbito, no la circunstancia del entorno, no me interesa; ya hablaremos luego si acaso sobre mi pertenencia o no a esa corriente del realismo. Me parece que mis o planteamientos van por otro lado, tanto desde el principio como a la conclusión de la pintura.

JCM.- al menos lo que es la filosofía, el planteamiento que tú tienes, creo que no se puede encasillar de ninguna manera.

DV.- no participa del si hablamos de realismo, desde ese punto de vista un poco más amplio, puede tener ciertos elementos que están allí, pero más bien yo lo llamaría una pintura figurativa evidentemente, pero alejada de la mayoría de los postulados del realismo.

JCM.- si, pues la técnica nada más, que usas ya se sale un poco de lo que puede entrar dentro de esos parámetros.

DV.- la técnica y el soporte sí que es un elemento, pero no es exclusivo del realismo; hay muchas corrientes pictóricas que la técnica, hablando de lo material, del procedimiento y los materiales, del soporte, todo eso si puede entrar dentro del realismo pero también en otros ámbitos estilísticos, además tampoco es único ni exclusivo, el pintar sobre tabla o sobre lienzo del realismo. Muchas vanguardias e han hecho sobre un soporte, y con materiales tradicionales; luego hay otros elementos de las vanguardias ya en el siglo XX que evidentemente ya rompieron con todo es el soporte tradicional, pero curiosamente, no lo sé, por ejemplo el arte conceptual, se nutre de un contenido que luego no se plasma en un soporte convencional, sin embargo utiliza unos medios muchas veces de registro, que puedan ser literarios o puedan ser fotográficos, que le dan esa fijación material de la obra, evidentemente la creación conceptual es otra, luego queda el registro; entonces, si yo lo que estoy haciendo no es realismo, si no que mis cuadros plantean un contenido conceptual, a veces muy cercano a lo que otros artistas conceptuales han hecho en una performance o en una acción; solo que ellos lo han planteado de esa manera y yo ese contenido conceptual lo he pintado con los métodos tradicionales, se registra en la misma pintura.

Vamos a ver, si hay una persona, un artista conceptual que ha cogido un modelo y mediante arañazos se ha escrito una serie de nombres alquímicos en la piel, delante de un público o una mayoría, eso es arte conceptual, todo eso lo han filmado, lo han fotografiado, y ¿si yo lo he pintado? ¿No es arte conceptual? Y encima he utilizado las técnicas tradicionales que sirven de potenciación de esa imagen, de una mujer escrita por ejemplo, y además sirven para llegar a una vuelta más de lo conceptual; entonces ¿Por qué yo estoy considerado para ciertas personas como una pintura tradicional realista?

JCM.- Incluso surrealista o simbolista.

DV.- o surrealista por una serie de elementos; con el juego de los encasillamientos, también es un aspecto, que en relación con todo lo que es el arte contemporáneo, pues da mucho juego. De manera más fotográfica todavía, por más vueltas que le intenten dar, no tiene la estructura de una fotografía, todo se basa en una fotografía y con las nuevas tecnologías pueden hacer ampliaciones grandísimas y cuadros enormes tienen mucho juego; quiero decir, que es un aspecto de la realidad que no me interesa nada, ver una imagen banal pintada en grande.

JCM.- siempre hay algo más que la técnica pura y dura.

DV.- yo en la mayoría de los casos pienso eso, el concepto en si de lo que buscan es ese, que tampoco plantean otra profundidad temática, y si lo hicieran desde luego me podría interesar más aparte que me guste o no como este trabajado, su representación; en un principio se queda únicamente en esa representación de la realidad; entonces me es igual que sea con un detalle impresionante o que sea con una pincelada impresionista, para mí no deja de ser más que un florero sin más; es lo que hablamos de la pintura cerrada, es bonita o no es bonita, está bien hecha o no está bien hecha.

JCM.- no nos dice nada más.

DV.- nada más, solo justo el mínimo mensaje de decir: que bonitas son las camelias, y punto. Estén pintadas de una manera o de otra, es cuestión de decir, pues bueno, que técnica tiene, allí me descubro, pero a nivel humano, a nivel personal, a nivel de enriquecimiento de tu propia psique, pues no aporta mucho, son obras que pasan así y en un momento ya las tienes digeridas.

JCM.- es como una corriente que está ahí y continua su camino.

DV.- si, unas de ayuda para la propia trayectoria anterior y otras como nuevas, es decir, el arte digital por ejemplo; esas nuevas posibilidades plásticas, también se añaden, quiero decir, en un sentido muy enriquecedor que la tecnología no solamente ayude o invente, vaya creando nuevos aspectos que mejoren lo anterior o que modifiquen lo anterior sino que crean nuevos lenguajes; la fotografía o el cine en su momento también fueron nuevos lenguajes con nuevas tecnologías, entonces lo digital puede ser también una nueva experiencia para eso. Ahora, cuando tú vas a una feria de arte, sea aquí, sea en EE.UU, sea donde sea, y ves la gran parte, la mayor parte del contenido que se ha dado como arte más contemporáneo, y tienen que ver con las nuevas tecnologías, sin ningún tipo de contenido; se utilizan las NT, de manera superficial, vacía, en algunos casos novedosa; el que ha sabido recogerlas y saber plasmar algo, pero en muchos casos ni siquiera eso; es para decir, bueno si esto lo llevo haciendo tantos años, si ni siquiera, si no das un contenido conceptual profundo al margen de la técnica; si ni siquiera la técnica es una verdad, para que, para que esta esto. En una fotografía de 10 m², con lo que vale eso en una feria; para poner una foto sin más que no tiene ningún interés, ningún contenido.

JCM.- Bueno, y de hecho está ahí, es algo que está ahí

DV.- claro que esta, y eso va directamente con el dinero de todos, al Museo no sé qué, porque hay un comisario que sabe muy bien que con eso se está ganando una pasta, está reafirmando el valor de las obras “que”, a través de unas Galerías, y han movido por aquí y por allá; ósea, no tiene sentido que todavía se esté considerando por lo menos que eso es lo único que pueda ser arte de vanguardia y no cualquier otra manifestación que va a tener esta experiencia.

Pasamos al estudio

JCM.- ¿tienes aquí luz natural, que bueno?

DV.- sí, tengo esta claraboya. La pintura que ves no son cuadros muy grandes, no trabajo en ese tipo de formato; pero bueno, además de la artificial, aquí tengo en este espacio muy buena luz, de echo a veces según como entre el verano, tiene un sol directo vertical que es demasiado intensa.

JCM.- está muy bien, como trabajas tanto el detalle, supongo que tu vista también sufre, tienes que descansar de vez en cuando...

DV.- suelo madrugar mucho y trabajo todo el día hasta última hora, bueno, hasta la hora de cenar y ya casi prácticamente para meterme en la cama, sobre todo en invierno, esta luz la tienes unas horas, pero el resto también pinto con luz eléctrica. Resulta que además esa obsesión por la luz, que ciertos pintores realistas tienen, no sé si necesitan, en algunos casos necesitan una luz constante,

evidentemente, si tienen un modelo delante o tienen ahí un bodegón, o lo están copiando, pues si le cambia la luz le cambia lo que están haciendo, y ahora no vamos a Hablar de Antonio López...

JCM.- por ejemplo, pero sí que concretamente Antonio López lo tiene mucho en cuenta.

DV.- evidentemente si uno está viendo la realidad exterior y luego copiándola, si le varia tiene problemas; como en mi caso es todo una pintura mental, de imaginación, pues es igual la luz que hay; ósea, es un problema físico, si hay poca luz veo mal y veo mal, pero igual que si estuviera leyendo; pero no es tanto la cosa de decir, esta luz me ha variado, ahora tengo (...) realmente es una buena luz, así pinto mejor.

JCM.- ¿Cuánto tardas en hacer un cuadro como este? Por ejemplo.

DV.- estos cuadros, como mes y medio, también, depende mucho, hay una parte que es desde que empiezo a pintar el cuadro hasta que ya lo doy por terminado; y luego hay una parte que es la que yo estoy desarrollando la idea, que en el caso mío, como no es un tema que yo cojo del exterior y lo tengo allí, o lo he pensado o lo he compuesto, sino que es un tema que muchas veces ni siquiera está muy definido, es una idea que luego va a base de bocetos y bocetos y bocetos, voy haciendo crecer y todo esto lo suelo hacer, y lo hago además sentado en el sofá, con una carpeta y papel.

JCM.- y dibujas.

DV.- y voy haciendo, decenas y decenas y decenas y decenas que van perfilando ya una idea, ya sea voy concretando y llega un momento en que ya tengo un boceto final, a veces han pasado hasta semanas; en algunos cuadros, sobre todo complejos, estos cuadros grandes con muchos elementos y tal, realmente hay muchas cosas que definir y me lleva mucho tiempo prepararlos; pero incluso al ir definiendo el cuadro, pueda ser un cuadro con una idea más sencilla, como por ejemplo este: una figura que tiene el pelo sujeto con un bordado en el propio vestido, entonces digamos que la composición de la idea ya no es tanta; evidentemente lo que es algunos elementos... esto debía de ser un bordado en oro, sin embargo este otro es un bordado en hilo en blanco que tiene unos hilos que están teñidos de rojo o de sangre y que está sin terminar, las puntas; vale, el pelo esta agarrado solamente en un lado, en el lado izquierdo, la mirada que tiene, todos esos elementos, a veces en un principio casuales, no son casuales; porque hay que tener en cuenta que ni el bordado, ni el vestido, ni la chica, ni nada, existen; entonces, si yo he puesto este color en el ojo, si he puesto esta mirada con la cabeza que mira ligeramente hacia abajo, si he puesto este mechón de pelo o el otro cruzando por delante del ojo, y no por este, si hay este pelito por aquí; es decir, todo, todo, todo lo he tenido que pensar antes, no lo he tenido delante para copiarlo, ni para...

JCM.- este proceso resulta más complicado que trabajar sobre una fotografía o un referente.

DV.- hay veces que son semanas de preparación evidentemente en los bocetos, este pelito no me aparecía, hay cosas que se van haciendo en el momento.

JCM.- puede ir variando según vas trabajando.

DV.- si son cuadros muy grandes los tengo que tener muy estructurados, porque luego preparo, una vez que tengo el boceto terminado, el ultimo, decido ya cual es el tamaño que debe tener y el formato, y construyo yo mismo la tabla, hace ya mucho tiempo que únicamente pinto en tabla.

JCM.- eso me llamaba mucho la atención, si adecuabas el formato a la idea.

DV.- voy preparando la tabla, y luego ya el bocetito, lo hago a carboncillo, y luego ya voy aplicando las capas de pintura con todo lo que es el procedimiento, y luego yo ahora por ejemplo tengo en mente, algo que todavía no he empezado a hacer bocetos, por una serie de cosas o por otras, he estado haciendo más cosas, las cosas normales de tu vida cotidiana, y no me he sentado todavía a hacer esas cosas que van perfilando la idea hasta el último boceto, antes de empezar el cuadro, pero sí que ya hay un tema, con el cual estoy obsesionado; en mi vida normal, ósea, a lo mejor estoy conduciendo,

voy aquí, voy allí, estoy comiendo, de alguna forma ya hay muchos elementos de ese cuadro de que alguna manera ya están en órbita alrededor de una idea central.

JCM.- en cada momento lo vas gestando.

DV.- exactamente, de alguna manera hay cosas, por ejemplo, un elemento casual está muy en relación con ese tema con el cual yo estoy obsesionado, entonces los voy incorporando porque sé que si yo siento, si yo noto esa intensidad psíquica de alguna manera es que hay una relación muy intensa con el contenido del inconsciente, entonces para mí ese elemento es muy valioso, muy importante y lo voy a seguir trabajando, voy a seguir realizando ese trabajo de...

JCM.- de relaciones, puede ser, con todo lo demás

DV.- de la imaginación activa, que va rebajando el nivel de consciencia para dejar que el inconsciente de mucho más de sus contenidos y luego ya reelaborar, entonces con el tema del cuadro se van reelaborando los contenidos de una manera más racional, más científica en algunos casos, mis estudios como médico me han servido también para tener una cabeza muy racional en este sentido, pero para racionalizar lo racional, y también para irracionalizar la razón.

A mí me gusta mucho introducir todo esto dentro de lo que es el mundo creativo de los cuadros, la preparación anterior lleva mucho y luego la del propio cuadro porque lleva mucha veladura, dejar que se vaya secando una capa para continuar con la siguiente, son muchos detalles muchas cosas y sobre todo que parte de la irrealidad, de la imaginación, porque si yo tuviera una chica sentada con esa cara y con ese vestido y con esas arrugas no necesitaría inventármelas, inventarme que sombras, que luz, que reflejos, que tal, todo eso me lo tengo que ir inventando.

JVM.- y ¿siempre has usado arquetipos o alguna vez has usado una fotografía de alguien que conocías o no?

DV.- los retratos de personas en concreto no me, no; lo que me interesa precisamente es esa expresividad que de alguna manera tanto por el tema como por el propio ser que estoy creando, también de alguna manera está proyectando esa anima, ese inconsciente, ese arquetipo, de alguna manera me está hablando a mí, me está exigiendo cual va a ser ese gesto, esa boca, ese brillo de los ojos, todo eso de alguna manera me lo está diciendo la, según voy creando esa cara o ese personaje; no solo está eso, esa expresividad me la está diciendo el propio inconsciente de ese cuadro, entonces el hecho de tener una persona delante me distorsionaría ese proceso, porque yo me estoy preocupando de si se parece de si no se parece...

JCM.- del color, de la piel, de los detalles

DV.- eso, evidentemente con el tiempo he conseguido una verosimilitud

JCM.- si, si, desde luego

DV.- en el mismo sentido de que parece un cuadro como si yo lo hubiera copiado de alguien, pero es que en proporción y en detalle no empecé pintando así, luego también el estudio anatómico de muchos años con esto y el conocimiento también anatómico del cuerpo humano me ayuda, pero me interesa, no solo limitarme ni en los personajes ni en los entornos; por lo general, hombre ahora hago mucho una pintura mucho más desnuda, tanto las figuras como los entornos no tienen esa imaginería gótica, medieval, de mis primeros tiempos; pero también uno evidentemente se documenta, y bueno como era un mueble en aquella época, como era un vestido en aquella época, que luego tengo que inventar el mío, lo diseñaba más o menos algo que pudiera encajar y me inventaba ya las luces, pues si la luz viene de esta ventana, la sombra, la penumbra, el reflejo, los colores, los matices; es una seda o es un terciopelo, esta lo que iba yo creando, el bordado en oro, todo ese modelo de diseño que yo hacía me exige un trabajo creativo en cada pincelada, porque yo no trabajo mirando y copiando, mirando y copiando, sino que estoy continuamente creando, no tengo que mirar a ningún otro sitio, lo tengo en la cabeza.

JCM.- lo tienes pensado.

DV.- me da el *feed-back*, una especie de juego de errores, ósea, me gusta el efecto que estoy consiguiendo, si estoy pintando madera me parece que es madera o no, entonces en ese propia respuesta que el cuadro te está dando y que tú vas modificando, aparte tu intuición plástica, tu experiencia de algunos años, tu memoria visual, todo se va creando.

JCM.- y aparte el conocimiento, cuando hablas de recuperar viejos lenguajes, yo creo que para inventar –por decirlo de alguna manera- la luz, o el volumen a través d la luz, pues tienes que saber que hay un punto de fuga en algún sitio, incluso proporciones.

DV.-pues fíjate, que yo ni siquiera, al no haber estudiado BB.AA, ni en ninguna academia, ese conocimiento ha sido, en parte intuitivo, en parte un trabajo personal, también con el tiempo y en mi estudio y podido y trabajando y haciendo conclusiones sobre los efectos y luego es un trabajo, evidentemente igual que en una academia o en la facultad, tu estas aprendiendo a través de un profesor un contenido que ya está establecido y que está ya escrito, que ya pues evidentemente también puedo tener acceso; y lees libros de, tanto sea de perspectiva, de técnicas, libros de técnicas antiguas, igual tu puedes aprender un poco como era, y ensayo sobre el aspecto, cualquier aspecto de los conceptos de la creación artística, que no hace falta tampoco que sea un conocimiento académico, específico, que lo puedes adquirir tú también por tu parte; la palabra autodidacta me resulta siempre de lo más pedante, si con eso uno se refiere a una persona que no ha estudiado en una academia o en una facultad, evidentemente soy autodidacta pero no me he inventado mis propios métodos, sea a través de que yo mismo me he buscado unas fuentes, pero lo he dicho en alguna entrevista, es decir, es como conductor de líneas aéreas pero autodidacta, o yo soy médico pero autodidacta, pues bueno vale, pues usted no me opere; es decir, es una tontería de alguna manera.

JCM.- hombre claro, como está más establecido sí parece que lo haces a través de una institución, no tiene porque.

DV.- tú puedes pintar sin dejar de tener un título en BB.AA, pero no puedes pilotar, no puedes construir un puente si no tienes un título, evidentemente por razones de peligrosidad; yo no sé, hay mucho artista que con su título es más que un mal ingeniero, pero bueno.

JCM.- hay de todo, sí.

DV.- pero bueno, son cosas que, además lo que me gusta a mi mucho, la propia experiencia y el propio trabajo, quizá no puedo acceder a una amplitud de técnicas diferentes, evidentemente porque no puedo desarrollarlas con un conocimiento directo y si no, además me gusta poderlas adaptar a mi propio método, si no, necesito una serie de premisas para mi forma de trabajar y también las técnicas tradicionales las puedo ir adaptando, por ejemplo, los que en muchas épocas ... también he utilizado, lo que es el temple sobre el “gest” original aplicado a tabla, y veladuras de óleo sobre el temple de huevo, o temple de goma arábica, o temple de caseína o eso como técnica tradicional lo he aprendido, lo he desarrollado, lo he trabajado, n épocas donde he trabajado mucho eso, pero luego también han ido variando porque son más laboriosas, son complejas en el sentido del tiempo y las circunstancias, incluso a veces son más erráticas en los resultados, cuando a mí no me interesa que se pueda malgastar un mes d trabajo por problemas técnicos, entonces, he ido también adaptando un poco esas técnicas o esa estructura a mi forma de trabajar, por lo cual, ahora prácticamente es raro el cuadro en que utilice un temple debajo, pero si por ejemplo utilizo unas bases oleosas también, algunas veces con secado rápido para poder ...

JCM.- con aceites de secado rápido, como el de linaza.

DV.- claro, de alguna manera, a la que se va haciendo una superposición de capas de lo que podía ser una estructura de los antiguos maestros, primero un temple con una base muy luminosa, no tan definida en los detalles ni en los colores, y sin embargo con una profundidad de los tonos y de los colores, he ido haciendo superposición de oleos transparentes, de veladuras, entonces sí que lo sigo, pero no hace falta que sea un temple, a lo mejor lo hago con unos colores más apagados, utilizo unas

grisallas para lo que son las primeras capas de piel y luego sobre eso se utilizan ya otras capas de óleo, veladuras, eso es una estructura plástica del procedimiento similar a ese otro, pero evidentemente sin tener que hacer, coge la yema de huevo, muele los pigmentos, es curioso y tiene unos efectos muy bonitos, pero es muy laborioso, entonces tampoco me interesa porque el resultado del cuadro para mí es suficiente de la otra forma.

JCM.- de acuerdo, es un proceso muy lento. A mí me sorprende de todas maneras que tengas esa paciencia, hoy en día incluso muchos pintores hiperrealistas, utilizan el proyector para trasladar la imagen al lienzo, está ahí el uso de la óptica, y como tú trabajas, para mí es admirable

DV.- claro, el proyector, con eso ya el dibujo se evita ni siquiera tener que hacer proporciones, ni cuadrículas, lo que es pasar un tema, el que sea, pero es que tiene que usar la fotografía, incluso ahora pues con las técnicas digitales es muy fácil incluso de componer una cosa

JCM.- si, se usa mucho Photoshop.

DV.- lo proyectan y evitan todo esto, por no hablar de las impresiones en grandes lienzos que luego pueden cubrir con algo de pintura y demás, pero bueno, si el sentido que tiene esa pintura es como decían los surrealistas, impactar al burgués, ¡Buahh, sí parece una foto! , pues bueno, si lo has conseguido y lo vendes, pues allá tú, pero estamos hablando de arte, no de artesanía, no sé.

JCM.- si, en este proceso se pierde un poco el conocimiento, y el encanto.

DV.- lo que es verdad, que el conocimiento de las técnicas, es un requisito más, pero no para aplicarlo, sino también a lo mejor para romper ese modo de técnica, pero creo que el conocimiento, el conocimiento de todo lo que se ha hecho hasta ese momento es básico, para poder avanzar, incluso para hacer cosas radicalmente distintas, pero tienes que saber, que no tienes que hacer; no sé, vamos a poner rompedores como pueda ser Picasso, o algunos grandes artistas, ellos han pasado todo un serie de fases en las que conocían perfectamente todas las técnicas; para innovar hay que conocer y sobrepasar todo aquello; recuperar técnicas del pasado, puede servir por lo menos para que no se pierdan o para conseguir unos efectos, unos lenguajes que necesitas por tu forma creativa de entender tu mundo personal artístico que necesitas recuperar, pero sobre todo también para no estigmatizar, es decir, esto no vale, porque ya se hizo y esto sí que vale porque no se ha hecho, s una nueva técnica; eso es un, la novedad, la innovación es un punto positivo a favor, pero uno, no el único.

JCM.- pero lleva detrás un proceso constante y laborioso de trabajo, por decirlo de alguna manera

DV.- vamos a hablar de alguien con una intuición y sin haber tenido unos conocimientos previos, crea un lenguaje nuevo, un lenguaje nuevo y además un contenido artístico importante; estamos hablando de los genios, de cinco de cada siglo, no hay cincuenta mil genios, no están todas la ferias de arte llenas de genios, entonces que pasa, que normalmente, esas individualidades que puedan conseguir una cosa por una intuición y por una capacidad artística innata, gigantesca también pueden estar ahí, pero la innovación como único valor de una obra tampoco es lo valido, entonces decir, esto es novedad, volvemos a lo que decíamos, o ni siquiera es novedad porque hay cincuenta mil en el mundo haciendo lo mismo, pues, pero aunque fuera una novedad eso es un punto a favor, una nueva técnica, un nuevo lenguaje, pero bueno y dentro de esa novedad, el contenido artístico, si es una novedad técnica tiene un punto a favor pero no el único, entonces también ha habido mucho en las vanguardias que no se podía repetir dos veces, en muchos casos, si estaba en los extrarradios mundiales de la actividad artística, el que venía aquí a España con una idea que él había visto en París, o Nueva York, o en Berlín y venía aquí a exponer una cosa, pues sí, es algo nuevo, había que mimetizar algo que había aprendido en otro sitio, igual ha habido muchos artistas que se han encumbrado de repente y han conseguido estar en ese tren

JCM.- en ese momento también, pero luego se va pasando con el tiempo y...

DV.- y decir, pues bueno que ha aportado esta persona, un poco más

JCM.- y ¿Cuál es la pintura que más te ha influido?

DV.- pues es que es lo que hablamos, todo lo que, ósea, cuando yo estoy trabajando sobre un tema, todo mi cerebro de alguna manera, el consciente y el inconsciente que es muchísimo más grande que el otro, esta de alguna manera siendo utilizado para componer esa imagen, entonces no solamente la pintura, es todo; mi experiencia vital, todo, mi estado de ánimo, todo eso se va desarrollando en esa composición, entonces vamos a centrarnos únicamente en el arte, y dentro del arte en todo lo que he leído, todo lo que he escuchado, todo lo que he visto en el arte y en la pintura, y dentro de la pintura a mí me ha impresionado, la proyección simbólica, metafísica que tenía el hombre primitivo cuando dibujo una silueta, o su mano en el ocre puesta en la pared, tanto como la capilla Sixtina, y además todo, todo eso, quiero decir, no es una cosa así, o que corriente o la pintura de tal autor, hay autores que me fascinan, y tienen obras que me parecen malísimas, y al revés, hay otros autores que no me interesan para nada y tienen obras que me parecen muy interesantes, ha corrientes que comparto ciertos aspectos y otras no, entonces decir que cuales son ...

JCM.- si bueno, son algunas preferencias

DV.- Con preferencias pero son todas, son puntuales y están desperdigadas en toda la historia del arte, ósea, pero es evidente que todo eso va conformando una forma de traer creativamente a la cabeza una nueva producción, entonces no me gusta tampoco definirme, cuál es tu autor favorito, tu corriente favorita o tu técnica favorita, son todas ellas.

JCM.- según vas trabajando pues en una cosa en otra (44.55”) en una idea o en otra, pues mirando, va cogiendo de diferentes puntos, de diferentes sitios.

DV.- si, pues yo voy aprendiendo, es que no sé, yo al no estudiar BB.AA, de alguna manera la forma en la que he ido enriqueciéndome visualmente, de manera visual, aparte de las texturas, es decir, si yo estoy viendo como brilla o es más mate este suelo o esta pared o un aluminio latonado o un acero inoxidable, todo eso lo voy viendo, lo voy percibiendo, como voy viendo la vetas de una manera o de otra, tengo cierta memoria visual que la voy aprendiendo, pero también la memoria visual en todo el arte que he visto, entonces según lo hago yo en mi propia experiencia plástica se nutre de todo eso, entonces yo viendo exposiciones, viendo museos, libros de arte, así es como he ido aprendiendo también y como he ido ... pues como todos, ni más ni menos.

JCM.- sí, trabajando, pues como decía Picasso.

DV.-sí que es verdad que alguien que haya estado en una academia, viene muy mediatizado por una enseñanza académica que ya está establecida por unos parámetros, sean de la propia facultad, del entorno o de los propios profesores, y si tienes un maestro en una academia, tienes un maestro muy cercano, muy influyente, que es lo que pasa a veces, pues lo que hablábamos antes de Antonio López y todo eso, ves lo mismo por todos lados.

JCM.- si, de alguna manera te condiciona.

DV.- si tienes una persona con una entidad artística tan fuerte, y cuando tú no tienes creada tu propia personalidad, estas empezando, eso arrastra mucho; estudiar en una facultad en la que se dice por sistema que las vanguardias son estas y la estructura no se enseña, como ha ocurrido

JCM.- si, o que esto es realismo, a lo largo de toda la historia

DV.- un profesor que te fascina, y que es importantísimo, y que has tenido la suerte de que te toque un artista que además es buen profesor, y que además eso, eso de alguna manera te está modificando tus parámetros para empezar a crear y la personalidad, entonces luego te tiene que costar muchísimo, desligarte, desaprender todo aquello para poder crear tu propio mundo, un artista es autosuficiente en el sentido de que autodidacta en cuanto a sus fuentes, yo quiero elegir estas fuentes, es en lo que

tú vas construyendo tu propia academia, con lo cual es mucho más lento, más peligroso, más laborioso, porque tienes que depender de que limitaciones tienes también para acceder a ese conocimiento, pero es mucho más enriquecedor para tener una personalidad propia.

JCM.- es más creativo porque no tiene un condicionamiento, se podría comparar con, como si aprendes a conducir por tu cuenta, y luego pues vas dejando, te sacas el carnet, pero te cuesta porque ya estas con unas pautas.

DV.- si te está enseñando alguien te está dando las claves directas para sacar el examen, es que es eso, pero imagínate incluso en esto, ya no hay una normativa, sino que hay diferentes formas de conducir, diferentes códigos de circulación y diferentes exámenes de circulación, entonces tienes un profesor que es el conductor agresivo, y ese te enseña a conducir agresivamente, y te examina uno que está dentro de la conducción agresiva o no, y hay otro que es el prudente y te enseña. En el arte pasa eso, ósea, tienes cincuenta mil formas de conducir diferentes, con lo cual, según el cual academia, o facultad o eso, estas metido o cuál es tu profesor te va a enseñar una cosa u otra, y luego es válido o no es válido, bueno, hay ya lo veras tu; hay un código y unas exigencias para conducir, pero en el arte es como decir, si luego tú te das una hostia por la carretera, ese es tu problema, entonces también tenemos que tener un poco en cuenta, donde nos estamos metiendo.

JCM.- si, ahora hay una polémica buena, por ejemplo con Antonio López y el tema del referente de pintar a partir de fotografía como los americanos o a partir del natural, y bueno, ahí hay un poco por unas declaraciones en el último premio de figurativas del MEAM, y claro, yo vengo de Valencia, y en Valencia se ha dado el Realismo Critico que siempre ha sido un poco collage, partiendo de varios elementos, y siempre a partir de la fotografía o de otras obras del pasado, entonces ahí, para mí, para todas la personas que estoy entrevistando, lo mismo es válido una tendencia como otra.

DV.- no, y además, si me preguntas mi opinión, es decir, pues dependiendo del contenido de lo que estés haciendo, puede ser tan válido una como la otra, como una colaboración entre las dos, porque también algunas veces leo debates, pues por ejemplo en EE.UU ese mismo debate está, están los que pintan del Natural, los que pintan de la fotografía, la figuración realista, la pintura representacional que hay allí, pero no sé cuántos, no sé qué; entonces como debate está muy bien dentro del ambiente creativo y por lo general ninguno de ellos tiene la razón absoluta, sino que cada uno se tiene que adaptar a su mejor manera de trabajar; ¿para qué? Es que la pregunta es ¿para qué? Si al final es para quedarse en eso, en hacer una buena fotografía pintada, o en hacer una buena reproducción del natural pintado pues estamos hablando de que bueno ahí ya dependerá la técnica de cada uno, volvemos otra vez a lo mismo, a mí me importa un rábano al final el procedimiento, sea con luz natural, con luz artificial, sea a través de la fotografía, sea por estudios de un proyector que este combinando con técnicas digitales, o sea del natural, todo esto, bueno, para decir que; porque si al final no dices nada, es una pintura superficial, la hagas como la hagas; no justifica nada, ósea, no va a tener más mérito el hacerlo de una manera o de otra; hasta ahí podíamos llegar, es más difícil que de una fotografía que luego la proyectas y la pones, puede ser, vale, tú tienes más mérito; pero es el mismo más mérito que, yo he conocido un pintor que hacia pintura en la época aquella de la abstracción geométrica, que le faltaba un ojo, y dices, pues su posibilidades de perspectiva y to eso eran mucho más difíciles, su pintura tiene más mérito, el hacer esa pintura tiene más mérito. Pero eso justifica que tenga esa pintura más valor artístico que la de otra persona que tiene dos ojos, no; ósea, tiene más mérito personal, pero...

JCM.-sigue siendo una metodología de trabajo

DV.- volvemos otra vez a lo mismo, si el contenido tiene sentido, es un debate que me parece curioso, es interesante tener más opiniones, aprendes siempre de otras opiniones, de las opiniones de los demás, pro bueno, yo como no tengo modelo ni físico ni fotográfico delante, a mí me es igual; ósea, cuando hay un debate, sobre la pintura y la imaginación, a mí me puede interesar porque yo puedo aportar ahí mi visión, y también ahí será, la mía, que me sirve a mí en contraposición a otras que le servirán a otros, pero también depende del resultado, hay otros pintores que hacen la pintura fantástica que hacen la pintura de imaginación y que tampoco me pueda interesar mucho el contenido a lo mejor, esto porque es una especie de collage mental, decir, bueno, una pintura fantástica, que

ahora meto esto aquí y a una persona le pongo la cabeza de un perro, y el fondo en vez de ser un no sé qué le pongo, un no sé dónde; vale, ha hecho una composición fantástica, casi de comic, en un momento pero.

JCM.- si, alguna pintura se acerca mucho a la ilustración

DV.- Claro, la puede imaginar el así, a lo mejor la pinta y ya está.

JCM.- también cuando planteo la entrevista, sabía que estabas en Madrid, pero creía que vivías en más cerca, en el centro tal vez

DV.- no me gusta mucho la ciudad en ese aspecto, trae falta de espacio y para conseguir un estudio así, pues evidentemente es más difícil lo que necesitas, y luego, mi vida social es también de un carácter, no vio a inauguraciones, casi no vio a exposiciones, no hago contacto con otros pintores, llevo una vida muy aislado

JCM.- más familiar

DV.- si, la familia, por comodidades familiares y por calidad de vida prefiero vivir, aunque evidentemente cuando necesito cosas lo tengo ahí al lado, pero no me interesa las incomodidades de la gran ciudad, porque tampoco saco, si las necesito, las tengo ahí mismo pero no las tengo que sufrir directamente, entonces prefiero vivir un poco en las afueras que siempre tengo la comodidad de poder, con la ventaja evidentemente de que trabajo en mi propia, tengo el estudio adosado a mi casa, por ejemplo, son horas de vida que se te van en acceder a tu casa o al trabajo, y eso, pues por suerte yo lo puedo, por suerte y por desgracia también, evidentemente si yo tuviera mi estudio lejos de mi casa, vendría a trabajar de una manera y no tendría ni que abrir la puerta: buenos días, le visitamos de los seguros o de este producto; ;que no me interesa! Y eso tres o cuatro veces al día.

JCM.- me preguntaba un poco si has trabajado como cirujano o como médico.

DV.- termine la carrera, empecé a pintar, prácticamente el mismo año que empecé medicina, ósea, a pintar al óleo, que yo había dibujado mucho desde niño, mucho dibujar, mi padre le gustaba mucho dibujar, todavía dibuja lo que puede, ya está mayor pero el dibujo, sobre todo dibujo tipo humorístico y todo esto, pero bueno, yo, me gustaba ver, yo veía que el también cuando llegaba del trabajo, no tiene una profesión artística, pero le gustaba mucho la actividad de dibujar y demás, entonces, yo esa actividad la he visto de muy pequeño y yo también pintaba, dibujaba mis ceras, mis acuarelas, mis guaches y tal, y más o menos, pue eso a esa edad de los 16, de los 15 o los 16 años, empecé a pintar al óleo y a la vez empecé medicina, no tenía yo que se me pasara por la cabeza la posibilidad de ser totalmente artista, ósea, pintor; me gustaba la medicina porque tenía un concepto humanístico también de mi trabajo, me gustaba el ser humano, el estudio del ser humano, desde el punto de vista físico por la medicina, desde el punto de vista psíquico y me hubiera gustado mucho especializarme por ejemplo en psiquiatría, es un mundo que siempre he mantenido a mi interés por la mente humana, ha continuado, pero luego por el aspecto artístico, artístico y también cultural, quiero decir, he leído mucho ensayo de psicología y me gusta, creo que enriquece la parte artística y viendo video, lo recuerdo no con una calidad de lo que pueda ser una afirmación, pero bueno.

Hablábamos de los que interesaba, empecé la carrera y a pintar como una afición que lleva muchas horas, pero una carrera como medicina, tampoco te deja todo el tiempo del mundo, yo pintaba con los conocimientos básicos que cualquier persona puede tener para pintar al óleo, te venden los lienzos ya puestos, te venden la pintura ya hecha, y conoces un poquito la técnica, que bueno vas trabajando, como se hace primero un encaje y tal; empecé yo a manejar para coger una soltura que el dibujo sí que lo llevaba ya mucho más trabajado, pero en la pintura para coger un poquito al óleo la mano, y enseguida empecé a crear una muy personal que no se basaba ya en la visión de la realidad sino en componer una serie de mundos que más cercanos ya a un contenido consciente, en aquel momento más fantástico y surrealista, que he ido luego ya depurando y hubo un momento en el que, por un conocido, unos amigos y eso me animaron también a presentarme a algún concurso o alguna exposición colectiva de jóvenes pintores en Zaragoza, yo estudiaba y viva allí entonces, entonces

empecé a conocer algunos pintores de lo que era un poco mi generación, y empezaron a formarse también exposiciones colectivas que organizaban ya e instituciones y demás, y ellos me animaban porque veían que tenía una calidad como para poder presentarme, bueno pues me anime y tal, me empecé a presentar, empezaron a hablar un poco de mi pintura, en aquel momento me dieron el premio San Jorge, el más importante que había en Aragón en aquel momento, y partir de ese momento ya vinieron concursos de arte y Galerías de aquí de Madrid, para hacer exposiciones; entonces bueno, fui preparando obra un poco ya destinada a lo que es una labor un poquito ya de exposición y demás, pero yo iba llevando la carrera muy bien, no tuve problemas, evidentemente si hubiera empezado a suspender asignaturas o a tener dudas me lo hubiera planteado, pero como la llevaba al día me dije, bueno vio a trabajar la carrera hasta el final, quiero tener un título y luego ya veremos, y termine la carrera, hice incluso el examen de licenciatura y ya sí que bueno, con una, tuve que hacer la mili, todavía en aquel momento era obligatorio, y aquello fue un poquito un año y medio perdido de mi vida, pero también te da tiempo para pensar que vas a hacer, porque si me dedico a la medicina me olvido de pintar, a lo mejor algún cuadrito, algún cuadro algún fin de semana.

JCM.- la pintura y la tuya en especial creo que necesita una dedicación plena.

DV.- entonces fui constante, ya me hubiera metido en una especialización hubiera sido un trabajo ya exclusivo, y también me di cuenta de que i yo me metía en la pintura o en el mundo del arte, la medicina no la podía tener como hobby, y entonces tampoco es eso, no; pero aun así, fíjate, mantuve esa posibilidad de decir, bueno, vamos a ver qué tal lo hago en la pintura y en algún momento puedo retomar otra vez, una especialización o un trabajo como médico generalista, pero claro, ya la propia trayectoria profesional en la pintura me ha ido llevando a una exclusividad total, exclusividad incluso dentro del mundo de la pintura por lo que es la propia realización, es decir no he dado cursos, no he dado clases, no he dado otra actividad que sea más que la de pintar, incluso dentro de lo que es la actividad artística me he limitado únicamente a la pintura.

JCM.- has pintado con algún otro pintor o has hecho algo conjunto

DV.- no, he tenido a veces pues eso, mis principios en Zaragoza, luego ya cuando empecé a exponer aquí en Madrid y demás si que es verdad que, me planteé venir a una ciudad un poco más grande, por la proyección del mercado, no solamente en España, luego ya lo que ha sido así la proyección internacional me ha sido más sencilla desde un gran núcleo como pueda ser Madrid, o hubiera sido Barcelona también, pero en mi vida, como te decía antes, yo soy una persona bastante solitaria y bastante raro, entonces yo no puedo trabajar con gente, he tenido algún contacto sobre todo en el momento en el que estas cogiendo tus contactos con galerías, pues tienes contactos con pintores a través de esa galerías o puede hacerse un poco de vida común en algún momento, inauguraciones y luego va surgiendo un poquito más relación, más amistad, pero prácticamente quitando esas relaciones esporádicas luego no se han mantenido, ósea, mis relaciones y amistades no están necesariamente dentro del mundo artístico, porque estén dentro de lo profesional, no he encontrado una, un continuum para mantener esas amistades, además ya te digo que mi vida social es muy escasa, porque le meto muchísimas horas de trabajo a esto, muchas horas físicas y sobre todo mentales, eso también es una especie de forma mental de plantearme la existencia, el día a día, que de alguna manera no me hace el poder establecer unas relaciones habituales muy cómodas, cuando realmente tiene su trabajo la gente, o su vida social; entonces ese trabajo único, también me ha ido haciendo, primero porque me lo exige mi labor de realización, hace que cada vez esté más aislado, más que me gusta trabajar mucho en el estudio, y no incidir mucho en otros contactos, el trabajo lo exige, es un trabajo muy amplio; me exige una reglamentación, que me cuesta mucho cuando se rompe retomarla otra vez; prefiero no hacer muchas cosas a la vez.

JCM.- y eso, por ejemplo, según los comentarios que hay en internet (14.04”) respecto al tormento, se refieren a ti como el pintor del tormento, del sufrimiento, eso viene de la medicina, o de algo que hayas vivido más de joven.

DV.- hay una imaginación en mi proceso de representación del cuerpo humano, si has visto además toda mi pintura está centrada en el ser humano, no pinto otra cosa, aunque he pintado paisajes, objetos en torno, siempre han estado en relación con esa figura humana, entonces esa representación del cuerpo,

también de alguna manera va mediatizada por ese conocimiento de la medicina y esa imaginería que de alguna manera también estoy poniendo en relación con las representaciones médicas, con la propia imaginería clínica, está reproduciendo unos contenidos visuales que para mucha gente tienen ese punto inquietante de la relación con la medicina, incluso con el dolor, y el medico lo ve de otra manera, evidentemente sé que tengo un componente o de cierta repulsión en algunos casos, pero que es normal, hay gente que dice, veo una jeringuilla y me desmayo, no puedo; por no hablar de una disección, me pongo a diseccionar...

JCM.-si, hay gente que no puede ver la sangre

DV.- yo con el tiempo también hay muchas cosas que ya he perdido ese hábito, y seguramente veo una fractura abierta y me caigo redondo igual, pero la cuestión es, si me ha estado haciendo una disección de un cadáver, pues vamos a poner un ejemplo ya para demostrar que hay muchas cosas que en mi pintura puedan tener un contenido que para otras personas sí que pueda ser muy potente, muy inquietante, para mí ya no tanto, pero por otra parte, mi pintura también de alguna forma está poniendo visualmente, físicamente unos contenidos que son metafísicos, entonces esa, ósea, de ese contenido metafísico, para mí es la angustia, la que yo pinto en mis cuerpos, en mis cuadros, viene a resumir que al final sea el tema que utilicé, en una especie de eterna pregunta que el ser humano se plantea dentro de su psique, siempre en conflicto entre lo espiritual y o material, entre la vida y la muerte, entre el *eros* y el *thanatos*; ósea, el sentido de la vida, esa pregunta metafísica es la que mantiene al hombre perplejo desde sus primeros momentos de los hombre primitivos, hasta ahora; hemos seguido, ósea, nuestro afán investigador, creador, siempre es para mejorar un entorno, para mejorar unas condiciones de búsqueda de cuál es la eterna pregunta, que todavía está en el mismo punto de cuando el hombre, cuando aquellos simios se empezaron a plantear por qué su simio hermano había muerto y adónde iba, y empezaron a ponerle abalorios y comida, porque ya tenían una proyección del más allá, empezaron a tener un concepto metafísico de la propia fisicidad del cuerpo, esa misma pregunta, por más que hayamos descubierto hasta la relación del fondo del Big-Bang, sigue siendo el mismo; en aquel momento era el fuego, era el trueno, era el árbol, era la roca, era el agua el dios, y ahora, ya hemos matado al dios y ahora está todo en el universo, en la física cuántica, y todo eso, pero la pregunta sigue siendo la misma.

JCM.- como esa angustia de saber que va a pasar

DV.- pero somos conscientes, desde que somos seres humanos, y la conciencia de esa finitud es nuestra característica y nuestra condena (01.09”) como seres humanos, igual desde que el ser humano existía, pero esa conciencia de que somos un ente físico, nos comprendemos, nuestro idioma lo analizamos dentro de nuestra psique, pero nuestra psique, sujeta a uno mismo, todo lo demás son elucubraciones, religiosas, místicas, filosóficas, paganas, como quieras, pero en todo caso sentimos que nuestra psique está unida al cuerpo, incluso no al cuerpo, a una cabeza, a un ente, a una sustancia, a una parte de nuestra cabeza, integrado en eso, aunque todo nuestro cuerpo es una entidad, toda la proyección externa de ese pensamiento, incluso con mucha gente que pueda decir, sí, sí, sí, hay manifestaciones extracorpóreas, que no sé qué, puede ser, puede existir pero en todo caso tenemos una... algo muy aferrado a nuestro cuerpo, y la finitud de nuestra materia, la recombinación de la materia, es decir, nuestro cuerpo es infinito en el sentido de que una vez disgregado, nuestra materia, nuestras moléculas, yo como Dino Valls disgregado en moléculas que van a formar parte de otros animalitos, de otras cenizas o parte de la tierra, ósea, si hubiera sido polvo de estrellas, igual que mis átomos de carbono, de hidrogeno, de oxígeno las sigo recibiendo con mi alimentación orgánica durante toda mi vida, más los que he heredado de mis padres que ahora mismo, (10.01”) unos de los otros, de los otros y todos son elementos que al principio de los tiempos, por ahí, por las estrellas, por las lechugas y por la vaca que me he comido y han formado parte del mundo físico y seguirán otra vez después disgregados en otra parte, entonces, esa recombinación física, esa finitud de un instante de nuestro cuerpo como ir, a la vez, es paradoja que todas esas moléculas que han compuesto mi yo físico han sido otras cosas en otro momento y serán otras cosas en otro momento, pero el concepto psíquico del yo, el que yo dentro de mi evolución de mi vida siempre he considerado como que soy yo, mi yo desesperado mis cuatro o cinco yos; pero bueno que mi yo, que pasa con el cuándo del cuerpo físico se libra; como esa eterna pregunta, esa pregunta metafísica, esa angustia metafísica del propio sentido

o sinsentido de la vida, de la existencia, sigue estando hallen lo que yo pinto, representada en aspectos físicos evidentemente, pero hay un dolor metafísico.

JCM.- sobre todo la expresión, un poco sí que trasmite esa sensación.

DV.- aunque no son cuadros que celebren la belleza del humano, como otra pintura figurativa, para entenderla; porque, porque me parece que la belleza es un elemento de mi cuadro, pero para mí a veces la belleza es muy importante, pero como paradójica, y contraste en ese dolor metafísico, ¿porqué? Porque es que la propia belleza nos muestra la dimensión del dolor metafísico, es como el trasbarroco, es decir, mira toda la riqueza que había, toda la belleza lo efímero que es, entonces la belleza de alguna manera te está replanteando metafísicamente cuál es tu lugar existencial, hay tengo yo una herencia del existencialismo filosófico también, que indudablemente influyo en mis lecturas adolescentes, y que de alguna manera te va dando también una forma de pensamiento; entonces para mí la belleza es muy importante, quiero decir, una pintura únicamente dolorosa, fea, que también sea hecho "feísmo", en alguna parte, entonces todo eso... tampoco me interesa una pintura violenta, estrictamente desagradable, estrictamente sangrienta, explícitamente sexual, no me interesa; me interesa todo mucho más sutil y que esté implicado dentro del mundo de la sugerencia, de lo que es nuestra entidad como seres humanos.

JCM.- eso es algo que, pues un poco cuando empecé a ver tu pintura me llevo a recordad una anécdota que paso en Oporto, en el museo de la fotografía, que a principios del siglo XX, ahí había una prisión, donde se relacionaba a maldad, con los rasgos de los seres humanos; no sé si conoces la obra de Esquirol, sobre los principios de la psiquiatría; todos los estudios que se hicieron de los rasgos por los cuales encarcelaban a la gente, incluso los condenaban a lo mejor no a muerte, pero toda la vida encarcelador por unos rasgos físicos, por ejemplo si tenían los pómulos muy pronunciados esto se asociaba con la maldad.

DV.- pero es verdad que se hizo, también la feromología según las áreas del cerebro, se desarrollaba ya la teoría de que un cerebro que desarrollaba más esta parte, era un psicópata o no sé qué, y luego la fisionomía, los estudios de las expresiones y de los rasgos también habían hecho una catalogación, bueno; de todas formas también los cánones de belleza son herederos de esa forma de pensar, es decir, de alguna manera cuando un chaval o una chica adolescente se deja morir de hambre por estar integrado socialmente, reamente la sociedad le ha dicho, tu eres fea, y vas a morir.

JCM.- eso está ahí.

DV.- es un canon, de alguna manera un canon de belleza, que a todos nos sirve, es decir, vas a una entrevista de trabajo, y tienes que vestir de esta manera, ósea, tienes que cumplir con esos cánones también, con lo cual evidentemente en un estudio de fisionomía que te dice, si tú tienes estos rasgos así vas a ser un violador y a la cárcel directamente antes de... estudiarlo.

JCM.- el estudio que aparece en Oporto es más fotográfico, pero me parece increíble, y no sé, sí que a través de la expresión hay muchas cosas, se pueden transmitir muchas cosas.

DV.- si, la psicología ha sido también un mundo; es tan difícil el análisis, la disección de lo que estas tratando, y en muchos casos viene realizada también, sobre todo cuando es psicología profunda que no tiene un acceso directo, que son manifestaciones que nunca van a ser directas del inconsciente, sino que siguen a través de otros actos o de otros elementos que no son de la realidad consciente y racional, por no hablar de que no son de la autoexploración, es decir que tiene que ser a través de la exploración de otro, de un científico; entonces el inconsciente o el mundo de la psicología profunda es un mundo muy complejo y que siempre se tiene que estudiar indirectamente, y una de las formas de acceder a el creo yo que es el arte, al menos yo, mi forma de arte lo he entendido casi como ese proceso místico que también es otra forma de acceder a un consciente y a una parte inconsciente de la psique humana, a través de una actividad física con el cuerpo o con la circunstancia de tu propia vida, pero tanto la mística como el arte son para mi dos cosas muy parecidas como una especie de autoexploración de la psique profunda, y también una ayuda o un complemento para que el espectador también lo vea, soy responsable en algún sentido de alguna manera de que también mis

cuadros, aparte de ser un ejercicio místico para mí y un suplemento personal, también lo sea como un medio que ayude también a otras personas a hacer ese mismo ejercicio delante de mis cuadros.

JCM.- puede ser también como un proceso de identidad

DV.- si, si, si, el proceso de individuación que hablaban los psicólogos, que uno va gestando poco a poco con esta actividad y que la gente también de alguna manera al ver el arte, creo que tiene también esa característica y hasta cierto punto esa obligación; el arte tiene que ser suficientemente profundo como para provocar en el espectador un enriquecimiento personal, es como si este leyendo ciertas obras de la literatura universal o escuchando ciertas operas; de alguna manera me están dando algo, me hace más rico de lo que actualmente era, me están ayudando a construirme como persona y eso, mi labor también como artista, tengo la posibilidad de aportar eso a los demás, si no se queda actualmente en un trabajo artesano, de utilizar una técnica con mis habilidades personales sean muchas o pocas y ganarme la vida con eso y ya está.

JCM.-creo que es una preocupación de casi todos los artistas, planificar todo esto; creo que es un proceso que puede variar pero sí que está hay.

DV.- termina, es lo que he comentado alguna vez con respecto a mis pinturas, que se ven como un único cuadro, como un retablo muy grande, y lo terminare nunca terminado del todo, ósea que el día que me muera o deje de pintar, pues ese día se terminara mi cuadro, pero hay estará...

DV.- en este momento no tengo ningún cuadro empezado para que vierais ese procedimiento,

Alguna otra fase, porque en realidad (...) este cuadro tiene que ir para Bélgica, lo han comprado de allí y lo tengo que mandar, para un coleccionista.

Y esos dos también, uno va para Bélgica concretamente y el otro para EE.UU, esos también se tienen que enviar, estos van a ir en una edición que van a ir junto con un libro que se está preparando, que se va a publicar, ya habrás visto en Facebook; hay un editor almena que va a hacer una monografía mía, y estos cuadros están esperando hasta que se termine esa edición, para hacer él envío.

Este es el que tengo recién terminado, todavía lo tengo que trabajar un poquito, tapar el blanco este y está terminado; y este otro, que le falta también incluso la mitad, esta reciente, lo he hecho ahora, y va en la línea con estos otros dos, en esta edición que te digo del libro; le falta un poco la tonalidad del fondo, y un poco de azul.

JCM.- ¿usas algún aceite especial o algún tipo de barniz para el acabado?

DV.- hago, dependiendo de la técnica que utilice, también he utilizado unos médiums u otros. Hay veces que he hecho, por ejemplo cuando pintaba con esas técnicas de temple y luego veladuras de óleo, pues hacía una mezcla que llevaba aceite de linaza con trementina y un poco de Damart; otras veces he utilizado el médium habitual, el comercial, con una proporción de trementina, para hacerlo un poquito más fluido, en según qué capas a lo mejor utilizo un médium alquímico para que seque antes las primeras imprimaciones, me interesan que sean una capas luminosas y que tengan ese secado rápido para que me facilite y no tener que estar esperando cuatro o cinco días para que y seguir trabajando.

JCM.- también si interrumpes debe ser molesto, si tienes un ritmo de trabajo continuo.

JCM.- ¿Utilizas el número áureo? ¿Qué opinas de él?

DV.- Si el número áureo es una proporción que tiene una armonía especial, en la naturaleza se ha repetido en montones de aspectos, y ha sido una forma natural de división, por lo cual es lógico pensar que el ser humano se ha dado cuenta de esta relación con esa proporción armónica, de alguna manera es intuitiva ya, con lo cual dices, bueno, porque en algún momento he hecho un cuadro que tiene este formato, lo mides y dices, ¡¡¡Haiba!!! ¡Si es la proporción aurea!.; Bueno, lo he hecho inconscientemente

, porque de alguna manera yo estaba componiendo algo que para mí ya tenía una armonía, casualmente la misma armonía que tienen ciertos caracoles, ciertas plantas, ciertos arboles; ni más ni menos que encontrar esa proporción; y luego está el aspecto simbólico que la proporción aurea puede tener, y su aplicación; allí sí que me interesa esa elaboración en ese sentido simbólico que se le puede dar a la proporción aurea, o a unos minerales en la alquimia o a una secuencia numérica en la cábala Hebrea, es decir, cualquier proceso simbólico del ser humano, de alguna manera me puede interesar a mí como punto de partida para equiparlo al proceso mental, psicológico que a mí me interesa desarrollar; no tanto conseguir un método, no soy un alquimista que voy buscando el sintetizador, y tal, no; ese tipo de filosofía, así no me interesa, pero si me interesa porque la mística cristiana medieval. O la mística hebrea de tal época, o la mística oriental de otra, han trabajado su proyección psíquica manipulando materias; entonces, eso sí que me interesa porque mi forma de trabajar con mi pintura es la misma.

Pero no como para seguir un método de decir: la proporción aurea. Ahora, es verdad que la he utilizado en algunos cuadros como referente en el mismo tema; ósea, había elementos de ese cuadro en concreto; por ejemplo, este cuadro que sigue una estructura, sigue un círculo, estas imágenes con el brazo, aquí sigue un poquito esta curva de la pierna, es pez este abisal que hay aquí, el borde este, siguen un círculo, y luego este otro rectángulo que va todo, tiene unas proporciones...

JCM. Parte de un punto de fuga.

DV.- el punto de fuga está justo aquí en el centro, en el tercer ojo de la figura esta, entonces toda la estructura geométrica del cuadro, está en relación con esta, está en relación con este cuadrado de aquí y este cuadrado en relación a esto; y luego la medida del cuadro, esta medida de aquí hasta aquí es el número áureo también, 1, un metro sesenta y algo, ahora no recuerdo bien; en este cuadro de aquí también está la espiral de Durero, en este dibujo que tiene aquí, la proporción aurea en esta estrella inscrita en un círculo, todas las diferentes medidas en este cuadro en concreto, la proporción aurea es parte del tema, que se han ido desarrollando luego los elementos, entonces como un juego más he utilizado esa proporción y hay otros cuadros en los que esa proporción también es como un elemento más que he introducido en la pintura, pero vamos que no es solo eso.

JCM.- sí, es como la simetría, a veces la usas, a veces no.

DV.- en este caso estaba buscado, todo el cuadro tiene una serie de referencias, sobre la luz y la sombra; hay unos elementos ahí, dentro de lo que es la luz, como símbolo de la fuente de conocimiento del ser humano, y la aportación mía al elemento de la sombra que es la parte del inconsciente que es la otra fuente de conocimiento; entonces sobre ese tema he podido desarrollar una serie de elementos, y uno de ellos precisamente estaba lo de la proporción aurea, y en otros cuadros, por ejemplo he hecho este cuadro y si me pongo a medir pues mira esta distancia con respecto a esta es el rectángulo áureo; a lo mejor, no lo he hecho.

JCM.- ¿Quieres decir que la mente lo aprende inconscientemente?

Claro pero porque estamos acostumbrados también a esa armonía; también he hecho cuadro muchos más alargados, quiero decir que yo no voy a decir, voy a hacer un cuadro que tenga la proporción aurea porque sé que de esa manera va a quedar armónico, según el tema, el cuadro es más ancho, es horizontal, es vertical, es alargado, está fragmentado, tiene una forma irregular, tiene una forma circular o la tiene cuadrada. Por ejemplo estos dos se ven de una manera totalmente diferente, es una pareja, un díptico.

JCM.- y por ejemplo uno de tus últimos polípticos de gran formato; ¿Cuánto puedes tardar en pintarlo?

DV.- Buahh! Eso a lo mejor seis meses, trabajando de forma habitual, son cuadros grandes, son cuadros complejos, son muchos cuadros en uno.

JCM.- y normalmente si estás trabajando en ese ¿no empiezas otro? ¿Trabajas con más de uno simultáneamente?

DV.- No, que va, alguna vez he podido trabajar a la vez en dos cuadros pequeños, si ves estos dos, por ejemplo mientras estoy esperando que una capa se seque, si ha dado una veladura y estoy trabajando por aquí, y ya no puedo seguir, pues para no estar dos o tres días sin hacer nada, pues a lo mejor tengo otro cuadro pequeño empezado.

En un cuadro un poco más grande a lo mejor no hace flat, si estoy esperando a que una parte se seque, puedo trabajar esta o esta otra, también hay muchas partes en el cuadro y ya no me exige estar esperando a que se seque, desde luego ya con cuadros más grandes, siempre hay partes y se puede trabajar una u otra, en cuadros más complejos no está la necesidad de decir: ahora que hago.

JCM.- vas alternando en ocasiones, y si no es mucho preguntar ¿cuánto puede costar este cuadro? (60 cm. X 45 cm.) por ejemplo.

La cotización de mi pintura va, más o menos, los más pequeños que hago son de este tamaño, y el precio son 6000 €, y estos ya varían entre 18.000, 20.000 €; ya para arriba, los cuadros polípticos de ese tipo grandes son entre 120.000, 140.000 €.

JCM.- has dicho que eran unos seis meses de trabajo.

DV.- si te pones en horas de trabajo, la cosa al final...

JCM.- normalmente, la gente eso no lo valora

DV.- no solamente las horas de trabajo que lleva un cuadro que son partes, que empleas en las partes de cada cuadro y luego te estoy hablando del precio de venta al público; tú ya sabes que si eso se vende a través de una Galería, la galería lleva una comisión, ni siquiera es eso de decir: que le queda al autor después.

JCM.- dependiendo de qué Galerías, algunas llevan hasta el 60 %.

DV.- depende circunstancias de las Galerías, si estás trabajando en una exposición colectiva, si es individual, si se hace una promoción, si se hace en una feria lleva gastos de una cosa, hay ya los porcentajes varían, pero quiero decir, que todo el valor –muchas veces también como artista también lo sabes- a veces se discute *¿pero esto cuánto vale? Joder, pues qué precio, pues tal...* Si te pones a veces a contar cuantos meses te ha costado este cuadro, menos lo que se te lleva la Galería, y divides las horas tal, pero bueno, si la señora de la limpieza está cobrando este precio.

Ahí artistas que han sabido solucionar cuadro, un precio perfecto y redondo en una sola sesión, las horas de trabajo, no es una razón de precio; es decir, este cuadro vale mucho porque ha costado mucho tiempo hacerlo, no, el precio te lo da el mercado.

JCM.- si el trabajo es continuo, no es la primera vez que algunos artistas por el estado de ánimo o las circunstancias dejan unos meses de trabajar en un cuadro.

DV.- claro, o tiene una etapa en la que por lo que sea no tienes ese flujo, esa energía creativa que te va haciendo ser mucho más rápido, a veces te cuesta mucho más; son cosas que no se pueden valorar por horas de trabajo porque no es algo tan mecánico como decir, usted cuánto cobra, le quiero encargar un cuadro, y yo luego le paso la factura: tantas horas de trabajo, por tanto... más el material, no es así.

Incluso dentro de la propia pintura de uno, hay cuadros que los has solucionado de una manera mucho más rápida, y que te han quedado tal; tiene una repercusión incluso en la cotización directa. Es decir, he hecho un cuadro de forma más directa, mucho más “rentable”, y otros que están dándole y dándole y no hay manera, por lo que sea no se desarrolla bien, es un cuadro a lo mejor mucho menor

y que no hay forma, pues al final, en horas de trabajo este cuadro no me ha salido rentable, en ese sentido, pero vamos, son parte de la propia actividad.

Tengo la suerte de no tener que planteármelo así, evidentemente si soy profesional de la pintura, vivo de la pintura y me tengo que plantear que si no vivo de ella, voy mal. Pero bueno, tengo la suerte de saber que en mi pintura tengo la alternativa de tener salida a todo lo que hago, entonces a mí ya lo que me interesa es que la creación sea al cien por cien en cada uno de los cuadros que hago, no tanto preocuparme de decir, voy a hacer un cuadro a ver si lo vendo no lo vendo, etc....

JCM.- en este sector, para muchos artistas es una preocupación.

DV.- y esta hay, si yo me he podido dedicar a pintar y no a hacer otra cosa, por ejemplo tener una pequeña academia con estudiantes y todo esto es porque la pintura me ha permitido esto.

Es un planteamiento también, antes cuando, hay estudiantes de BB.AA que me preguntan y me piden consejo y digo, yo es que no te puedo dar consejo; el mismo consejo es, primero, que tengas mucha paciencia, no quieras ya tener todo claro y solucionado, a tu primera exposición, tu haz lo que tengas que hacer y trabaja muchísimo muchísimo y el tiempo te lo va a decir; las circunstancias son las que me han dicho a mí si yo podía ser un artista o no; no era mi propia voluntad, en un tiempo lo vi claro, que podía mantenerme con mi pintura; pero no fue mi idea de decir, yo quiero ser artista, porque eso, yo podre ser artista, pero otra cosa es ser profesional de la pintura, significa vivir de tu profesión, tu artista lo puedes ser haciendo cualquier cosa, incluso muriéndote de hambre también, y seguirás siendo un artista, pero dices, tú quieres mantener una familia y tener una profesión y vivir de tu pintura, eso no depende solo de ti; depende del mercado, de la gente, de que tu pintura encaje o no encaje, de que haya una Galería que te represente o no, es decir, son cosas que no dependen de uno, entonces cuando me piden consejo: Bueno, tu trabaja mucho, haz todo lo que puedas por ti mismo, y no dependas de los demás, que ya los demás ya vendrán a por ti, no te preocupes.

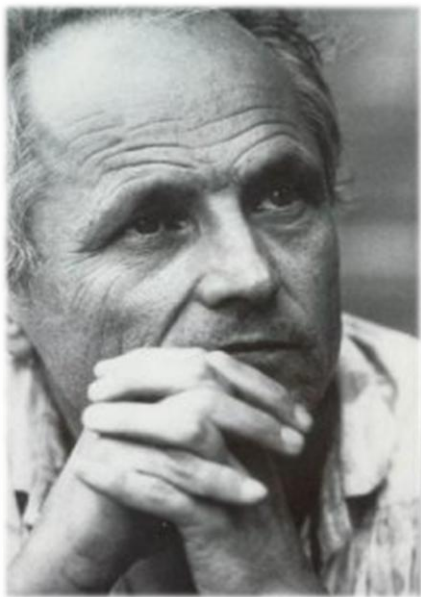
JCM.- también depende de la situación socio-económica que tengas.

DV.- si eso te permite poder mantenerte para ser un artista, siempre va a ser mejor que el que se considera artista tiene que venderse a sí mismo para poder salir adelante, o también quien hace cuadros, y lo saben, su contenido va a ser para ganar dinero o hacerme rico, entonces vale, bien, habrás vivido como profesional de la pintura muy bien, ahora como artista has caído. Para eso mejor servir copas, y ahora llego a casa y hago lo que me da la gana como artista. Esto a mí me parece normal, y tal como está el tema, con esta crisis lo estamos viendo, la cantidad de artistas que lo están pasando fatal, porque dependía de unas ligeras ventas, que de vez en cuando tenían y tal, o de un puesto de trabajo que ahora ya no lo tienen, o de unas ayudas institucionales o públicas o privadas que ahora las han recortado todas; dices, que mierda esta crisis, que también entre otras cosas se ha llevado la libertad de muchos creadores de poder hacer lo que podían haber aportado a la humanidad, y tienen que estar preocupado de salir adelante haciendo a veces trabajos que ahora no les dejan ni tiempo, ni ganas de hacer nada más.

Esa es otra razón que por culpa de los especuladores económicos, han hecho, que hasta eso, que hasta la creación, el arte y la cultura de una época muy larga se vaya a la mierda por intereses económicos y la riqueza de unos cuantos.

Entrevista a Antonio López García

Entrevista al pintor hiperrealista Antonio López García, realizada durante el transcurso de la “CÁTEDRA EXTRAORDINARIA CIUDAD DE ALBACETE” impartida por Antonio López, del lunes 22 al viernes 26 de Agosto de 2011, por el alumno de Doctorado de la Universidad Politécnica de Valencia, Javier Cañadas Mata.



Fotografía de A. COMENTAR.

Nace en Tomelloso, Ciudad Real, el 6 de Enero de 1936, nació unos meses antes de la Guerra Civil española, enseguida tiene vocación por el dibujo, cuenta con el apoyo de su tío Antonio López Torres, las dos circunstancias le hacen definirse por la pintura. Se traslada a Madrid para ingresar en Academia de Bellas Artes de San Fernando que permaneció entre 1950 y 1955. Consigue una beca y en 1955 viaja a Italia donde pudo conocer la pintura italiana del Renacimiento, comenzó en ese momento a darle valor a la pintura clásica española especialmente a Velázquez. Se casó con la también pintora María Moreno. Fue profesor encargado de la Cátedra de preparación de colorido en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

J.C.M. ¿Qué le sugiere el término mimesis, y la palabra copia?

Antonio López. Depende de lo que consideres copia, hay una copia que tiene en su interior un significado y una posibilidad, y una copia que es inerte, mecánica, y no contiene nada, es que depende de quien haga la copia.

¡Claro! Depende de quien haga la copia.

Si quieres llamar copia, todo sale del mundo real, no hay otro punto de partida, si quieres llamar copia a Cervantes, llama copia a Cervantes, de una forma de hablar y de las costumbres de una época, si quieres llamarle filósofo, pues también.

Dicho así me parece que no va bien orientada la cuestión.

J.C.M. ¿Siempre hay algo más?

Antonio López. Pues debe haber algo más.

J.C.M. ¿El concepto de tiempo a la hora de crear?

Antonio López. ¿Tú me lo puedes explicar? Son palabras que se dicen ahora, no sé si antes se hablaba del termino tiempo para expresar algo, creo que es una manera de decir que el cuadro tiene un determinado contenido... pero no podemos abusar de esos términos que están al uso.

J.C.M. ¿luz natural o luz artificial?

Antonio López. Lo que tú quieras, no hay una obligación de hacerlo con luz natural o luz artificial, cada cual lo hace como puede, como le gusta, lo lógico es la luz natural, pues el hombre realiza sus tareas durante el día, en el recorrido del sol, pero hay otras cosas que se pueden hacer fuera de ese recorrido, se pueden hacer en la noche, sabemos que hay pintores que trabajaron de noche, les ha gustado la noche. Creo que eso no tiene ninguna importancia, es como si dices pintar sentado o pintar de pie.

J.C.M. ¿Podrías decirme una metodología breve para componer, para hacer un boceto?

Antonio López. Yo no hago bocetos, espero verlo claro, y cuando lo veo claro, cuando ya lo he madurado lo suficiente en la mente, paso ya a realizarlos y los voy corrigiendo sobre la marcha, si tengo que cambiar las formas las cambio, si tengo que abandonar porque me he equivocado, pues abandono, pero no suelo usar bocetos, se usan muy pocas veces los bocetos en el arte contemporáneo, se afronta el cuadro directamente.

No son grandes formatos generalmente, no es como pintar el juicio final de Miguel Ángel, el juicio final no se puede hacer sin bocetos, o la capilla Sixtina, pero para hacer un bodegón no se para que quieras hacer bocetos.

J.C.M. ¿Qué opinas de las matemáticas a la hora de componer, del número áureo?

Antonio López. No voy a negar si eso tiene alguna razón o tuvo alguna razón para hacerse, yo no siento que me valga para mucho. Ahí están las cosas a tu disposición, el que lo necesite va a aprender, a recurrir a ese conocimiento, y si no cree mucho o va buscando otra cosa pues pasa, no pasa nada.

J.C.M. ¿En el proceso siempre utilizas anotaciones? En los lienzos por ejemplo, ¿realizas apuntes?

Antonio López. No, no mucho, suelo ir bastante directamente y a veces hago anotaciones, de una forma ocasional, ...no lo hago de manera sistemática, a veces lo hago si lo necesito, si quiero recordar algo...pero en general no lo hago, voy trabajando un poco según voy viendo, y como tengo buena memoria, si hay algo que yo noto que debo de insistir, luego suelo tomar apuntes para poderlo recordar; lo veo cada vez que veo el cuadro, yo no suelo tomar anotaciones.

J.C.M. ¿lo haces de manera instintiva?

Antonio López. Voy un poco a las necesidades del momento, pero también a veces tomo apuntes.

J.C.M. ¿Crees que la fidelidad del color es representativa de un estilo? ¿Se debe usar?

Antonio López. Dentro de la figuración...si tú quieres pintar un desnudo, lo lógico es que lo pingas color carne, ahora... hasta cierto punto tienes la libertad de que la carne sea más dorada, sea más gris, que la carne sea más fría, que sea más verdosa, no siempre se pinta de una manera absolutamente fiel, hay una fidelidad sobre todo a la impresión que uno tiene de las cosas, entonces si todo el mundo fuera fiel, fiel, a la realidad de manera absoluta, no existirían los estilos, ni existirían las individualidades, ni diferenciaríamos un pintor de otro. Sin embargo los diferenciamos, y los diferenciamos... una de las cosas, cada pintor tiene una forma de fidelidad a la realidad, pero no es una forma de fidelidad absoluta, eso no puede ser.

J.C.M. ¿Qué opinas del uso de los ordenadores hoy en día, en Universidades o de forma individual, para componer?

Antonio López. Yo no lo hago, no conozco esa forma de lenguaje, elaboro sin el apoyo de los ordenadores, sé que ahora la gente joven lo hace muchísimo, me parece bien...creo que sí, que está bien. No hay que negarse a nada. No puedes cerrar la entrada a todas esas cosas, hay que dejar que entren los nuevos lenguajes, que cada cual los gradué, el que quiera que los use, que los use mucho, que los use poco o que no los use nada. No puedes negarlo, yo no lo negaría.

J.C.M. ¿Crees que esto puede limitar la factura manual?

Antonio López. Nadie te obliga a que no uses lo manual.

¡Claro! Es como la función de la lavadora, el que quiera lavar la ropa a mano que la lave, no puedes impedir que la gente use la lavadora si quiere, para eso está la lavadora.

J.C.M. Para terminar ¿Cómo definirías la realidad?

Antonio López. Preguntas unas cosas... que no sé si alguien te las puede responder.

J.C.M. Creo que esta es una pregunta que se hace mucha gente, muchas veces no sabes por dónde empezar, que agarrar, en que te fijas, que agarras primero.

Antonio López. Es muy difícil, es una pregunta que no se puede hacer... a lo mejor lo tendría que responder un físico... un hombre más o menos sensible que te va a decir que es la realidad... la realidad es, el mundo donde vivimos es la realidad.

J.C.M. Muchas gracias Antonio.

INDICE DE ILUSTRACIONES

Javier Cañadas Mata. Vespa Roja. Óleo sobre tabla. 170 x 150 cm. 2015.....	1
Edgar Noé Mendoza, Lumen 2012. Oleo/tabla. 89 x 75 cm.	31
Origen, de Javier Palacios.....	32
Quiero ser miércoles. El Hortelano. Arnao ediciones, 1ª ed., 1986.	33
Miguel Ángel Moya. Octopus 1 óleo sobre tela 28x28 cm. 2014.....	33
Ignacio Zuloaga, Mujer con Velo Negro.	40
Ignacio Zuloaga, El Campanero de Getaria.	40
Alejandro González, dibujos de la serie Atmosféricas. Carboncillo sobre papel de algodón.	40
Antonio López García, Ropa interior Empapada, 1968.....	41
Antonio López García, Membrillero en la ciudad de Florida, 1970.....	41
Dino Valls. Deconstructio. Óleo / Tabla. 71 x 30 cm. 2012.....	42
Juan Francisco Casas Ruiz. Elena / NewYork / USA. Bolígrafo sobre papel. 15 x 15 cm.....	43
Robert Morris. Untitled. (couple dancing and woman after Goya)	43
Carta de Van Gogh a su hermano Theo. Van Gogh escribió cerca de 700 cartas que contenían los bocetos de sus pinturas a su hermano Theo, la primera fechada en Agosto de 1872 y la última el 23 de Julio de 1890. .	46
Max Ernst (1891-1976). Ilustración de Una semana de bondad. Primer poema visible 4. 1933.	46
Grabado de Gustave Dore y presentación de la Edición Francesa de “Los cuentos Idolátricos” de Honore de Balzac.....	46
Joan Castejon. Cartel de la película: La realidad de lo Imaginario.	48
Joan Castejon. Cartel de la exposición: Homenaje a Miguel Hernandez. 2015	48
Joan Castejon. Cartel de la publicación: La Imagen Fantástica.	48
Joan Castejon. Humàquinas. La familia. Óleo sobre lienzo. 120 x 150 cm. 2001.	48
José Díaz, Azorín. Obra expuesta en el MUA. 2012	49
José Díaz, Azorín. Obra expuesta en el MUA. 2012	49
José Díaz, Azorín. Arreis, Dibujo sobre papel, 196 cm x 142 cm. 1986.....	49
José Díaz, Azorín. Obra expuesta en el MUA 2012	49
La Familia Stamaty by Jean Auguste Dominique Ingres1818.	51
La bañista de Valpinçon (1808) Jean-Auguste-Dominique Ingres.	51
La odalisca y la esclava. Jean-Auguste-Dominique Ingres.	51
El baño turco (1852-1859 o 1862) Jean-Auguste-Dominique Ingres.	51
Javier Palacios. National Portrait Gallery. Tercer premio del CertamenBP Portrait Award Visitor’s Choice. 2015. Signo plástico. Ibidem. (Detalle del labio inferior). Dino Valls. Pange Lingua. Oleo / tabla. 53 x 40 cms. 2004. Signo icónico.	54
Lady plastik. José Luis Corella, óleo sobre tabla.....	61
La joven de la perla. Johannes Vermeer de Delft	61
El Arte de la Pintura (detalle) Johannes Vermeer 1662 - 1668 Óleo sobre lienzo, 120 x 100 cm.....	61
Luis Fracchia. Óleo sobre lienzo. 2015.....	67
Equipo realidad 1967. La divina proporción. Acrílico sobre tabla, 135,5 x 114 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.	70
Alma (detalle) Javier Palacios 2014.	72
Saturno devorando a sus hijos. Francisco de Goya.....	76
El sacrificio de Isaac. Caravaggio. 1603. Galería de los Uffizi. Florencia.	77
Joven dormida. Vermeer de Delft. 1657 Óleo sobre lienzo. 87,6 x 76,5 cm	82
Las espigadoras. Jean-François Millet. Óleo sobre lienzo. 1857. 84 cm x 1,12 m	84
Antonio Gisbert	85
Antonio María Esquivel.....	86
El taller del pintor. Gustave Courbet, 1855 Óleo sobre lienzo. 359 cm x 598 cm. Museo de Orsay, París	86
Borís Kustódiev: Bolchevique, 1920, óleo sobre lienzo.	87
Yves Klein. Monochrome bleu sans titre. 1955, 66 x 46 cm	87

Rafael Armengol. Serie "La matança del porc I", Sobrasades, 1972. Oli sobre llenç, 130x162 cm.	92
Rafael Armengol Serie "A Vicent Andrés Estellés", Pebrot, 1985. Oli sobre llenç, 130x97 cm.	92
Cristobal Toral. D'après Las Meninas. 1975. Oil on canvas 278 x 237 cm.	95
Rey -ii. Cristóbal Toral "Cartografías de un viaje" 2014	99
The New York Times. José Luis Corella.	99
Valencia en Fallas. Guillermo Muñoz Vera.	99
Paloma I. José Luis Corella.	99
Antonio López Torres. "niños jugando a las bolas" 1946.....	103
Antonio López Torres "el podador manchego" (Enero de 1946).....	104
Antonio López Torres.	105
María Moreno.	105
Antonio López García.	105
Muestra explicativa de la escultura Carmen dormida dentro de la exposición "Visiones de realidad"	110
Antonio López. Carmen dormida, 2007. Bronce. 245x197x224 cm. Fundación Sorigué, durante su exposición en el parque García Sanabria de Santa Cruz de Tenerife.	110
Isabel Quintanilla. Bodegón.....	111
Julio Lopez Hernandez junto a un boceto para una escultura de su esposa.	111
Antonio López García. Gran Vía. 1975 y 1980.	111
Antonio Lopez pintando la gran Vía.	111
Amalia Avia. Fachada de Madrid.	111
Espacio expositivo de la Fundacion Arcilla.	111
Fernando Lopez. La Charca de las truchas.....	112
Dino Valls. Opus Magnapic.	114
Cristobal Toral. D´après Las Meninas, 1974-75	115
Eduardo Naranjo.Las manos de mi madre. 1974. Lápiz sobre papel. 35 x 29 cm.	115
Eduardo Naranjo. Vanesa. 2001-2002. Óleo sobre lienzo. 210 x 250 cm.	115
Equipo Realidad. 86 misses en traje de baño. 1968.	117
Carlos Saura.....	119
Equipo Crónica.....	119
Vicente Peris, de la serie: Las lunas. 2008.....	123
Horacio Silva. Interior. Acrílico sobre tela. 81x 100cm. 1978.....	123
Horacio Silva. La cena. Acrílico sobre tela. 170 x 150cm. 1978.....	123
Chema López Técnica y práctica de las artes (detalle) 2014. Grafito sobre papel. 70 x 50 cm.	126
Chema López. Remake (serie print the leyend) 2019. Óleo sobre lino. 170 x 120 (x2) detalle.	126
Victoria Cibera. Pinturas de la exposición Atando el cielo. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga 2010.	127
Sebastián Nicolau. Óleo sobre lienzo. 120 x 130 cm. 2002/99. De la serie Land.	128
Manuel Saez. Madonna as Nilo. Grafito sobre papel 2012. 70x 50 cm. De la serie Reincarnations II.	128
Joel Mestre. Sutri 1995.	128
Gonzalo Sicre. Los salmonetes de Pablo I.	128
Juan Cuellar. Black birds 2010. Óleo sobre lienzo. 146 x 195 cm.	128
Ángel Mateo Charris. Painting land 25.....	128
Roberto González.- Volando, volando, volando. Roberto González 2013.....	132
Roberto González.- Huye aterrado. Roberto González 2013.....	132
Roberto González.- Cayendo, cayendo, cayendo. Roberto González 2013	132
Victoria Iranzo. Burda 1975.2013. Óleo y oibar sobre papel. 100 x 70.	132
Victoria Iranzo. Nora. 2011. Oleo sobre lienzo. 150 x 150.....	132
Victoria Iranzo. S/T 2013. Óleo sobre lienzo.	132
Alejandro Marco. Luna 2012.190 x 190. Óleo sobre lienzo.	133
Alejandro Marco. Bodegón abandonado. Óleo sobre lienzo versión 2.60 x 60.....	133
Alejandro Marco. Modelo de anatomía 2011, lápiz y carboncillo sobre papel.	133
José Luís Corella. Mr. Pepper.	133
José Luís Corella. Retrato del pintor Alejandro marco, caracterizado.	133

José Luís Corella. Fashion Victim.	133
Ismael Fuentes Álvarez. Retrato de José Saborit (detalle) Óleo sobre lienzo.	134
Ismael Fuentes Álvarez. Valencia desde el miguelete (detalle) 114 x 146. Óleo sobre lienzo	134
Carlos Saura Riaza. New World 2014	134
Carlos Saura Riaza. Star sistem. 2010	134
Carlos Saura Riaza. Contra-luz 2007	134
Javier Palacios. DKV Grandtour V aniversario	135
Javier Palacios. National Portrait Gallery. BP Portrait Award Visitor's Choice 3rd Place	135
Abel segura. Un cuerpo. Óleo sobre tabla 122 x 145.....	135
Miguel Ángel Moya. New York Public Library 2009 óleo sobre tabla 122x122 cm	136
Miguel Ángel Moya. El árbol de los filósofos 2008 óleo sobre tabla 122x122 cm	136
Cristóbal Toral.- Portada del libro sobre el autor: La vida en una maleta.	139
Cristóbal Toral.- Díptico con equipaje, 2012-2013. Acuarela sobre papel. 151x200 cm	139
Eduardo Naranjo. Las manos de mi madre. 1974. Lápiz sobre papel. 35 x 29 cm.	139
Eduardo Naranjo. Vanesa. 2001-2002. Óleo sobre lienzo. 210 x 250 cm.	139
Luis García Mozos. Óleo sobre lienzo. Retrato de Ángela Merkel 2015.....	140
Luis García Mozos. Óleo sobre lienzo. Retrato de Frank Auerbach	140
Luis García Mozos. Óleo sobre lienzo. Detalle de una sesión sobre la técnica de Velázquez.	140
Luis García Mozos. Retrato de Papa Benedicto XVI.....	140
Lucian Freud. Reflejo con dos niños (autoretrato) 1965. Óleo sobre lienzo. 91 x 91cm. 1965.....	141
Francis Bacon. Autoretrato. 1973	141
Francis Bacon. Tres estudios de Lucian Freud 1969.....	142
Jacob Collins. Studio in Sharon. Oil on Canvas. 54 x 42 in. 2012	143
Jacob Collins. Flag. Oil on Canvas. 24 x 36 in. 2012	143
Jacob Collins. Gun. Oil on Canvas. Oil on Canvas. 8 x 14 in. 2012.	143
Odd Nerdrum. Back. Oil on Canvas. 62.9 x 86.6 in.....	144
Odd Nerdrum. Beginner. Oil on Canvas. 36.6 x 43.3 in.	144
Cana Watawane. José de Ribera. Retrato de Arquímedes (1630) Museo del Prado, Madrid.	145
Cana Watawane. Destalles de la copia realizada por la pintora japonesa en el Museo del Prado de Madrid.	145
Guillermo Muñoz Vera. Maia con Kalashnikov. Óleo sobre lienzo.	145
Guillermo Muñoz Vera. Terra Australis. Óleo sobre lienzo encolado a tabla. 180 x 160 cm. 2011	145
Luis Fracchia. De la Serie Almohadas "Geografías del subconsciente" Geografía amenazada 120 cm x 140 cm	146
Luis Fracchia. Femenino Circular óleo/lino, 1.70 mt x 2.00 mt.	146
Edgar Noé Mendoza Mancillas - Fenotipo I - Óleo sobre tabla - 86x140	147
Edgar Noé Mendoza Mancillas La mudanza. Óleo sobre lienzo 190 x 130 cm.....	147
Edgar Noé Mendoza Mancillas Estación 33. Óleo sobre lienzo.	147
Lita Cabelut. Coco 47. Técnica mixta sobre tabla. 270 x 200 cm	149
Lita Cabelut. Secret behind the Vell. Técnica mixta sobre tabla. 190 x 130 cm	149
Lita Cabelut. Tríptico de Frida Kahlo. Técnica mixta sobre tabla. 2011.....	150
Eloy Morales trabajando en uno de sus autoretratos de gran formato.....	154
Kang Kang Hoon. Boy-n moderna comedia aceite sobre lienzo. 193,9 x 130.3cm. 2009.	155
Luis García Mozos. "Webcams 1", óleo sobre papel imprimado y encolado sobre tablex, 50x70 cm	155
José Luis Corella "Lady Plastic"	155
Juan francisco casas Ruiz (bolígrafo)	155
Escif. Casus Belli, San Petersburgo.	156
Escif. Política, Valencia.	156
Guillermo Muñoz Vera. Valencia en fallas I. óleo sobre lienzo encolado a tabla. 50 x 70 cm. 2005	157
José Manuel Cajal López. Plaza Canalejas	157
Cristóbal Toral. Bodegón con cafetera, 2001 Óleo sobre lienzo. 74,5 x 86,5 cm.....	157
Guillermo Muñoz Vera. Composición con coca-colas, 1989	157
Guillermo Muñoz Vera. Morteros de piedra.	157

Juan Francisco Casas Ruiz. Andrea/Portoviejo/ecuador 3. 2014. bolígrafo sobre papel, 15 x 15 cm.....	158
Juan Francisco Casas Ruiz. thedanishtouch 2012.....	158
Juan Francisco Casas Ruiz. ifyoudon'tgiveadamnwedon'tgiveafuck 2. Bolígrafo sobre papel, 200 x 140 cm 2013.....	158
Bernardo Torrens. The Three Graces (2013-14) Acrylic on Wood 78,5 x 48 inc.	159
Jheronimus Bosch. El jardín de las delicias. 1500-1505. Óleo sobre tabla. 220 cm x 389 cm.....	162
Aránzazu Martínez. Cazadores de sueños.	165
Aránzazu Martínez. Casa de Brujas.....	166
Antonio López García. Cuarto de baño. 1971	171
Antonio López García. Lavabo y espejo. 1967.....	171
Dino Valls. Ut Superaos. Óleo / lienzo. Díptico: 100 x 50 cm. 2003	171
Antonio López García: Medición con escuadra y compas.....	171
Roberto González. V de Veermer ' 1997.....	173
Cámara de las maravillas. Wunderkammern.....	173
Bernardo Torrens, de la serie cubículo.	173
Alexei kondakov. Serie "Historia del Arte en la vida contemporánea"	176
Chuck Close. Autorretrato de 1977. Aguafuerte sobre papel. 112 x 89 cm.....	181
Darío Urzay, Flip, 2015, técnica mixta.	181
Yishai Jusidman, muestra de la exposición Mutatis Mutandis.	181
Yishai Jusidman, muestra de la exposición Mutatis Mutandis (detalle)	181
Fotogramas del videojuego Assassins Creed III.	186
Fotogramas del videojuego 1492.	187
Yigal Ozeri. Jessica en el parque. Oleo sobre papel. 2010.	188
Yigal Ozeri. No tittle. Oleo sobre papel. 2010.	188
Ben Johnson. Mirando atrás hacia Richmond House. 2011.	188
Ben Johnson. The Rookery 1995.	188
Don Eddy. Van wyk Volkswagen 1971.	189
Don Eddy. Proceso de trabajo actual basado en la cuatricomia obtenida por programas informaticos....	190
Carolina Ferrer. Elogio de la Transición. 2011.	193
Antonio Debon. S/N. técnica mixta sobre lienzo. 131 x 131 cm. 1992.	193
Javier Garcera. Del espacio heredado. 2001-2002.	193
Fernando Lopez. Pintura inspirada en El jardín de las Delicias de Jheronimus Bosch.	197
Fernando López. Cartel para la exposición celebrada en la Galería La Lisa. Albacete. 2015.	198
María Zarraga. Duda I. Fotografía digital. De la serie: De Amor e Incendios. 1999.	198
Soledad Sevilla. Visión Interna. Óleo sobre lienzo. Tríptico, 170x130 cada uno. 2003.....	198
Roció Villalonga. Waiting in transit. Fotografía digital tras metacrilato UV.120 cm x 120 cm. 2014.	198
Ximo Lizana. Robots I. Fotografía 2012.....	198
Ximo Lizana. Galgo Melancólico. Fotografía 2009.....	198
Ximo Lizana. Fotografía 2012.....	198
Antonio Gadea Ecce-homo 2004. 96 x 82 cm. óleo sobre lienzo.....	199
Antonio Gadea El pintor esterilizado. 33 x 25 cm. 2006. óleo sobre cobre.....	199
Antonio Gadea Creación-metafísica 33 x 50. 2008. grafito y aguada sobre papel	199
Escif. Al otro lado del muro. Una de sus obras más conocidas realizada en el muro que divide a Palestina de Israel, solidarizándose para que este muro deje de existir.	201
Escif. Parque Una niña revisando a un soldado; partiendo del concepto de vigilar a quienes nos vigilan. ...	201
Escif. Polémica Una imagen que vale por mil palabras.....	201
Kobra. Imágenes del proyecto "paredes de memoria".....	201
Cho Sang-Hyun. The reflection of life-in the riverside II, 1998. Acrylic sobre papel enmarcado. 72.7 x52 cm.208	208
Hokusai. La gran ola de Kanagawa, estampa japonesa del pintor japonés.....	212
Hiroshige. Evening Shower at Atake and the Great Bridge. 34 cm x 22,5 cm. 1857	212
kang-kang-hoon. El artista transgrede el concepto de sumo cuidado de lo externo, de lo aparente que representa el envoltorio.....	214
Hananuma Masakichi. "La escultura mas realista del mundo".....	216

Atsushi Suwa. Selección.	217
Veermer de Delft. Alegoría de la fe. (Una especie de aura nos introduce en la pintura)	219
Veermer en su estudio. (Da la impresión de que importunamos al maestro, esperando que se vuelva y nos mire extrañado)	219
Mitch-Griffiths. Artist, -Model-and-Critic.....	226
Elías Pérez. Creación informática. Expuesta en la exposición Arte y matemáticas que se inauguró en Julio de 2015, durante el segundo congreso ANIAV (Real-Virtual) en La sala de exposiciones de la ETSA-UPV. ...	231
Elías Pérez. Fotografía digital basada en una escultura del mismo autor. <i>Ibíd.</i>	231
Juanito. José Luis Corella.....	239
Luis García Mozos	239
Andrés Serrano. Cristo en orina.	243
Carlos Saura. El Ídolo te acompaña. 2011.	257
Carlos Saura. El Ídolo. 2010.	257
Javier Cañadas Mata comentando su obra: Vespa Roja.	264
Javier Cañadas Mata. Vespa Roja. Óleo sobre tabla. 170 x 150 cm. 2015.....	264
Javier Cañadas Mata. Patio andaluz. 2013	265
Javier Cañadas Mata. Guaraches. 2013.	265
Javier Cañadas Mata. Autogretrato. 2001.	265
Javier Cañadas Mata. Naufragio 2006.	266
Javier Cañadas Mata. Fertilidad 2006.....	266
Javier Cañadas Mata. Azotea I. 2015.	266
Javier Cañadas Mata. Azotea II. 2015	266
Javier Cañadas Mata. Aloe Vera. 2000.....	267
Javier Cañadas. Selección de caricaturas realizadas en los últimos 6 años.	268
Javier Cañadas Mata. Proceso de trabajo de las caricaturas.....	269
Javier Cañadas Mata. Retrato de Carlos (detalle) Oleo sobre Lienzo. 54 x 65 cm. 2007	272
Javier Cañadas Mata. Retrato de Isabel (detalle) Oleo sobre Lienzo. 55 x 46 cm. 2007	272
Javier Cañadas Mata. Retrato de Carlos (detalle) Oleo sobre Lienzo. 54 x 65 cm. 2007	272
Javier Cañadas Mata. Vanessa. Oleo sobre Lienzo. 65 x 50 cm. 2006.....	272
Javier Cañadas Mata. Las portás. (diptico) Oleo sobre Lienzo. 41 x 27 cm, 18 x 27 cm. 2006	272
Javier Cañadas Mata. Bye (Triptico) Encaustica sobre Lienzo. 70 x 30 cm (x3) 2000	272
Javier Cañadas Mata. Bye Bye (detalle) Técnica mixta sobre tabla. 50 x 50 cm. (x2) 2000	272
Dino Valls en su estudio comentand algunas de sus pinturas mas recientes.	290
Alejandro marco y dos de su obras COMENTAR.	303
Equipo Realidad. 1967. Acrílico sobre tabla. 131,5 x 114 cm.	305
Victoria Iranzo comentando una de su obras.....	306
Egdar Noe Mendoza Mancillas (detalles de una sus obras mas recientes).....	313
Dino Valls, nos muesra las obras que decoran su casa.	318
Dino Valls. Las pintura que aquí comenta son las únicas que conserva en su colección particular.....	318
Dino Valls.	319
Fotografía de A.López	337
Gustav Courbet. Autorretrato. Año: 1845. 45x54 cm.	346
Perspectiva conica. Dibujo.....	357
Perspectiva isométrica, dibujo de la famosa Villa Rotonda de Palladio.	357
Perspectiva cabalera. Dibujo.	357
Perspectiva aerea. Pintura de Claude Monet.	357

INDICE ONOMASTICO



Gustav Courbet. Autorretrato. Año: 1845. 45x54 cm.

A

Abatí, Giuseppe	30
Adorno, Theodor	241, 246, 372
Aguilera Cerní, Vicente	30, 62, 89, 115, 116, 118, 120, 121
Agullo Román, José	120, 121
Aillauyd, Gilles	118
Álamo, Fernando	110
Alas Clarín, Leopoldo	66, 249
Albelda José.....	39
Alberti, Leon Battista	36, 229, 275
Alegre, Antonio	43, 277
Allende Gil de Biedma, Barbara	179
Alma-Tadema	90, 222
Amón, Santiago	95
Apolonio de Pérgamo.....	229
Aragoneses, Julian.....	191
Aristóteles de Estagira	26, 35, 65, 71, 131, 162, 280
Armengol, Rafael.....	91, 92, 93, 96, 119, 121, 152, 226, 337
Arquímedes de Siracusa	145, 229, 338
Arroyo, Eduardo.....	115, 116, 118, 119, 123
Aub, Max	96
Avia, Amalia.....	91, 94, 96, 109, 110, 111, 124, 337
Ayala, Miguel	138
Azorín, Pepe	47, 49, 275

B

Bacon, Francis.....	140
Ballester, Jorge.....	63, 113, 115, 116, 121, 122, 153, 237, 277
Bally.....	68
Barceló, Miquel.....	85, 105, 108, 109, 124, 237, 276
Barthes, Roland.....	16, 19, 53, 59, 64, 68, 208, 209, 210, 212, 213, 255, 275, 281, 282, 283
Barthra, Rogert.....	15
Bartolá.....	89
Bastien-lepage, Jules.....	90
Bastos Martín, Eduardo.....	74
Bataille, Georges.....	158, 240
Baudrillard.....	60, 79, 164, 194, 202, 234, 246, 249, 250, 275
Baudrillard, Jean.....	60, 79, 164, 234, 246, 250, 275
Baumgarten.....	35, 98, 237
Bazin, Andre.....	178
Bell, Charles.....	93, 160, 244
Bellatin, Mario.....	60, 221, 282
Bellotto.....	160
Benjamín, Walter.....	33, 106, 109
Benlliure, Jose.....	96
Benveniste.....	68
Bernard.....	24, 158, 223, 281
Bethencourt, Manuel.....	109, 110
Bierwisch.....	58
Bilal, Enki.....	182
Blake, Willian.....	162
Blume, Herman.....	35, 36, 37, 81, 281
Böcklin, Arnold.....	163
Boix, Manuel.....	91, 92, 94, 96, 119, 121, 123, 152, 226
Boldini, Giovanni.....	30
Borrani, Odoardo.....	30
Bosch, Jheronimus.....	162, 339
Bosse.....	229
Botticelli.....	50, 150, 151
Bouleau, Charles.....	105, 185, 218, 229, 275
Bozal, Valeriano.....	44, 76, 121, 192, 275, 277
Bramante.....	229
Bravo.....	5, 6, 7, 19, 90, 222
Brech, Bertol.....	116
Brossa.....	56
Brugghen.....	82
Bunge, Mario.....	17, 65, 224, 275
Buonarotti, Miguel Ángel.....	33, 80, 136, 150, 162, 229, 335, 336, 338

C

Cabellut, Lita.....	149
Calabrese, Omar.....	96, 226
Calduch.....	122
Calvo Serraller.....	67, 85, 93, 102, 105, 106, 107, 108, 109, 151, 237, 275, 276
Calvo, Carmen.....	67, 85, 93, 97, 102, 105, 106, 107, 108, 109, 121, 151, 206, 237, 275, 276
Canaletto.....	160, 174
Canogar, Rafael.....	90, 93

Cañizares, Julian	177, 276
Caravaggio.....	37, 41, 75, 77, 82, 106, 108, 174, 282, 291, 336
Cárceles Pascual, Juan Francisco	138
Cardéis, Juan.....	122
Carpizo, Silvia	152, 252
Carrere.....	15, 16, 23, 24, 26, 53, 58, 68, 69, 71, 117, 233, 276
Casas Ruiz, Juan Francisco.....	43, 44, 158
Cassatt, Mary.....	202
Castagnary.....	30
Castejón, Joan	47, 120, 121, 276
Castillero Manuel.....	148
Catalá, Josep M.....	173
Catlin.....	202
Cézanne, Paul.....	43, 106
Ch	
Chagall	87
Champfleury	83, 220
Chardin	151
Chavarri, Raul	89, 91, 93, 94
Chirico.....	163, 199
Chomsky	24, 232, 247
Chomsky, Noam.....	381
Chordá, Frederic	173, 217
C	
Cibera, Victoria	126
Ciges, Molina.....	226
Clarke, Clem.....	92, 96, 226
Climent, Enrique	96
Close, Chuck.....	44, 90, 125, 180, 181, 222, 339
Colberte.....	41, 50
Coll.....	120, 121
Collins, Jacobs	142
Comte, August.....	178, 222, 379
Corazón, Alberto	56, 94, 280, 281
Corella.....	21, 61, 65, 99, 101, 133, 155, 238, 239, 260
Corella, Jose Luis.....	133, 337, 338, 339, 340
Corot.....	30, 81, 83
Corrales, Jose.....	138
Cossío, Pancho.....	106, 109
Courbet.....	29, 30, 37, 44, 83, 85, 86, 131, 160, 174, 178, 202, 221, 222, 232
Cruz Fernández	17, 237, 282
Cuellar Juan	125, 127, 128, 337
Cuyp.....	81
D	
D'Ors, Eugenio	80
da Vinci, Leonardo.....	43, 80, 116, 229, 291
Dalí, Salvador.....	34, 115, 168, 229, 232, 251, 291
Daubigny, Charles.....	30, 83
Daumier	30, 131, 191, 211
de Andrea, John	90, 168, 222

de Balzac, Honore.....	45, 46, 66, 277, 336
de Barañano, Kosme.....	117, 118, 165, 280
de Bray, Joseph.....	42
de Goya, Francisco.....	43, 75, 76, 80, 84, 130, 141, 149, 168, 191, 236, 239, 247, 249, 282, 297
de Holanda, Francisco.....	149, 162
de Juanes, Juan.....	90
de la Almedina, Yañez.....	90
de la Calle, Roman	47, 63, 70, 71, 75, 97, 99, 137, 228, 231, 245, 275, 276, 279, 283
de la Cuesta	14
de los Llanos, Hernando	90
de Ribera, Jose.....	80, 106, 108, 145, 338
de Rivera, José.....	41
de Ventos, Rubert.....	64
Debon, Antonio	192, 193, 340
Deen Georges.....	226
Degas, Edgar	177, 211
Delacroix.....	30, 83, 151
Delgado, Alvaro	89
Della Francesca, Piero	56, 105, 229
Delvaux, Paul	137
Derrida, Jacques	149, 360
di Sandío, Rafael.....	80
Díaz de la Peña,.....	30
Diderot	35, 98, 251
Diez Galán, Javier.....	110
Disney, Walt.....	153, 182
Doménech, Fernando Benito.....	90, 276
Domingo Marques, Francisco	80
Dominique Ingres, Jean Auguste	50, 51
Doré, Gustav	45, 277
Douglas, Mary.....	69
Doyenné.....	220
Duchamp	56, 359
Dufrenne.....	57
Dupré, Jules	30
Durero	43, 229, 331

E

Eakins, Thomas.....	202
Eco	16, 19, 22, 25, 26, 27, 55, 57, 58, 61, 64, 66, 79, 130, 131, 163, 164, 179, 202, 203, 204, 221, 227, 232, 247, 248, 249, 277, 278, 281
Eddy, Don	90, 189, 190, 222, 340
Eisner, Michael.....	153, 233, 234
Equipo Crónica.....	10, 65, 80, 89, 90, 91, 93, 95, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 165, 175, 179, 280, 337
Equipo Realidad.....	10, 65, 90, 93, 115, 116, 117, 120, 121, 179, 237, 278, 280, 301, 337, 341
Erircksin.....	22
Ernst, Marx	45, 46, 65, 163, 278, 279
Erró.....	116, 118
Escif	152, 156, 200, 339
Esquivel, Antonio Maria.....	84, 86, 336
Esteban, Pedro	74, 140, 164, 233, 278
Estes, Richard	44, 90, 137, 160, 222
Euclides.....	229

F

Fernán Gómez.....	14
Ferrer, Carolina.....	192, 193, 279, 340
Finaly	56
Firth.....	68
Flack, Audrey.....	93, 160
Flaubert	30, 52, 220
Fontcuberta, Joan	129, 175, 178, 278, 288, 289, 290
Foucault Michel	149
Foucault, Michael	240
Fracchia, Luis	67, 146, 209, 336, 338
Franquelo, Manuel.....	109
Freud, Lucien	140
Fromentin.....	35
Fuentes Álvarez, Ismael.....	134, 338
Füssli, Henry.....	162
Fuster, J	34, 120
Fuster, Joan	34, 87, 120, 150, 151, 152, 232, 236, 251, 278, 279

G

Galeano, Eduardo	66, 67, 241, 283
Gali, Monserrat.....	192
Garcerá, Javier	192
García Mozos, Luis	100, 140, 142, 155, 238, 338, 339, 340
Gassiot-Talabot, Gerald	118
Gauguin	243
Geertz, Clifford	69, 165, 261, 278, 280
Genovés, Juan.....	52, 53, 101, 118, 120, 157, 175, 240
Géricault	83
Gertsch, Franz.....	44, 204
Getty, Franck	153, 234
Gibson, William.....	169, 358
Gil, Jacinta	39, 96, 122, 179
Gil-Albert, Juan	96
Gilbert & Georges	243
Giorgione	80, 90, 150
Giotto	50, 106, 226, 236
Giralt Miracle, Daniel	94
Gisbert, Antonio	84, 85, 336
Goings, Ralph.....	93
Golub, León.....	240, 246
Gombrich.....	65, 170, 236, 279
González, Alejandro.....	29, 39, 40, 41, 113, 115, 132, 173
González, Julio	132, 336, 337, 339
Goodman, Nelson	30, 38, 40, 58, 59, 74, 152, 170, 234, 279, 289, 290
Gorbachov, Mijail.....	87
Gordillo, Luis.....	44, 89, 118
Gramsci, Antonio.....	115
Gran Wyoming.....	250
Gran, Enrique.....	105, 111, 160, 163, 250, 283, 337, 380
Greenberg, Clement.....	150, 290
Griffiths, Micth	183, 225, 340

Gris, Juan	115
Groupe μ	52, 53, 56, 57, 58, 71, 255
Gurky, Andreas	153
Gútierrez Nájera, Manuel	35

H

Hanson, Duane	90, 222
Hartman, Nicolai	237
Hauser, Arnold	28
Heartfield	56, 116
Hegel	35, 36, 169, 222, 250, 364
Heras, Artur	92, 96, 119, 121, 122, 152, 226
Hernández Navarro	17, 237, 282
Hernández, Luis Alberto	17, 109, 110, 196, 237, 282
Hernando Quero, Jose	138
Hjemlsev	58
Hockney, David	174, 279, 291
Holbein	176, 297, 305
Honthorst	82
Hugo, Victor	30, 220
Humees, Robert	141
Huysmans, Joris-Karl	162

I

Iniesta, Jose Manuel	148
Iranzo, Victoria	132
Isosaky, Arata	153
Israëls, Josef	81
Izquierdo, Pepa	109, 110

J

Jacinto Espinosa, Jeronimo	80
Jacomart-Reixar, Osona	80
Jespersen	68
Jhons, Jasper	149
Jihei	206
Jiménez Landa, Fermin	156
Jiménez, Jose	60, 73, 78, 127, 146, 156, 183, 215, 221, 246, 252, 253, 254, 261, 278, 279, 281, 282, 283
Johnson, Ben	160, 188, 340
Jordaens	82
Julius, Anthony	240, 241, 242, 243, 279
Jusidman, Yishai	180, 181, 242, 339

K

Kandinsky	163
Kang Kang, Hoon	155, 339
Kant	35, 72, 130, 131, 243, 364, 365, 376, 380
Kawulich	24, 25, 283
Klein, Yves	87, 88, 337
Klimt, Gustav	90, 163
Klinger, Max	163
Kobra	201, 340
Koekkoek	81

kondakov, Alexei.....	176, 339
Krens, Thomas.....	153, 280
KupKa.....	163
Kustódiev, Boris.....	87, 337

L

la Huerta, Genaro.....	96
La Tour, Georges.....	82
Lacomba, Juan.....	96
Laffón, Carmen.....	109
Le Corbusier.....	229
Leemans, Anthony.....	42
Leering, Jean.....	205, 222
Leger, Fernand.....	87, 88
Leocadio, Paolo.....	80
Lévi-Strauss.....	163, 165, 278
Lippi, Fillipo.....	50
Lizana, Ximo.....	196, 198, 340

LI

Llorens, Tomas.....	34, 47, 89, 116, 118, 120
---------------------	---------------------------

L

Loach, Kenneth.....	31
López García . 5, 6, 16, 19, 20, 21, 41, 50, 53, 74, 91, 102, 105, 107, 109, 113, 129, 160, 171, 172, 179, 223, 237, 283, 307, 333	
López Hernández, Francisco.....	109
López Hernández, Julio.....	91, 95, 105, 109, 113, 124
López Pestaña, Jaime.....	65
López Torres.....	5, 6, 7, 16, 19, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 113, 218, 334
López, Chema5, 6, 7, 10, 13, 16, 19, 20, 21, 24, 34, 39, 41, 50, 51, 53, 55, 65, 70, 74, 80, 91, 95, 97, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 121, 124, 125, 126, 129, 137, 138, 144, 148, 157, 160, 163, 171, 172, 174, 179, 196, 198, 206, 218, 223, 232, 236, 237, 253, 275, 276, 280, 283, 307, 319, 324, 325, 333, 334, 335, 336, 337, 339, 340	
Lopez, Maria.....	7, 110, 111, 171, 287, 337
Lukács.....	28, 288

M

Macip, Vicente.....	90
Magritte, Rene.....	163, 168
Malevich.....	163, 379
Manchan Fiz, Simón.....	73
Manet.....	37, 44, 158, 220
Mapplethorpe, Robert.....	240
Marchan Fiz, Simon.....	89, 169, 258, 260, 280, 283
Marchena, Jose.....	84
Marco, Alejandro.....	133
Marcos, Carmen.....	167, 170, 234, 278, 280
Marín Ortiz de Taranco. Felipe.....	80, 280
Marshall y Rossman.....	25
Martelli, Diego.....	30
Martí Alsina, Ramón.....	85
Martinet.....	68

Martínez Andrés, Felisa	30, 34, 70, 88, 90, 91, 96, 172, 276, 280, 290
Martínez Barragán, Carlos	1, 71, 75, 286
Martínez, Aranzazu ...	1, 9, 30, 34, 70, 71, 75, 88, 90, 91, 96, 97, 112, 138, 142, 148, 165, 166, 172, 206, 274, 275, 276, 277, 279, 280, 286, 290, 339
Masakichi, Hanamuna.....	203, 215, 216, 340
Mateo Charris, Angel	127
Mauve, Antón	81
McLuhan	71, 72, 164, 281
Mcluhan, Marshall	169
Mendoza Mancillas, Edgar Noe.....	31, 99, 137, 146, 147, 307, 309
Mestre Joel	127
Metsu, Gabriel	42
Mezquita, Jose Maria.....	109, 113
Millet.....	30, 81, 83, 84
Miro	87, 115, 226
Moebius	182
Mollet	30, 151
Mondrian	163, 373
Monge, Gaspar.....	229
Monoburu.....	206
Mora, Victor.....	140
Moréas, Jean.....	162
Moreno, Maria	105, 109, 113, 236, 282, 334, 337
Morley, Malcom	226
Morris, Robert	43, 44, 280
Moya, Miguel Angel	136
Moya, Miguel Ángel	33, 136, 209
Munch, Eduard	163
Muñoz Degrain	80
Muñoz, Lucio	80, 99, 105, 106, 109, 113, 114, 122, 131, 145, 157, 290, 337, 338, 339
Murguer.....	220
Murillo	138

N

Naranjo, Eduardo.....	109, 114, 138, 139, 337, 338
Navarro, Miquel	97, 150, 214
Nerdrum, Odd.....	142
Nicolau, Sebastian	127
Nietzsche	210, 235, 244
Nizer, Louis	232
Nochlin, Linda.....	29, 160, 222, 250, 280

O

Ohno, Yoshito.....	216
Orozco Romero, Carlos.....	180
Ozeri, Yigal.....	188, 340

P

Pacheco, Joaquin.....	89
Pagano, Francesco.....	80
Palacios, Javier	32, 54, 72, 87, 135, 150, 152, 209, 232, 236, 251, 278, 279, 336, 338
Palencia, Benjamin.....	106, 109
Panofsky.....	36, 37

Paz, Octavio.....	25, 66, 151, 156, 177, 211, 249, 281
Pellicer, Cirici	89
Perea Galdós, Benito	66
Pérez, Elías.....	112, 230, 231, 274, 276, 277, 283, 340
Peris, Vicente.....	122, 123, 230, 337
Peters, Ana	118, 230
Picasso, Pablo	87, 115, 124, 138, 163, 323, 324, 360
Pina, Adria	123
Pinazo	80
Planche, Gustav	29
Platón	29, 35, 36, 161, 162
Poussin	50, 56

Q

Quintanilla, Isabel.....	105, 109, 110, 111, 113, 337
--------------------------	------------------------------

R

Rafael.....	50, 80, 91, 92, 93, 97, 116, 117, 118, 121, 151, 168, 180, 226
Ramírez Blanco, Rafael	97
Recalcati	116, 118
Rembrandt	82, 100, 101, 187, 313
Renau, Joseph.....	56, 96, 116, 122
Restany, Pierre	87, 88
Rexroth, Kenneth	210
Reynolds	35, 81
Ripley, Robert.....	202, 203, 215
Rodríguez, Delfín	83
Romero de Torres, Julio	34, 87, 138, 256
Ross, Frio	148
Rouault	87
Rousseau, Theodore	83, 151, 375
Rousseau, Theodore.	30, 83
Ruiz Olabuénaga, José Ignacio	22, 23, 281
Rushdie, Salman	240, 243
Ryle	31

S

Saborit.....	15, 16, 17, 23, 24, 26, 39, 53, 58, 68, 69, 71, 100, 117, 134, 233, 237, 247, 275, 276, 280, 296
Saborit, Jose.....	338
Saenredam	81
Saez, Manuel.....	127
Sagasta, Mateo	85
Sala, Emilio	50, 80, 116, 179, 282
Salt, John.....	152
Salvador Maella, Mariano.....	80
Sánchez Echeverría, Santiago.....	148
Sánchez Vázquez	28, 33, 36, 73, 118, 182, 258, 260, 281
Sánchez, Pedro	28, 33, 34, 36, 73, 96, 102, 112, 118, 135, 148, 151, 179, 182, 258, 260, 281, 282, 283
Sang-Hyun, Cho.....	207, 208, 209, 276, 340
Sanguinetti	221
Santos Zunzunegui	15
Sarkisian, Paul	90, 222
Saura Riaza, Carlos	62, 65, 80, 119, 134, 187, 256, 312, 337, 338, 340

Saussure	68
Schelling	35
Schiller	35
Schonzeit, Ben	90, 93
Schuiten, François	230
Seager, Peter	160
Sechehayé.....	68
Seghers	82
Segura Sánchez, Abel	135
Sellmayr.....	165
Serrano, David	56, 108, 242, 243, 280, 281, 283, 340
Shaw, Jeffrey.....	73, 183
Shunko, Katsukawa	153
Sicre, Gonzalo	127
Signorini, Telemaco	30
Silburn, Liliam.....	211
Silva, Horacio	122
Singer, John.....	60, 90
Sixto	120, 121
Smee, Sebastian	34, 137, 141, 160, 232, 281
Socrates.....	169
Solana, Guillermo	110, 160
Solbes, Rafael	80, 122, 123
Somoza, Fernando.....	89
Sontag, Susan.....	61, 75, 77, 84, 116, 246, 281
Sorolla, Joaquin.....	80, 90, 134, 247
Spence Raphaella.....	204
Spero Nancy.....	261
Spinoza	35
Stever, Jorge	92, 96
Strate, Lance	72, 281
Sukibu, Murasaki	209
Suwa, Atsushi.....	216, 340
Svetlana Alpers.....	35, 36
Swanson, Vern.....	148
T	
Tarantino, Quentin	240, 260, 292
Tatarkiewicz, Wladislaw.....	102
Teixidor, Jorge.....	122
Tintoretto.....	150
Tiziano	106, 150
Toledo, Juan A.	80, 113, 116, 117, 118, 280
Toral, Cristobal	65, 91, 94, 95, 98, 99, 109, 110, 114, 138, 139, 157, 260, 337, 338, 339
Torrens, Bernardo	158, 159, 173, 174, 260, 339
Troche.....	118
Troyon, Constant.....	30, 151
Turner, Victor	69, 151, 253
U	
Urzay, Dario	179, 181, 339
Utamaro, Kitagawa	153, 206, 211, 240

V

Valcárcel Medina, Isidoro	242, 257, 261
Valdés Leal	138
Valdés, Manolo	64, 80, 116, 117, 118, 122, 138
Valls, Dino	34, 42, 106, 113, 137, 171, 189, 249, 282, 286, 314, 315, 316, 328
Van der Wolf, Johannes.....	39, 258, 278
Van Diese	42
Van Eyck, Jan	36, 37, 174, 228, 229
Van Gogh	39, 45, 46, 258, 278, 279
Vaquero, Julio.....	109
Vargas Llosa, Mario	47
Veermer	37, 42, 61, 81, 82, 101, 107, 108, 168, 173, 174, 218, 219
Velázquez 37, 74, 82, 90, 100, 101, 105, 107, 134, 138, 140, 164, 168, 174, 187, 195, 202, 218, 296, 297, 334, 338	
Villalba, Darío	90, 93
Villalonga, Rocio	196
Vitrubio	116, 229
Von Menzel, Adolf	90
Vouet	82

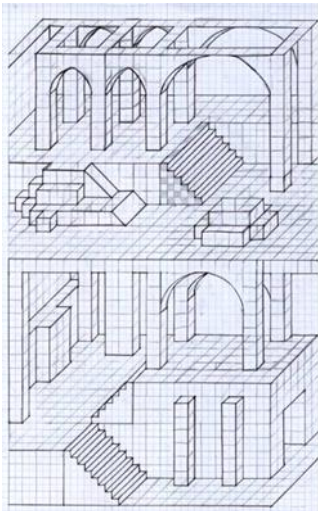
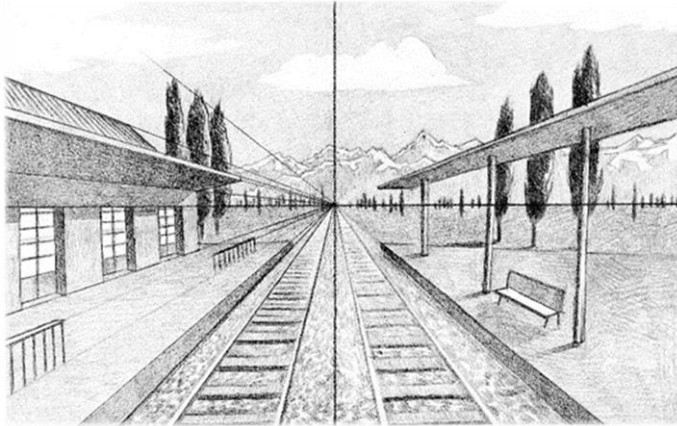
W

Watanabe, Kana	112
Weenix	81
Wertheimer, Max	178
Whistler	202
Winckelmann.....	98
Wolf, Norbert	39, 45, 163, 167, 237, 258, 278, 279, 282

Z

Zarraga, Maria	196, 198, 340
Zola	30, 66, 160, 251
Zorn	90, 140
Zuloaga	34, 39, 40, 41, 87, 97, 205

GLOSARIO



(De Izq. a dcha. de arriba abajo)

Perspectiva cónica. Dibujo.

Perspectiva isométrica, dibujo de la famosa Villa Rotonda de Palladio.

Perspectiva caballera. Dibujo.

Perspectiva aérea. Pintura de Claude Monet.

Expresiones populares y específicas.

"Aisthesis". Del griego Aisthesis – aesthesia – estesia - “sensación, sentimiento, percepción”. Con estos mimbres, se concibe la denominación Aesthetica - Estética, con el significado de “Ciencia del conocimiento sensitivo, a través de los sentidos”.

"A priori" .1. loc. adv. U. para indicar la demostración que consiste en descender de la causa al efecto o de la esencia de una cosa a sus propiedades. De esta especie son todas las demostraciones directas en las matemáticas. 2. loc. adv. Antes de examinar el asunto de que se trata.

"À rebours". (traducido al español como A contrapelo o Contra Natura) (1884) es una novela del escritor francés Joris-Karl Huysmans. La novela no posee una gran trama; la narración se concentra casi totalmente en su personaje principal, y es más bien un catálogo de los gustos y la vida de Des Esseintes, un excéntrico, recluso estético y antihéroe, que odia a la burguesía y al utilitarismo del siglo XIX y que trata de retirarse en un mundo artístico creado por él mismo. À rebours trata de muchos temas asociados al simbolismo. Representa la ruptura con el naturalismo y es considerado la Biblia del decadentismo. Es también el libro que Lord Henry Wotton entrega a Dorian Gray y que finalmente lo lleva a su completa corrupción, en la novela de Oscar Wilde, El retrato de Dorian Gray.

"ad hoc". Formal. Expresión latina que significa: Que es apropiado, adecuado o especialmente dispuesto para un determinado fin: "se le advirtió que había muerto, y en voz alta, dio la absolución y pronunció las oraciones ad hoc". Que está hecho especialmente para un fin determinado o pensado para una situación concreta. "solución ad hoc; se habla de un argumento ad hoc cuando se aplica única y exclusivamente al caso que pretende explicar dicho argumento"

"Anacronist". 1. Error que resulta de situar a una persona o cosa en un período de tiempo que no se corresponde con el que le es propio. 2. Hecho o circunstancia actual que no es actual sino propia o característica de las costumbres del pasado.

"Cuatrivium". la enseñanza se articulará en torno a las llamadas siete artes liberales. Estas siete artes se dividían en dos grupos, el llamado "trivium", que comprendía la gramática, la dialéctica y la retórica, y el llamado "quadrivium", en el que se integraban la música, la aritmética, la geometría y la astronomía.

"De Capa Caída". Expresión latina de la Antigua Roma "capitis deminutio", que no era sino la pérdida de status social. Triste, deprimido, con los ánimos por los suelos.

"Empowerment research" se refiere a la mirada del artista, a su punto de vista y su aporte en la imagen, la pintura propuesta, en su validez como parte de la investigación."

"Estatuaria Greco-Romana". En la representación de la figura desnuda, el torso, el busto y la cabeza, recurriendo a la iconografía de la estatuaria grecorromana referida a prototipos de la mitología clásica. La estatuaria grecorromana tipificó la imagen del filósofo estoico Epicuro insistiendo en las arrugas de la frente y en el entrecejo fruncido. La contracción de estos músculos del rostro es una metáfora visual de una intensa actividad del pensamiento y de un gran empeño moral.

"Etnografía visual" que tiene que ver con las nuevas tecnologías, en este caso con el uso del audiovisual como documento historiográfico, como dato verificable y válido en la investigación.

"Feísmo". Tendencia artística que valora estéticamente lo feo.

"Gran público".- Término con que se designa a las masas, al concepto de pueblo.

"Grosso modo". Aproximadamente; de forma general; a grandes rasgos.

"Hic Et Nunc". Expresión latina que significa 'aquí y ahora'.

"La Bohème". La bohème (en español: La bohemia) es una ópera en cuatro actos con música de Giacomo Puccini y libreto en italiano de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, quienes simplificaron y aunaron los diferentes episodios de la novela por entregas Escenas de la vida bohemia de Henry Murger.

"La observación participativa".- tiene que ver con la participación y aceptación social por el grupo de pintores –en este caso- investigados.

"Lenguaje visual". El lenguaje que desarrollamos en el cerebro relacionado con el modo en cómo interpretamos lo que percibimos a través del sentido de la vista. Es el que utiliza imágenes y signos gráficos. Tiene como objetivo la transmisión de mensajes a través de la imagen.

“Línea serpentina”. Relacionada con el concepto de “Gracia” en el manierismo la representación de las figuras se contorsionan en ascensión helicoidal.

“Modus operandi”. Que literalmente significa 'modo de operar', es una expresión latina de uso frecuente tanto en español como en otras lenguas occidentales. En el lenguaje común esta expresión se refiere a la manera habitual o característica de actuar de una persona o grupo.

“Olfato semiológico”. Barthes llamaba el “olfato semiológico”, esa capacidad que todos deberíamos tener de captar un sentido allí donde estaríamos tentados de ver solo hechos, de identificar unos mensajes allí donde será más cómodo reconocer solo cosas.

“Pathos”. El uso de recursos destinados a emocionar fuertemente al lector o espectador.

“Pornographoi”. En los rituales primarios asociados a la fertilidad en India, hacia el siglo VII a. C. Así se establece una relación con la religión, dada la importancia de la celebración del sexo, a través de la fertilidad, como la posibilidad de un “seguro de bienestar” y había permisividad con el lenguaje obsceno; era prescriptivo y obligatorio que este existiera en las ceremonias religiosas. A través de estos comportamientos rituales, se da una abstracción del sexo fijado en los templos hindúes decorados con motivos obscenos que, se suponía, eran bien recibidos por los dioses. El culto a la fertilidad se da como una herencia ligada a la agricultura, y se propone encontrar el estado de unión originaria y final de mundo; las dualidades del orden universal. De esta manera surge el Tantrismo, como exaltación de la importancia de la sexualidad en las culturas antiguas. En occidente estas asociaciones se encuentran en las fiestas hedonistas del mundo romano y en los rituales y festividades propias de los griegos. La prueba más eficaz de los elementos de culto y del disfrute de lo sexual se encuentra en las ruinas de Pompeya.

“Querelle”. Controversia parisina que enfrentó durante los años 1752-1754 a los defensores de la música francesa, agrupados tras Jean-Philippe Rameau («coin du Roi»), con los partidarios de una ampliación de los horizontes musicales, reunidos alrededor del filósofo y musicólogo Jean-Jacques Rousseau («coin de la Reine»), partidarios de italianizar la ópera francesa.

“Schemata”.- esquema. 1. Un plan, diagrama o esquema. 2. (Filosofía) (en la filosofía de Kant) una regla o principio que permite la comprensión de aplicar sus categorías y unificar sucesión experiencia universal es el esquema de la causalidad. 3. (Psicología) Psychol un modelo mental de los aspectos del mundo o de sí mismo que está estructurado de tal manera que facilite los procesos de cognición y percepción. 4. (Filosofía / Lógica) Lógica una expresión utilizando metavariabes que puedan ser sustituidos por expresiones del lenguaje objeto para producir una fórmula bien formada.

“Sensibilidad”. 1. Capacidad para percibir sensaciones a través de los sentidos, o para sentir moralmente. 2. Capacidad o propensión natural de las personas a emocionarse ante la belleza y los valores estéticos o ante sentimientos como el amor, la ternura o la compasión.

“Status”. Posición social que una persona tiene dentro de un grupo o una comunidad.

“Sui Generis”. Que es muy peculiar, que no coincide exactamente con lo que designa, sino que es algo distinto. Trabajar sobre algo en concreto; Singular, excepcional o extraño en su género.

“Surrealite” Relacionado con el movimiento surrealista. 1. Del surrealismo o relacionado con este movimiento. 2. Que es seguidor del surrealismo.

“Terribilitá”. Vocablo italiano que los contemporáneos del artista Miguel Ángel Buonarroti en el siglo XVI, utilizaron para definir el estilo grandioso y de fuerza potente que demostraba dicho artista sobre todo en sus esculturas, con un vigor y una mirada terrible llena de ira como se aprecia en la figura del David.

“Trivium”. El "trivium" comprendía la gramática, la dialéctica y la retórica.

“Ut Pictura Poesis” «como la pintura así es la poesía», La expresión «ut pictura poesis» se debe a Horacio (De arte poética, 361), Platón vinculó la poesía a las artes visuales, especialmente en el libro décimo de la República donde habla de la degradación de las artes miméticas, categoría en la que incluye a la poesía y a la pintura. Aristóteles, que en su Retórica afirma que «la imitación satisface igualmente en las artes de la pintura, escultura y poesía»

“Ut pictura, ita visio”. “la vista es como la pintura”. Kepler afirma que la vista es como la pintura (Ut pictura, ita visio), establece una diferencia clara entre las imágenes del mundo exterior al ojo (imago rerum) y las imágenes proyectadas en la retina (pictura) unas imágenes que se podían reproducir artificialmente con la cámara oscura.

“Zapping”. Cambio rápido y continuo del canal del televisor por medio del mando a distancia o control remoto.

Terminología.

Abecedario. El procedimiento de cuadrricular una superficie para dibujar o grabar algo en cada cuadrícula, de suerte que en el conjunto se desarrolle un tema, es viejísimo y ya lo podemos hallar en los frisos del Partenón, en la columna de Trajano y en la tapicería de Bayeux, así como en los retablos medievales y renacentistas, con las vidas de los santos y sus milagros, desarrollados de modo cronológico. Hay temas de carácter didáctico o enciclopédico, esculpidos y pintados en iglesias y palacios que reaparecen con proporciones más modestas en los dibujos y en las miniaturas. Los viejos motivos se hicieron accesibles con mayor rapidez gracias a la imprenta tanto en los incunables como después en los libros de oración, los calendarios, las estampas, los alfabetos para niños, los almanaques con pronósticos y las cartas de juego, los abecedarios contribuyeron a esta propuesta didáctica.

Abrumado.- de abrumar: 1. tr. Agobiar con un peso grave.2. tr. agobiar (ll preocupar gravemente). La responsabilidad lo abruma.3. tr. Producir tedio o hastío.4. tr. Producir asombro o admiración. Conjugación: abrumarse.1. prnl. Dicho de la atmósfera: Llenarse de bruma.

Absolutismo. El absolutismo es un sistema de gobierno absoluto, en el cual el poder reside en una única persona que manda sin rendir cuentas a un parlamento o la sociedad en general. El absolutismo fue muy usual desde el siglo XVI hasta la primera mitad del XIX, cuando diversas revoluciones lo derrocaron. Si bien cualquier gobierno con total dominio de poder podría considerarse absolutista, en el sentido claro del concepto se hace referencia a las monarquías absolutas que gobernaron Europa entre los siglos XVI al XVIII.

Absorto. 1. adj. Admirado, pasmado.2. adj. Entregado totalmente a una meditación, lectura, contemplación, etc.

abstracción. 1. f. Acción y efecto de abstraer o abstraerse. Corriente artística que no representa la realidad exterior y prescinde de cualquier referencia usual extraída de la naturaleza-

Abstractismo. Referente a lo abstracto. El concepto de abstracto deriva del término latino abstractus y hace referencia a cierta cualidad donde se excluye al sujeto. Cuando la palabra se aplica al ámbito artístico o a un artista, describe a la intención de no representar seres u objetos concretos; en cambio, se contemplan sólo elementos de forma, color, estructura o proporción.

Abstracto.- abstracto, ta. (Del lat. abstractus).1. adj. Que significa alguna cualidad con exclusión del sujeto.2. adj. Dicho del arte o de un artista: Que no pretende representar seres o cosas concretos y atiende solo a elementos de forma, color, estructura, proporción, etc. En abstracto.1. loc. adv. Con separación o exclusión del sujeto en quien se halla cualquier cualidad.~ ABSTRACTO.1. m. Modalidad artística que transcribe lo expresado acentuando los aspectos formales, estructurales o cromáticos, sin atender a la imitación material. Una forma de arte que no pretende representar el mundo que nos rodea. Este término se aplica a las artes plásticas que no representan objetos reconocibles. Sin embargo, se utiliza mayormente para hacer referencia al arte del siglo XX, un movimiento que rechazó la idea de que el arte debe imitar la realidad o la naturaleza.

Abyección.1. f. Bajeza, envilecimiento.2. f. humillación.

Abyecto. 1. [persona] Que comete actos despreciables o viles.

2. [acto] Que es despreciable o vil.

Academicismo. 1. m. Cualidad de académico (ll que observa con rigor las normas clásicas). (Del lat. *academīcus*, y este del gr. *ἀκαδημικός*). 1. adj. Perteneciente o relativo a las academias. Diploma académico. 2. adj. Propio y característico de ellas. Discurso, estilo académico. 3. adj. Perteneciente o relativo a centros oficiales de enseñanza. Curso, traje, expediente, título académico. 4. adj. Dicho de una obra de arte o de su autor: Que observa con rigor las normas clásicas. 5. adj. Dicho de un filósofo: Seguidor de la escuela de Platón. 6. adj. Perteneciente o relativo a la escuela filosófica de Platón. 7. adj. Esc. y Pint. Perteneciente o relativo a la academia (ll estudio de una figura al natural). 8. m. y f. Individuo perteneciente a una corporación académica.

Acedia. Sensación de ardor en el estómago o en la garganta provocada por un exceso de ácido en el estómago.

Acríticas. falta de sentido crítico, acrítico, o es quien critica sin discernimiento, o la falta de sentido... es una persona poco juiciosa, sin discernimiento.

Aforismo. 1. m. Sentencia breve y doctrinal que se propone como regla en alguna ciencia o arte.

Aglutinante. 1. Que sirve para aglutinar. 2. [material] Que se emplea en pintura para adherir los distintos elementos colorantes.

Aguafuerte. 1. amb. Lámina obtenida por el grabado al agua fuerte. 2. amb. Estampa hecha con esta lámina. El aguafuerte es una forma de grabado. Una plancha de cobre (a veces de zinc o acero).

Ajuar. 1. Conjunto de muebles, ropas y enseres de uso común en las casas. Alegoría. 1. f. Ficción en virtud de la cual algo representa o significa otra cosa diferente. La venda y las alas de Cupido son una alegoría. 2. f. Obra o composición literaria o artística de sentido alegórico. 3. f. Esc. y Pint. Representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras, grupos de estas o atributos. 4. f. Ret. Figura que consiste en hacer patentes en el discurso, por medio de varias metáforas consecutivas, un sentido recto y otro figurado, ambos completos, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente.

Alegórica.- alegórico, ca. 1. adj. Perteneciente o relativo a la alegoría.

Aleluya. Junto a la literatura destinada a las clases cultas de la sociedad hubo en los siglos XVIII y XIX en España otra que hizo llegar a las clases populares relaciones, romances de ciego, almanaques, gozos y aleluyas. Se llamó «literatura de cordel» por estar expuestos a la venta los pliegos colgados o prendidos de una cuerda. Las aleluyas y los pliegos sueltos son páginas impresas en papel barato, sin encuadernar, destinadas a una lectura rápida, florecieron en tierras catalanas y de Valencia, pero en el período de su edad de oro (1850-1875) la producción se concentró en Barcelona y en Madrid, que disputó a la anterior el mercado español y americano. La aleluya aparece con su estructura definitiva desde las postrimerías del siglo XVI y la más conocida es la catalana de Abadal de 1676, que tiene 48 viñetas, cantidad casi inmutable y mantenida, con algunas excepciones, a través de dos siglos y medio. De hecho, la aleluya característica es una hoja de papel, generalmente de 420 x 305 mm., que comprende las 48 viñetas, dispuestas en ocho filas de a seis cada una, con asuntos variados o desarrollando una historia o motivo determinado. Todas las del siglo XVIII se imprimieron en blanco y negro. En el XIX lo fueron en papel barato de colores y, en ocasiones, algunas se colorearon toscamente, pero el procedimiento no tuvo éxito.

Entre las aleluyas más antiguas están las de «Oficios», las de «El mundo al revés» y las de animales, inspiradas en los bestiarios antiguos. (Citado en Don Perlimplín, Don Crispín y otras vidas de aleluyas, Salvador García Castañeda. The Ohio State University).

Algoritmos. Grupo finito de operaciones organizadas de manera lógica y ordenada que permite solucionar un determinado problema. Se trata de una serie de instrucciones o reglas establecidas que, por medio de una sucesión de pasos, permiten arribar a un resultado o solución.

Altanería. (De *altanero*). 1. f. Altivez, soberbia. 2. f. altura (ll región del aire a cierta elevación)

sobre la tierra).3. f. Vuelo de algunas aves.4. f. Caza que se hace con halcones y otras aves de rapiña de alto vuelo. Meterse alguien en ~s.1. loc. verb. coloq. Tratar de cosas superiores a su comprensión o inteligencia.

Alteridad. 1. f. Condición de ser otro.

Amaestrados. (Del part. de amaestrar).1. adj. Dispuesto con arte y astucia.(De maestro).1. tr. Enseñar o adiestrar. U. t. c. prnl.2. tr. Domar a un animal, a veces enseñándole a hacer habilidades.

Ambiguo, gua. adj. Que puede entenderse de varios modos o admitir distintas interpretaciones: comentario ambiguo. Incierto, confuso, dudoso: personalidad ambigua. ling. [Sustantivo] que se usa tanto en género masculino COMO femenino: "mar" es una palabra de género ambiguo, "el mar/la mar". 'ambiguo' aparece también en las siguientes entradas: Asexual

Amorfo. 1. Que no tiene una forma definida. 2. Que no tiene una estructura interna definida.

Analogía. 1. Relación de semejanza entre cosas distintas.2. Procedimiento lingüístico mediante el cual se crean palabras o expresiones nuevas, o se transforman otras que ya existen, con el fin de acomodarlas a un determinado modelo, en especial morfológico.

Anamorfia. (anamorfosis) Dibujo o pintura que está deformada de tal modo que recupera su imagen sin deformaciones al mirarla desde un determinado ángulo o a través de un espejo cilíndrico o cónico.

Anatomía. 1. f. Estudio de la estructura, situación y relaciones de las diferentes partes del cuerpo de los animales o de las plantas.2. f. Biol. Disección o separación artificial de las partes del cuerpo de un animal o de una planta.3. f. Esc. y Pint. Disposición, tamaño, forma y sitio de los miembros externos que componen el cuerpo humano o el de los animales.4. f. p. us. Análisis, examen minucioso de algo.5. f. p. us. Esqueleto, y, por ext., persona flaca.~patológica.1. f. Estudio de las alteraciones producidas por las enfermedades en las células y tejidos de los seres vivos.

Anécdota. 1. Relato breve de un acontecimiento extraño, curioso o divertido, generalmente ocurrido a la persona que lo cuenta.2. Detalle o suceso accidental y de escasa importancia.

Anecdótico 1. adj. Perteneciente o relativo a la anécdota.(Quizá del fr. anecdote, y este del gr. ἀνέκδοτα, cosas inéditas).1. f. Relato breve de un hecho curioso que se hace como ilustración, ejemplo o entretenimiento.2. f. Suceso curioso y poco conocido, que se cuenta en dicho relato.3. f. Argumento o asunto de una obra.4. f. Suceso circunstancial o irrelevante.

Anilina. Amina cíclica que se encuentra como componente del añil; resulta de reemplazar un hidrógeno de la molécula del benceno por el grupo -NH₂. Actualmente la anilina se extrae de la hulla y se emplea como colorante en tintorería.

Animismo (De ánimo).1. m. Doctrina médica de Ernst Stahl, médico y químico alemán de comienzos del siglo XVIII, que considera al alma como principio de acción de todos los fenómenos vitales, tanto en los estados normales como en los estados patológicos.2. Creencia que atribuye vida anímica y poderes a los objetos de la naturaleza.3. m. Creencia en la existencia de espíritus que animan todas las cosas.

Antagonismo. (Del gr. ἀνταγωνισμός).1. m. Contrariedad, rivalidad, oposición sustancial o habitual, especialmente en doctrinas y opiniones.~ biológico.1. m. Interacción entre organismos o sustancias que causa la pérdida de actividad de uno de ellos, como la acción de los antibióticos frente a las bacterias.

Antiforma.- En el año de 1968 con la publicación de artículo Anti-Forma Robert Morris salió a defender de un tipo de escultura donde el artista está en total sincronía psíquica con los materiales que utilizaba ya que decía que para dar presencia psíquica a una obra es necesario darle un valor al proceso de construcción no solo un trabajo obligatorio o algo de lo que no se puede escapar. Robert Morris es considerado uno de los principales exponentes del minimalismo tanto en su práctica y destaca su forma unida. Morris delimita el concepto de

antiforma que supone el fin del arte como representación.

Antológicamente. 1. f. Colección de piezas escogidas de literatura, música, etc. De ~.1. loc. adj. Digno de ser destacado, extraordinario.

Antropofagia. Movimiento antropófago.. El origen de este movimiento, en rigor, merece ser fechado en febrero de 1922, cuando en el Teatro Municipal de San Pablo, se inauguró la Semana de Arte Moderno, de la que participaron: Oswald de Andrade y Mario de Andrade en literatura; Antonio Moya y George Prziembel en arquitectura; Heitor Villa Lobos y Sérgio Buarque de Holanda en música, y Anita Malfatti y Emiliano Di Cavalcanti en pintura. El modernismo, en Brasil, fue vivido de un modo totalmente diferente al del resto de los pueblos hispanoparlantes, pues, a diferencia de estos, no consistió en la revalidación de las amarras culturales con el legado europeo, sino, en la configuración de un nuevo vínculo de recepción frente a esa herencia, de cara a la constitución de un nuevo país.

Antropología cultural. Rama de la antropología que estudia las características del comportamiento aprendido en las sociedades humanas, es decir, ciencia de la cultura humana. En general, es la ciencia que estudia el origen, desarrollo, estructura, características y variaciones de la cultura humana tanto de las sociedades del pasado como de las del presente. La etnografía, la etnología, la arqueología, la lingüística y la antropología física son las disciplinas sobre las que se funda la antropología cultural.

Antropología Simbólica. La antropología simbólica se centra en el estudio de la cultura como un sistema complejo de símbolos y significados compartidos por un grupo humano. Nace en la segunda mitad siglo XX, en pleno proceso de descolonización, fruto del trabajo de autores como Víctor Turner y Clifford Geertz. Como disciplina, se nutre de los principios antropológicos funcionalistas – B. Malinowski – y estructuralistas – Claude Lévi-Strauss . Además, también se ve influida por la antropología cognitiva.

Antropología. (De antropo- y -logía).1. f. Estudio de la realidad humana.2. f. Ciencia que trata de los aspectos biológicos y sociales del hombre.

Aobjetual.- contrario a objetual. Fuera del objeto. Independiente del objeto. Si en el arte tradicional predominaba el objeto sobre la teoría, en el modelo sintáctico-semántico, desde la abstracción, se da un equilibrio hasta pasar a situaciones límite donde la teoría es más importante que el objeto (arte conceptual). Tan necesario como percibir la obra concreta es actualizar los conceptos teóricos anteriores a la misma, sus presupuestos productivos y receptivos.

Apariencia.- 1. f. Aspecto o parecer exterior de alguien o algo.2. f. Verosimilitud, probabilidad.3. f. Cosa que parece y no es.4. f. En el teatro, escena pintada sobre lienzo o representada con actores y muñecos, oculta por una cortina que se descorre en cierto momento de la representación. cubrir las ~s.1. loc. verb. salvar las apariencias (|| disimular).en ~.1. loc. adv. Aparentemente, al parecer. Guardar las ~s.1. loc. verb. salvar las apariencias (|| disimular).salvar las ~s.1. loc. verb. Disimular la realidad para evitar habladurías o críticas.2. loc. verb. p. us. Idear la explicación de un hecho observable sin certidumbre de la verdad.

Apatía. Estado de desinterés y falta de motivación o entusiasmo en que se encuentra una persona y que comporta indiferencia ante cualquier estímulo externo.

Apocalípticos. Del Apocalipsis o relativo a este último libro canónico del Nuevo Testamento: literatura apocalíptica; estilo apocalíptico. Terrorífico, espantoso.

Apolíneo (principio apolíneo) Apolo como dios del sueño, de la luz y del arte representa perfectamente lo apolíneo. Esta fuerza que ha guiado a buena parte del arte griego antiguo intenta plasmar la belleza serena del mundo, construir una isla en donde el individuo se encuentre resguardado del flujo caótico del universo y de la existencia. Lo apolíneo es un principio sosegador y aquietador, y en las obras bajo el influjo de lo apolíneo nos sumergimos en la tranquila serenidad de la apariencia bella. 1. De Apolo (dios de las artes en la mitología griega) o

relacionado con él. 2. Que responde al canon de belleza masculina. Lo apolíneo y dionisiaco son modos diferentes de entender la experiencia vital en pugna pero complementarios.

Aprender.- 1. tr. Coger, asir, prender a alguien, o bien algo, especialmente si es de contrabando.2. tr. aprender (|| llegar a conocer).3. tr. Fil. Concebir las especies de las cosas sin hacer juicio de ellas o sin afirmar ni negar.

Aprehensión. Acción de aprehender. 1. Agarrar [la autoridad] algo, en especial una mercancía de contrabando. 2. Detener a una persona que ha cometido un delito.

Apropiación. 1. f. Acción y efecto de apropiarse.

Apropiar. 1. tr. Hacer algo propio de alguien.2. tr. Aplicar a cada cosa lo que le es propio y más conveniente.3. tr. Acomodar o aplicar con propiedad las circunstancias o moralidad de un suceso al caso de que se trata. U. t. c. prnl.4. tr. ant. asemejar.5. prnl. Dicho de una persona: Tomar para sí alguna cosa, haciéndose dueña de ella, por lo común de propia autoridad. Se apropió del vehículo incautado.

Arbitrariedad (De arbitrario).1. f. Acto o proceder contrario a la justicia, la razón o las leyes, dictado solo por la voluntad o el capricho.

Argot (Del fr. argot).1. m. Jerga, jergonza.2. m. Lenguaje especial entre personas de un mismo oficio o actividad.

Arquetipo. Modelo original que sirve como pauta para imitarlo, reproducirlo o copiarlo, o prototipo ideal que sirve como ejemplo de perfección de algo.

Arquetipos.1. m. Modelo original y primario en un arte u otra cosa.2. m. Ecd. Punto de partida de una tradición textual.3. m. Psicol. Representación que se considera modelo de cualquier manifestación de la realidad.4. m. Psicol. Imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forma parte del inconsciente colectivo.5. m. Rel. Tipo soberano y eterno que sirve de ejemplar y modelo al entendimiento y a la voluntad humana.

Art-brut. Término acuñado por el pintor Jean Dubuffet para designar formas de expresión artística espontáneas, irreflexivas, próximas a lo inconsciente.

Art-deco. Movimiento de diseño que reconcilió el arte con la era de la máquina. Dio lugar a la aparición de cerámicas, tejidos, muebles modernos.

Arte chico.- Expresión con que se denomina a veces el género de la caricatura.

Arte Paralelo.

Art-nouveau. Estilo decorativo, dedicado especialmente a la arquitectura, la decoración de interiores y a la ilustración de libros.

Astronomía.1. f. Ciencia que trata de cuanto se refiere a los astros, y principalmente a las leyes de sus movimientos.

Atrezzo. (Del it. atrezzo).1. m. Cinem. y Teatro. utilería.**utilería.**1. f. Conjunto de útiles.2. f. Conjunto de objetos y enseres que se emplean en un escenario teatral o cinematográfico.

Aura. 1. Irradiación luminosa que algunas personas dicen percibir alrededor de los seres vivos. 2. Ambiente o sensación que emana de algo o de alguien y que provoca una determinada impresión.

Autogénesis.1.Abiogénesis. 2. Autopro-ducción; formación en el interior del organismo. Denominado también antogenia.

Autónomo 1. adj. Que tiene autonomía.2. adj. Que trabaja por cuenta propia.

Autoría. 1. f. Cualidad de autor.2. f. Empleo de autor de las antiguas compañías cómicas.

Baktun. Así como el calendario gregoriano cuenta series de años conocidas como lustros, décadas, siglos y milenios, el Calendario Maya contaba series de veinte años, llamadas cada una Katun y series de 20 Katunes (400 Tún = 394,3 años), llamados Baktun. De acuerdo a este calendario el 21 de diciembre de 2012 es el último día del decimotercero Baktun. Baktun se refiere a un periodo de tiempo medido en días del Calendario del Largo conteo en el Calendario

maya. Así como el calendario gregoriano cuenta series de años conocidas como lustros, décadas, siglos y milenios, el Calendario Maya contaba series de veinte años, llamadas cada una Katún y series de 20 Katunes (400 Tún = 394,3 años), llamados Baktun. **baratero.** (De barato).1. adj. ant. engañoso.2. m. y f. Méx. Comerciante que vende barato.3. m. Hombre que de grado o por fuerza cobraba el barato de los jugadores.4. m. C. Rica. Administrador de una casa de juego o de un billar.

Barbecho. 1. Terreno de labor que no se siembra durante uno o dos años para que la tierra descanse o se regenere. 2. Sistema de cultivo que consiste en dejar de sembrar la tierra periódicamente para que se regenere.

Barniz Mastic. Este barniz originario de Grecia donde su utiliza desde hace siglos, está compuesto únicamente de resina mastic, su película pura y pálida puede colorearse muy levemente con el paso del tiempo sin alterar su resistencia y su brillo, se recomienda por su capacidad secante clara y marcada. La almáciga o mástique, también denominada resina mástic o mástic-terebinto, es una resina que se obtiene por medio de incisiones o raspaduras en la corteza del Pistacia lentiscus, árbol de la familia de las terebintáceas que se puede encontrar en las zonas costeras de los países mediterráneos.

Bauhaus. Escuela de Diseño alemana desarrollada en las ciudades de Weimar, Dessau y Berlín entre los años 1919 y 1933. La Escuela Bauhaus fue fundada por Walter Gropius, quien abogaba por el ideal de talleres de artesanos por sobre el sistema de la Deustcher Werkbund.

Behaviorista.- De behaviour = comportamiento. Término que designa la doctrina que restringe la Psicología al estudio del comportamiento o de las reacciones. Se inspira en el pragmatismo de Juan Dewey y tiene como autores principales a Thorndike, Watson y Skinner, entre otros. También recibe el nombre de conductismo. El behaviorismo interpreta las conductas espontáneas o reflexivas como comportamientos que pueden ser explicados en términos de estímulo-respuesta.

Beligerante.- 1. adj. Dicho de una nación, de una potencia, etc.: Que están en guerra. 2. adj. combativo.

Belleza (De bello).1. f. Propiedad de las cosas que hace amarlas, infundiendo en nosotros deleite espiritual. Esta propiedad existe en la naturaleza y en las obras literarias y artísticas.2. f. Mujer notable por su hermosura.~ artística.1. f. La que se produce de modo cabal y conforme a los principios estéticos, por imitación de la naturaleza o por intuición del espíritu.~ ideal.1. f. Principalmente entre los estéticos platónicos, prototipo, modelo o ejemplar de belleza, que sirve de norma al artista en sus creaciones. Decir ~s.1. loc. verb. Decir algo con gracia y primor.

Biofeedback. El biofeedback es una técnica que se emplea para controlar las funciones fisiológicas del organismo humano, mediante la utilización de un sistema de retroalimentación que informa al sujeto del estado de la función que se desea controlar de manera voluntaria.

Biología (De biólogo).1. f. Ciencia que trata de los seres vivos.~ molecular.1. f. Parte de la biología que estudia los seres vivientes y los fenómenos vitales con arreglo a las propiedades de su estructura molecular.

Biotécnica. La biotecnología es un área multidisciplinaria, que emplea la biología, química y procesos, con gran uso en agricultura, farmacia, ciencia de los alimentos, ciencias forestales y medicina. Probablemente el primero que usó este término fue el ingeniero húngaro Karl Ereky, en 1919.

Bit. En informática y otras disciplinas, unidad mínima de información, que puede tener solo dos valores (cero o uno). bit por segundo, Unidad de medida de la velocidad de transmisión de los datos.

Blankismo. Este proceso creativo pretende revitalizar el cuerpo y el espíritu a través de la simple belleza del realismo artístico... refleja la tensión y la unidad en entidades antagónicas, como el movimiento y la quietud, lo simple y lo complejo, la reducción y la expansión... el gusto por los espacios vacíos como elemento central de composición... la vida humana se considera una visita efímera; un momento fugaz que

pende del hilo inviable de lo infinito y del oscuro milagro de lo vacío. No existe una demarcación entre la vida y la muerte”. Paúl Hartal. Artista i poeta canadiense. 4 de mayo, 1988. En: *l'inexpressionisme*. Cho Sang-Hyun

Bodegón (Del aum. de bodega).1. m. Sitio o tienda donde se guisan y dan de comer viandas ordinarias.2. m. taberna.3. m. Composición pictórica que presenta en primer plano alimentos o flores, junto con útiles diversos.

Borbones. De los Borbones (dinastía real que se inicia en Francia en 1589 y se extiende por Italia y España), o relacionado con ellos. Partidario de la dinastía borbónica o perteneciente a ella.

Bosquejo. 1. Diseño o proyecto de una obra artística, hecho de manera provisoria, solamente con los elementos esenciales. 2. Exposición de una idea o plan en sus líneas generales.

Botánica. 1. f. Ciencia que trata de los vegetales.2. f. P. Rico. Sitio donde se venden hierbas medicinales.

Bucólico.1. adj. Dicho de un género de poesía o de una composición poética, por lo común dialogada: Que trata de cosas concernientes a los pastores o a la vida campestre.2. adj. Perteneciente o relativo a este género de poesía.3. adj. Dicho de un poeta: Que cultiva el género bucólico. U. t. c. s.4. adj. Que evoca de modo idealizado el campo o la vida en el campo.5. f. Composición poética del género bucólico.

Buril. 1. m. Instrumento de acero, prismático y puntiagudo, que sirve a los grabadores para abrir y hacer líneas en los metales.~ chaple en forma de escoplo.1. m. El que tiene la punta en forma de escoplo.~ chaple redondo.1. m. El que tiene la punta en forma de gubia.~ de punta.1. m. El que tiene la punta aguda.

cábalas.1. f. Conjetura, suposición. U. m. en pl.2. f. En la tradición judía, sistema de interpretación mística y alegórica del Antiguo Testamento.3. f. Conjunto de doctrinas teosóficas basadas en la Sagrada Escritura, que, a través de un método esotérico de interpretación y transmitidas por

vía de iniciación, pretendía revelar a los iniciados doctrinas ocultas acerca de Dios y del mundo.4. f. Cálculo supersticioso para adivinar algo.5. f. coloq. Intriga, maquinación.

Cadáver exquisito.- El cadáver exquisito es una composición cooperativa entre varios sujetos para la creación de una obra a partir de sus colaboraciones, que contenga elementos o trozos de cada uno de ellos y que permita crear una obra única a partir de –quizá- diferentes intencionalidades.

Cámara Clara. O cámara lúcida. Una cámara lúcida es un dispositivo óptico usado por artistas como ayuda para dibujar. Fue patentado en 1806 por William Hyde Wollaston. Parece ser que la cámara lúcida no es más que una reinención de un dispositivo descrito claramente 200 años antes por Johannes Kepler en su obra *Dioptrice* (1611). La cámara lúcida realiza una superposición óptica del tema que se está viendo y de la superficie en la que el artista está dibujando. El artista ve las dos escenas superpuestas, como en una fotografía que se haya expuesto dos veces. Esto permite al artista transferir puntos de referencia de la escena a la superficie de dibujo, ayudándole así en la recreación exacta de la perspectiva, aunque también le permite trazar sobre la proyección e incluso ayudarse en cuanto a las tonalidades del color.

Cámara Oscura. La cámara oscura es más parecida a una enorme cámara de fotografías en la que el pintor se introduce para ver el exterior a través de una lente que proyecta la imagen que ve sobre el lienzo, en lugar de hacerlo sobre la película fotográfica.

Cámaras De Las Maravillas. Cámara de maravillas o Wunderkammer. su nombre evoca ya un lugar fantástico, privado y personal, oculto, lleno de prodigios y donde todo es posible. El origen de la Wunderkammer, y por extensión de lo que entendemos como coleccionismo moderno, comienza con el Duque de Berry, hermano de Carlos V (1340- 1416), en la corte de Borgoña. En su colección, que se repartía entre los numerosos castillos de sus grandes feudos, hacen aparición una serie de objetos que serán el fundamento de las Cámaras de Maravillas de los s. XVI y XVII.

Campante.1. adj. Que campa.2. adj. coloq. ufano (satisfecho).

Canon.1. m. Regla o precepto.2. m. Catálogo o lista.3. m. Regla de las proporciones de la figura humana, conforme al tipo ideal aceptado por los escultores egipcios y griegos.4. m. Modelo de características perfectas.5. m. Prestación pecuniaria periódica que grava una concesión gubernativa o un disfrute en el dominio público, regulado en minería según el número de pertenencias o de hectáreas, sean o no explotadas.6. m. Percepción pecuniaria convenida o estatuida para cada unidad métrica que se extraiga de un yacimiento o que sea objeto de otra operación mercantil o industrial, como embarque, lavado, calcinación, etc.7. m. Decisión o regla establecida en algún concilio de la Iglesia católica sobre el dogma o la disciplina.8. m. Catálogo de los libros tenidos por la Iglesia católica u otra confesión religiosa como auténticamente sagrados.9. m. Parte de la misa, que empieza y acaba con el paternóster.10. m. Libro que usan los obispos en la misa, desde el principio del canon hasta terminar las abluciones.11. m. Der. Cantidad que paga periódicamente el censatario al censalista.12. m. Der. Precio del arrendamiento rústico de un inmueble. Canon conducticio.13. m. Der. Cantidad periódica pagada a la Administración por el titular de una concesión demanial.14. m. Impr. Caracteres gruesos equivalentes al cuerpo de 24 puntos.15. m. Mús. Composición de contrapunto en que sucesivamente van entrando las voces, repitiendo o imitando cada una el canto de la que le antecede.16. m. pl. derecho canónico.

Cantigas.1. f. Antigua composición poética destinada al canto.2. f. ant. cantar (breve composición poética).

Carboncillo. 1. Barrita de madera carbonizada que sirve para dibujar. 2. Dibujo hecho con esta barrita.

Caricatura (Del it. caricatura).1. f. Dibujo satírico en que se deforman las facciones y el aspecto de alguien.2. f. Obra de arte que ridiculiza o toma en broma el modelo que tiene por objeto.3. f. despect. Obra que no alcanza a ser aquello que pretende.4. f. pl. El Salv. y Méx. Serie de dibujos animados.

Catalizador (De catálisis).1. m. Quím. Cuerpo capaz de producir la transformación catalítica.

Catálogo Razonado. Un Catálogo Razonado es un libro monográfico que recoge la totalidad de obras creadas por un artista. Puede cubrir toda su producción con independencia de la técnica utilizada, o enfocarse sólo en los trabajos realizados con una en particular: Pintura, escultura, fotografía, obra gráfica, etc.

Cenagosa. 1. adj. Lleno de cieno.

Chronos. Hijo de Urano y Gea. Dios griego del tiempo y gobernante de los Titanes. Sorprendió a su padre mientras dormía y le cortó los testículos, instigado por Gea. Se casó con su hermana Rea. Como sus padres le habían predicho que sería destronado por uno de sus hijos, se los tragaba a medida de que Rea los iba concibiendo. Finalmente Zeus le destronó, igual él hiciera con su padre Urano. Llamado Saturno por los romanos. Kairos es una antigua palabra griega que significa el momento adecuado, el momento oportuno. Los griegos tenían dos palabras para referirse al tiempo: Cronos y Kairos. La primera se refiere al tiempo cronológico o secuencial, la segunda significa el tiempo, el momento indeterminado donde las cosas especiales suceden. Mientras la naturaleza de cronos es cuantitativa, la de Kairos es cualitativa.

Ciberarte.- el uso de lo digital y lo computacional nos brindan una analítica de las relaciones abstractas virtuales. Esto genera un desafío para emplear nuevas técnicas artísticas. Los ciberartes, por ejemplo, abren nuevas "ventanas utópicas" donde se pueden realizar collages electrónicos que pulverizan de una vez por todas a los géneros artísticos tradicionales. Mezclas de sonidos, textos, imágenes elaborando una cibermirada, visiones digitales. Herramientas tecno-artísticas tales como los lápices gráficos, los scanners, sintetizadores.

Ciberespacio.- El ciberespacio o ciberinfinito es una realidad virtual que se encuentra dentro de los ordenadores y redes del mundo. El ciberespacio es un tema recurrente en la ciencia ficción. El término "ciberespacio" fue popularizado por la novela de William Gibson Neuromante, publicada en 1984.

Cibernética.- La cibernética es el estudio interdisciplinario de la estructura de los sistemas reguladores. La cibernética está estrechamente vinculada a la teoría de control y a la teoría de sistemas. Tanto en sus orígenes como en su evolución, en la segunda mitad del siglo XX, la cibernética es igualmente aplicable a los sistemas físicos y sociales. Los sistemas complejos afectan y luego se adaptan a su ambiente externo; en términos técnicos, se centra en funciones de control y comunicación.

Ciberpunk. Género de la ciencia ficción que destaca por su enfoque en la "alta tecnología y bajo nivel de vida". El nombre es una mezcla de cibernética y punk y fue acuñado originalmente por Bruce Bethke como el título de su cuento "Cyberpunk", publicado en 1983.

Ciencia. (Del lat. scientĭa).1. f. Conjunto de conocimientos obtenidos mediante la observación y el razonamiento, sistemáticamente estructurados y de los que se deducen principios y leyes generales.2. f. Saber o erudición. Tener mucha, o poca, ciencia. Ser un pozo de ciencia. Hombre de ciencia y virtud.3. f. Habilidad, maestría, conjunto de conocimientos en cualquier cosa. La ciencia del caco, del palacio, del hombre vividor.4. f. pl. Conjunto de conocimientos relativos a las ciencias exactas, fisicoquímicas y naturales. Facultad de Ciencias, a diferencia de la Facultad de Letras.~ ficción.1. f. Género de obras literarias o cinematográficas, cuyo contenido se basa en hipotéticos logros científicos y técnicos del futuro. ~ infusa.1. f. Conocimiento recibido directamente de Dios.2. f. Saber no adquirido mediante el estudio...~ pura.1. f. Estudio de los fenómenos naturales y otros aspectos del saber por sí mismos, sin tener en cuenta sus aplicaciones.~s exactas.1. f. pl. matemáticas.~s humanas.1. f. pl. Las que, como la psicología, antropología, sociología, historia, filosofía, etc., se ocupan de aspectos del hombre no estudiados en las ciencias naturales.~s naturales.1. f. pl. Las que tienen por objeto el estudio de la naturaleza, como la geología, la botánica, la zoología, etc. A veces se incluyen la física, la química, etc.~s ocultas.1. f. pl. Conocimientos y prácticas misteriosos, como la magia, la alquimia, la astrología, etc., que, desde la antigüedad, pretenden penetrar y dominar los secretos de la naturaleza.~s puras.1. f. pl. Las que

no tienen en cuenta su aplicación práctica.~s sociales.1. f. pl. ciencias humanas.

cinismo.1. m. Desvergüenza en el mentir o en la defensa y práctica de acciones o doctrinas vituperables.2. m. Impudencia, obscenidad descarada.3. m. Doctrina de los cínicos (ll pertenecientes a la escuela de los discípulos de Sócrates).4. m. desus. Afectación de desaseo y grosería.

Cinquecento. Siglo XVI italiano; referido especialmente a la cultura.

Círculo De Copenhague. Louis Trolle Hjelmslev fundó en 1931 el *Círculo lingüístico de Copenhague*. Sus obras *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* (1943); *El lenguaje*, escrito en la misma época y publicado en 1963, así como la serie de artículos recogidos bajo el título de *Ensayos lingüísticos* (1959) construyen su teoría de la glosemática, que profundiza en algunas de las hipótesis propugnadas por Saussure. La glosemática otorga una función central a la forma lingüística y los elementos lingüísticos analizados vienen definidos por sus relaciones combinatorias, según el modelo de análisis fonológico. Sus trabajos, que elaboran una tipología de los sistemas semióticos no lingüísticos, han ejercido una gran influencia en el desarrollo posterior de las ideas estructuralistas, considera que, la lingüística, peca de tradición humanística, le da mucha importancia a los fenómenos no lingüísticos (psicológicos, fisiológicos, físicos, sociológicos...). Lo que Hjelmslev propone es una lingüística que sólo tome en cuenta las reglas propias del funcionamiento interno de la lengua.

Círculo De Praga. El *Círculo Lingüístico de Praga* fue fundado en 1926 y reunió un número de lingüistas eslavos reconocidos, como los checos Josef Vachek y Bohumil Trnka, además de los ya mencionados, y los rusos Nikolai Sergeievich Trubetzkoj y Román Osipovich Jakobson para mencionar algunos de los representantes. En 1929, estos lingüistas, presentaron un programa que describe las tareas de la lingüística, sobre todo de la eslavista, la teoría y metodología a emplear en el estudio de las lenguas y literaturas en general y de las eslavas en particular. Dicho programa, conocido como las Tesis de 1929,

refleja los principios de la 'lingüística funcional' o 'funcionalismo', base de todos los trabajos del Círculo de Praga y comienza afirmando lo siguiente: La lengua, producto de la actividad humana, comparte con tal actividad su carácter teleológico o de finalidad. Cuando se analiza el lenguaje como expresión o como comunicación, la intención del sujeto hablante es la explicación que se presenta con mayor naturalidad. Por esto mismo, en el análisis lingüístico, debe uno situarse en el punto de vista de la función. Desde este punto de vista, la lengua es un sistema de medios apropiados para un fin. No puede llegarse a comprender ningún hecho de lengua sin tener en cuenta el sistema al cual pertenece. La lingüística eslava no puede ya eludir este conjunto actual de problemas (Trnka et al. 1980 : 30-1)

Claroscuro. 1. Contraste de luces y sombras. 2. Técnica pictórica que consiste en disponer de manera adecuada las luces y las sombras en un dibujo o pintura, generalmente para proporcionarle mayor expresividad.

Clichés, (Del fr. cliché).1. m. clisé (ll de imprenta).2. m. Tira de película fotográfica revelada, con imágenes negativas.3. m. Lugar común, idea o expresión demasiado repetida o formularia.

Cocientes (Del ant. cuociente, y este del lat. quotiens, -entis, de quot, cuantos).1. m. Mat. Resultado que se obtiene al dividir una cantidad por otra, y que expresa cuántas veces está contenido el divisor en el dividendo.~ intelectual.1. m. Psicol. coeficiente intelectual.

Codificar. 1. Reunir leyes o normas en un código.2. Reunir conocimientos en forma parecida a los códigos, de forma ordenada.

Código. Conjunto de normas y reglas sobre cualquier materia.

Coetáneas (Del lat. coetanĕus).1. adj. De la misma edad.2. adj. contemporáneo.

Cognitivo. Del conocimiento o relacionado con él. la psicología cognitiva estudia procesos mentales como la percepción, la memoria o el lenguaje; los medios de comunicación cumplen una función comunicativa cuando las personas

recurren a ellos para satisfacer necesidades de carácter instrumental, afectivo, cognitivo, social o de cualquier otra clase.

Cognoscitivo (Del lat. cognoscĕre, conocer).1. adj. Que es capaz de conocer. Potencia cognoscitiva.

Coirpus Aristotelicum. Los escritos de Aristóteles se clasifican generalmente en dos grupos: Los exotéricos destinados al gran público no iniciado en la filosofía, lo que actualmente se llamarían obras de divulgación. Éstos se han perdido, y solamente se conocen algunos títulos, o muy pequeños fragmentos y Los esotéricos destinados a quienes ya estuvieran iniciados en el saber filosófico. Según la tradición, los libros esotéricos fueron conservados gracias a que su heredero, Neleo, para evitar que cayeran en manos del rey de Pérgamo, llevó toda la biblioteca de Aristóteles - parte de la cual la formaban sus manuscritos - a Tróade, donde la escondió en una bodega. Fueron recuperados en el siglo I A.C. por Apelícón de Teo y luego trasladados a Roma. Las obras fueron dispuestas en el orden en que actualmente son conocidas por Andrónico de Rodas; conformando lo que desde entonces se conoce como el "Corpus aristotelicum". El "Corpus aristotelicum" comprende cuatro grandes grupos de obras:

- I. Los tratados de lógica, llamados Órganon, ("instrumentos"), comprenden: "Categorías", "De la interpretación", "Primeros Analíticos", "Segundos Analíticos", "Tópicos", "Refutaciones de sofismas".
- II. Los escritos acerca de la Naturaleza, o física, que comprenden "Física", "Del cielo", "De la generación y de la corrupción", "Meteorológicos", "Historia de los animales", "Del movimiento de los animales", "De la marcha de los animales", "Del alma, de la sensación y de lo sensible", "De la memoria y del recuerdo".
- III. Catorce libros reunidos bajo el título de Metafísica, así llamados porque en la serie ordenada por Andrónico estaban colocados después (metà en griego) de los escritos de la física; y que versan sobre el Ser, su alcance y sus

propiedades, que Aristóteles llamó primera filosofía.

- IV. Las obras dedicadas a los asuntos morales, políticos, de poética y de retórica, los cuales son: la "Ética a Eudemo", la "Ética a Nicomaco", la "Ética mayor" o "Gran moral" (cuya autenticidad se discute), la "Política", la "Poética", la "Retórica" y "La Constitución de Atenas".

Collage. 1. Técnica pictórica que consiste en pegar sobre una tela, papel u otra superficie otros materiales, como papel, tela, fotografías, etc. 2. Composición pictórica realizada con esta técnica.

Comparativismo. 1. Método de estudio que consiste en confrontar elementos culturales semejantes pertenecientes a pueblos y culturas lejanos entre sí. 2. [Lingüística] Corriente lingüística surgida a finales del siglo XVIII, dedicada al estudio de las relaciones lingüísticas y de parentesco entre distintas lenguas.

Computer Arts. Llamado arte cibernético, computer art o arte computado, es decir, en qué momento los gráficos de ordenador —los primeros fueron producidos hacia 1960— pueden ser plenamente considerados obras artísticas; dicho de otra manera: cuándo acaece la decisiva transformación del computer graphic en computer art.

Comunicar. 1. Hacer saber una cosa a una persona. 2. Hacer (una persona) que un estado de ánimo, un sentimiento, una característica, una enfermedad, etc., pase de ella a otra o transmitirlo mediante su influencia o su intervención.

Comunión (Del lat. *communio*, -ōnis). 1. f. Participación en lo común. 2. f. Trato familiar, comunicación de unas personas con otras. 3. f. En el cristianismo, acto de recibir los fieles la eucaristía. 4. f. Sacramento del altar. Recibió la comunión. El sacerdote está dando la comunión. 5. f. Congregación de personas que profesan la misma fe religiosa. 6. f. Partido político. ~ de la Iglesia, o ~ de los Santos. 1. f. Participación que los fieles tienen y gozan de los

bienes espirituales, mutuamente entre sí, como partes y miembros de un mismo cuerpo.

Concepto. (Del lat. *conceptus*).

1. adj. ant. conceptuoso. 2. m. Idea que concibe o forma el entendimiento. 3. m. Pensamiento expresado con palabras. 4. m. Sentencia, agudeza, dicho ingenioso. 5. m. Opinión, juicio. 6. m. credito en que se tiene a alguien o algo. 7. m. Aspecto, calidad, título. En concepto de gasto. La desigualdad por todos conceptos resulta excesiva. 8. m. ant. feto. formar concepto. 1. loc. verb. Determinar algo en la mente después de examinadas las circunstancias.

Conceptual. (Del lat. *conceptus*). 1. adj. Perteneciente o relativo al concepto. 2. adj. Perteneciente o relativa al arte conceptual. El arte conceptual se desarrolló a finales de la década de los sesenta e inicios de los ochenta del siglo XX. Los orígenes se encuentran en la obra de Marcel Duchamp, artista de origen francés que ya afirmaba que el concepto era más importante que el objeto artístico.

Conjeturas.

Connotar. 1. tr. Ling. Dicho de una palabra: Conllevar, además de su significado propio o específico, otro de tipo expresivo o apelativo. No sé si este ejemplo será el más acertado, pero si decimos de alguien que es pacífico, significa objetivamente que es una persona que detesta la violencia, que no la práctica, que ama la paz. Pacífico es también sinónimo de tranquilo. Pero si decimos de alguien que es tranquilo, puede significar "también" (esta es la connotación) que se trata de una persona cachazuda, parsimoniosa, lenta en tomar decisiones, que se toma las cosas con tiempo. La palabra "león" denota un animal felino que todos conocemos. Además, connota "valentía" "fuerza"

Conocimiento. 1. m. Acción y efecto de conocer. 2. m. Entendimiento, inteligencia, razón natural. 3. m. conocido (ll persona con quien se tiene algún trato, pero no amistad). 4. m. Cada una de las facultades sensoriales del hombre en la medida en que están activas. Perder, recobrar el conocimiento. 5. m. Com. Documento que da el capitán de un buque mercante, en que declara tener embarcadas en él ciertas mercaderías que entregará a la persona y en el puerto designados

por el remitente.6. m. Com. Documento o firma que se exige o se da para identificar la persona del que pretende cobrar una letra de cambio, cheque, etc., cuando el pagador no le conoce.7. m. desus. Papel firmado en que se confiesa haber recibido algo de alguien, y se obliga a pagarlo o devolverlo.8. m. ant. gratitud.9. m. pl. Noción, ciencia, sabiduría.

Consternación (Del lat. consternatio, -ōnis).1. f. Acción y efecto de consternar.

Consternar.(Del lat. consternāre).1. tr. Conturbar mucho y abatir el ánimo.

Constructivismo social. Constructivismo Social es aquel modelo basado en el constructivismo, que dicta que el conocimiento además de formarse a partir de las relaciones ambiente-yo, es la suma del factor entorno social a la ecuación: Los nuevos conocimientos se forman a partir de los propios esquemas de la persona producto de su realidad, y su comparación con los esquemas de los demás individuos que lo rodean.

Constructos.

Contemplación (Del lat. contemplatio, -ōnis).1. f. Acción de contemplar.2. f. Consideración, atención o miramiento que se guarda a alguien.3. f. pl. Miramientos que cohiben de hacer algo.

Contenidista. Referente a los contenidos. En un contexto internacional donde el procesamiento de la información adquiere cada vez mayor valor, surge la figura del contenidista también conocido como formateador de contenidos.

Contenido. 1. (persona) Que se contiene o que no expresa abiertamente sus sentimientos, estados de ánimo o impulsos. 2. Que se contiene o reprime, o no se expresa abiertamente.

Contexto. (Del lat. contextus).1. m. Entorno lingüístico del cual depende el sentido y el valor de una palabra, frase o fragmento considerados.2. m. Entorno físico o de situación, ya sea político, histórico, cultural o de cualquier otra índole, en el cual se considera un hecho.3. m. p. us. Orden de composición o tejido de un discurso, de una narración, etc.4. m. desus.

Enredo, maraña o unión de cosas que se enlazan y entretajan.

Continuum.- se refiere al continuo aprendizaje, formación, a la experiencia y a la evolución.

Contorno. 1. Conjunto de líneas que limitan un cuerpo o una figura. un objeto o cuerpo sobre el fondo en que se destaca.

Contrapposto o chiasmo es un término italiano que designa la oposición armónica de las distintas partes del cuerpo de la figura humana, lo que proporciona cierto movimiento y contribuye a romper la ley de la frontalidad. Se usa en la escultura para dar sensación de movimiento. Una de las piernas está fija en el suelo y la otra se adelanta, los brazos hacen lo propio, mientras la cabeza mira hacia un lado simulando un paso. Fue el escultor Policleto quien lo puso en práctica en obras como el Doríforo, influyendo mucho en las esculturas del Renacimiento (por ejemplo, en el David de Miguel Ángel). Básicamente consiste en representar a la figura humana con una pierna ligeramente flexionada, con lo que la cadera del lado opuesto aparece más elevada, al igual que el hombro de ese mismo lado está a menor altura que el contrario, lo que da lugar a que la figura describa una ligera curva y contracurva (una S) en su recorrido vertical. El escultor griego del siglo IV a. C. Praxíteles practicó un contrapposto muy particular y elegante que fue denominado "curva praxiteliana". En pintura también se puede encontrar, siendo uno de los ejemplos más célebres la Leda y el cisne de Leonardo.

Convención. 1. Acuerdo entre personas, empresas, instituciones o países. 2. Norma o práctica aceptada socialmente por un acuerdo general o por la costumbre.

Copia. 1. Reproducción textual de una obra escrita, un impreso, etc. 2. Reproducción exacta de una obra artística.

Copista. Actividad que consiste en hacer una reproducción de un cuadro de otro pintor imitando su técnica, su pincelada.

Cortesano. (Del it. cortigiano).1. adj. Perteneciente o relativo a la corte.2. adj. Que se comporta con cortesanía.3. adj. p. us. cortés.4. m. y f. Persona que sirve obsequiosamente a un

superior.5. m. Palacio que servía al rey en la corte.6. f. dama cortesana.7. f. Mujer de costumbres libres.

Cosificar. Convertir algo abstracto en una cosa concreta. Reducir a la condición de cosa a una persona.

Cosmopolita. 1. adj. Dicho de una persona: Que considera todos los lugares del mundo como patria suya. adj. Que es común a todos los países o a los más de ellos.3. adj. Dicho de un ser o de una especie animal o vegetal: Aclimatado a todos los países o que puede vivir en todos los climas. El hombre es cosmopolita.

Costumbrismo.- El costumbrismo es una tendencia o movimiento artístico que pretende que la obra de arte sea una exposición de los usos y costumbres de la sociedad. El costumbrismo se extiende a todas las artes, pudiéndose hablar de cuadros, historietas o novelas costumbristas; siendo el folclore a menudo una forma de costumbrismo.1. f. Arte que emplea como medio de expresión una lengua.1. f. Fil. Corriente filosófica, de tradición anglosajona, que destaca la importancia del lenguaje, de su verificabilidad y precisión en el análisis de las proposiciones filosóficas.~ moral.1. f. filosofía que trata de la bondad o malicia de las acciones humanas.~ natural.1. f. La que investiga las leyes de la naturaleza.2. f. Conjunto de las producciones literarias de una nación, de una época o de un género. La literatura griega. La literatura del siglo XVI.3. f. Conjunto de obras que versan sobre un arte o una ciencia. Literatura médica. Literatura jurídica.4. f. Conjunto de conocimientos sobre literatura. Sabe mucha literatura.5. f.pl. Méx. Película de cine hecha de una serie de dibujos animados que simulan el movimiento.5. f. Tratado en que se exponen estos conocimientos.6. f. desus. Teoría de las composiciones literarias.

Costumbrista.1. adj. Perteneciente o relativo al costumbrismo.2. com. Escritor o pintor que cultiva el costumbrismo. **costumbrismo.**1. m. En las obras literarias y pictóricas, atención que se presta al retrato de las costumbres típicas de un país o región.

Creative Commons. Creative Commons es una organización sin ánimo de lucro que fue fundada por Lawrence Lessing, Profesor de Derecho en la Universidad de Stanford, que ofrece modelos de licencias libres que permiten a los autores depositar su obra de forma libre en Internet, limitando los usos que de dichas obras se pueden hacer.

Cromolitografía.- Una cromo-litografía es una litografía con al menos tres colores.

Cualitativo, va.(Del lat. qualitativus).1. adj. Que denota cualidad.

Cuantitativo. va. (Del lat. quantitas, -atis).1. adj. Perteneciente o relativo a la cantidad.

Cubismo.- A principios del siglo XX surgen en forma simultánea y en constante interrelación las llamadas vanguardias o “ismos” artísticos, que rompen con los lenguajes tradicionales paralelamente a la ruptura con las antiguas formas de vida. Las formas que construyen los pintores del cubismo siguen unos esquemas rigidamente geométricos, muy propios de la pintura intelectualista; en este sentido, son muy significativas dos frases representantes de este estilo, Picasso, “Yo pinto los objetos como los pienso, no como los veo”, y Braque, “Los sentidos deforman, el espíritu forma”.

Dadá.- El movimiento Dada surgió a la vez en Suiza y Estados Unidos en 1916. Desde Zurich se expandió hacia Alemania y hacia Francia. En París es ya el movimiento de moda en 1923. El movimiento Dada tiene la particularidad de no ser un movimiento de rebeldía contra otra escuela anterior, sino que se funda en un cuestionamiento de todo el marco conceptual del arte y de la literatura de antes de la Primera Guerra. El movimiento dada berlinés pasará a la historia por la incorporación de las nuevas técnicas artísticas de difusión de ideas entre las masas, principalmente el fotomontaje. La constitución de la República de Weimar en 1919 marca el fin de los proyectos políticos dadaístas y la resituación de este grupo en los marcos artísticos.

De-construcción.- La deconstrucción es la generalización por parte del filósofo postestructuralista francés Jacques Derrida del

método implícito en los análisis del pensador alemán Martin Heidegger, fundamentalmente en sus análisis etimológicos de la historia de la filosofía. Consiste en mostrar cómo se ha construido un concepto cualquiera a partir de procesos históricos y acumulaciones metafóricas (de ahí el nombre de deconstrucción).

Delcalcomanía.- Es una técnica pictórica inventada por Óscar Domínguez en 1936 que consiste en aplicar gouache negro sobre un papel, el cual se coloca encima de otra hoja sobre la que se ejerce una ligera presión, luego se despegan antes de que se sequen.

Denotar. (deno'tar) verbo transitivo. 1. indicar poner de manifiesto un indicio de algo Su gesto denotaba tristeza. 2. lingüística tener un significado básico fuera de toda subjetividad Esa calavera pintada denota peligro. Denotar. 2. tr. Ling. Dicho de una palabra o de una expresión: Significar objetivamente. Se opone a connotar.

Depictar. Del inglés (depicted, depicted) Representar, describir.

Depravación (Del lat. depravatio, -ōnis).1. f. Acción y efecto de depravar.(Del lat. depravāre).1. tr. Viciar, adulterar, pervertir, especialmente a alguien

Derechos de autor. Conjunto de normas y principios que regulan los derechos morales y patrimoniales que la ley concede a los autores (los derechos de autor), por el solo hecho de la creación de una obra literaria, artística, científica o didáctica, esté publicada o inédita.

Desvencijados.- De desvencijar 1. tr. Aflojar, desunir las partes de una cosa que estaban unidas. También prnl. Esa ventana se ha desvencijado.

Detalle. nivel de zoom permite que los amantes de la pintura puedan ver detalles minúsculos de los cuadros que posiblemente nunca habían visto de cerca, como la pincelada, la carga matérica, etc. tanto en la representación pictórica como en la imagen fotográfica que se puede generar a partir de esta.

Devaluación.1. f. Acción y efecto de devaluar.

Devaluar.(Del fr. dévaluer, y este del ingl. to devalue).1. tr. Rebajar el valor de una moneda o de otra cosa, depreciarla.

Devaluatoria. 1. adj. Pertenciente o relativo a la devaluación.

Diacronía. (del francés diachronie, del griego διά- 'a través de' y χρόνος khrónos 'tiempo') es el estudio de un fenómeno social a lo largo de diversas fases históricas atendiendo a su desarrollo histórico y la sucesión cronológica de los hechos relevantes a lo largo del tiempo.1. El término "diacronía" se opone a **sincronía**, dimensión que permite observar cualquier fenómeno - por ejemplo cultural como es lo lingüístico- tal como es en un momento dado de su evolución. Aunque válida en todas las escuelas teóricas y en todas las disciplinas científicas la distinción diacronía y sincronía se hace a partir del Curso de lingüística general de Ferdinand de Saussure, tal dialéctica binomial ha sido tomada especialmente por la escuela estructuralista. En antropología, el término diacronía fue adoptado por la corriente estructuralista francesa. Claude Lévi-Strauss había conocido la obra del lingüista suizo Ferdinand de Saussure, creador de la diada teórica diacronía-sincronía . De ahí la retomó aproximadamente con el mismo sentido que se usa en lingüística. En historiografía, la perspectiva diacrónica es la más habitual, la que presenta la evolución de los hechos o procesos históricos a lo largo del tiempo histórico (véase historiografía).

Dialéctica.1. f. Arte de dialogar, argumentar y discutir.2. f. Método de razonamiento desarrollado a partir de principios.3. f. Capacidad de afrontar una oposición.4. f. En un enfrentamiento, apelación a algún tipo de violencia. La dialéctica de las armas.5. f. Relación entre opuestos. La dialéctica de vencedores y vencidos.6. f. Fil. En la doctrina platónica, proceso intelectual que permite llegar, a través del significado de las palabras, a las realidades trascendentales o ideas del mundo inteligible.7. f. Fil. En la tradición hegeliana, proceso de transformación en el que dos opuestos, tesis y antítesis, se resuelven en una forma superior o síntesis.8. f. Fil. Serie ordenada de verdades o teoremas que se desarrolla en la ciencia o en la sucesión y encadenamiento de los hechos.

Diferir (Del lat. *differre*).1. tr. Aplazar la ejecución de un acto.2. intr. Dicho de una persona o de una cosa: Distinguirse de otra.3. intr. Disentir, no estar de acuerdo.

Digitalización. Convertir una magnitud física, un texto o una señal analógica en una representación digital.

Dinamismo. (Del gr. *δυναμις*, fuerza, e -ismo).1. m. Energía activa y propulsora.2. m. Actividad, presteza, diligencia grandes.3. m. Fil. Sistema que considera el mundo corpóreo como formado por agrupaciones de elementos simples, realmente inextensos, y cuyo fondo esencial es la fuerza; de suerte que los fenómenos corpóreos resultan del choque de fuerzas elementales, y se reducen en definitiva a modos del movimiento.

Discurso. 1. Enunciado o conjunto de enunciados con que se expresa, de forma escrita u oral, un pensamiento, razonamiento, sentimiento o deseo.2. Exposición oral sobre un asunto determinado, pronunciada ante un público a fin de convencerlo o conmoverlo, en especial en un acto solemne o político.

Disfunción.1. f. Desarreglo en el funcionamiento de algo o en la función que le corresponde.2. f. Biol. Alteración cuantitativa o cualitativa de una función orgánica.

Disonancia. (Del lat. *dissonantia*).1. f. Sonido desagradable.2. f. Falta de la conformidad o proporción que naturalmente debe tener algo.3. f. Mús. Acorde no consonante.

Disparate. 1.m. Hecho o dicho erróneo, absurdo, ilógico: 2.Exceso, abuso, cantidad por encima de lo normal.

Dogma. Punto esencial de una religión, una doctrina o un sistema de pensamiento que se tiene por cierto y que no puede ponerse en duda dentro de su sistema.

Doxa. Término griego que se suele traducir por "opinión" y con el que nos referimos a aquel tipo de conocimiento que no nos ofrece certeza absoluta, y que no podría ser, pues, más que una creencia razonable, un conocimiento "aparente" de la realidad. En este sentido

parecen utilizarlo tanto Parménides, al distinguir la "vía de la verdad" de la "vía de la opinión", como Platón, al distinguir, también contraponiéndolas, la "doxa" de la "episteme", es decir, el conocimiento aparente (el conocimiento de la realidad sensible) del verdadero conocimiento (el conocimiento de la verdadera realidad, de las Ideas).

Dualismo.- (De dual).1. m. Creencia religiosa de pueblos antiguos, que consistía en considerar el universo como formado y mantenido por el concurso de dos principios igualmente necesarios y eternos, y por consiguiente independientes uno de otro.2. m. Doctrina filosófica que explica el origen y naturaleza del universo por la acción de dos esencias o principios diversos y contrarios.3. m. dualidad.

Ecléctico. 1. (obra, pensamiento) Que trata de reunir, procurando conciliarlos, valores, ideas, tendencias, etc., de sistemas diversos.2. (persona) Que en su manera de pensar o de actuar adopta una posición intermedia o indefinida, sin oponerse a ninguna de las posiciones posibles; a Juan no le gusta participar de esas discusiones acaloradas, él es muy ecléctico y huye de extremos.

Economía. (Del lat. *oconomía*, y este del gr. *οικονομα*).1. f. Administración eficaz y razonable de los bienes.2. f. Conjunto de bienes y actividades que integran la riqueza de una colectividad o un individuo.3. f. Ciencia que estudia los métodos más eficaces para satisfacer las necesidades humanas materiales, mediante el empleo de bienes escasos.4. f. Contención o adecuada distribución de recursos materiales o expresivos.5. f. Ahorro de trabajo, tiempo o de otros bienes o servicios.6. f. pl. Ahorros mantenidos en reserva.7. f. pl. Reducción de gastos anunciados o previstos. ~ animal.1. f. Zool. Conjunto armónico de los aparatos orgánicos y funciones fisiológicas de los cuerpos vivos.~ cerrada.1. f. La que establece restricciones comerciales que la aíslan en alto grado del intercambio con el exterior. ~ de escala.1. f. Abaratamiento de los costes unitarios de un producto, logrado al aumentar la cantidad total producida. ~ del bienestar.1. f. economía que tiene como objetivo global extender a todos los sectores sociales los servicios y medios fundamentales para una vida digna.~ de

mercado.1. f. Sistema económico en el que las decisiones tienden a obtener el mayor beneficio según los precios de la oferta y la demanda con un mínimo de regulación.~ dirigida.1. f. Sistema en el que el Gobierno fija los objetivos que han de alcanzar los agentes económicos y sus límites de actuación.~ mixta.1. f. Sistema económico en el que parte de las decisiones se atienen a objetivos y límites impuestos por la autoridad central, adoptándose las restantes según los mecanismos de mercado.~ planificada.1. f. Sistema económico en el que la mayoría de las decisiones se rigen por los planes periódicos de la autoridad central.~ política.1. f. p. us. economía (ciencia).~s externas.1. f. pl. Beneficios de una empresa logrados indirectamente por el mero hecho de encontrar en su entorno medios de producción accesibles o empresas con actividades conexas.~ sumergida.1. f. Actividad económica practicada al margen de los cauces legales, sin figurar en los registros fiscales ni estadísticos. Edmund Husserl es el fundador de este proyecto de renovar a la filosofía para hacer de ella una ciencia estricta y una empresa colectiva, como forma de entender la filosofía, la fenomenología asume la tarea de describir el sentido que el mundo tiene para nosotros antes de todo filosofar¹, para cumplir con esta tarea parte de un método y de un programa de investigaciones. La filosofía contemporánea se halla en deuda con éste pensador (E. Husserl) en la medida en que la renovación que llevó a cabo dirigió gran parte de las discusiones y propuestas determinantes en el siglo XX. Además, la fenomenología ha sido el motor de grandes líneas del pensamiento continental: la desconstrucción, el postestructuralismo, el pensamiento de la otredad, la postmodernidad, el existencialismo.

Efímero. 1. Que dura poco tiempo o es pasajero. 2. Que no se escribe con el deseo de perdurar sino para un objetivo concreto.

Ekphrasis o écfrasis. Dícese de la descripción griega de una obra de arte, posiblemente imaginario, producido como un ejercicio retórico, y es un gráfico, a menudo dramática, la descripción de una obra visual del arte. En los tiempos antiguos, se refirió a una descripción de cualquier cosa, persona o experiencia. La palabra viene del griego ek y phrasis, 'out' y

'hablar' respectivamente, ekphrazein verbo, para proclamar o llamar a un objeto inanimado por su nombre. El concepto general sería el rango completo o serie completa de algo sin interrupción pero tiene numerosas acepciones y puede significar lo siguiente.1. En filosofía: principio de continuidad o Ley de continuidad. Continuo: 1trcontinuar, prolongar una magistratura//juntar, unir//seguir suceder 2 continuous-a uum :continuo inmediato /seguido siguiente durante varios días consecutivos. 2 Lengua: Continuum dialectal, un conjunto de variedades lingüísticas de una extensa área que presentan cambios graduales.3. Antropología Social: Continuum Folk-Urbano se utiliza para dar cuenta de los rasgos culturales que llegan con los individuos de las comunidades rurales que arriban a la comunidad urbana. Es un concepto metodológico que ayuda a entender cómo esas características de grupos humanos y sus particularidades, perduran principalmente bajo la lógica de la reproducción en gueto y cómo algunos de ellos se mantienen en el tiempo, otros se mezclan con los rasgos de la cultura urbana y unos más desaparecen. El referente ayuda a entender cómo se gesta la cultura híbrida de las ciudades en su expansión, no solo geográfica, sino cultural; multiculturalmente.

El constructivismo social es una rama que parte del principio del constructivismo puro y el simple constructivismo es una teoría que intenta explicar cuál es la naturaleza del conocimiento humano.

Electrografía. La denominación "electrografía" se la debemos al crítico de arte francés Christian Rigal, quien la lanzó por vez primera en 1980 desde la revista B à T. Otros términos que se manejan para referirse al mismo campo de actuación son los de: copigrafía, fotocopia de arte, reprografía, xerografía o copy-art, que ha sido uno de los de más feliz implantación entre los muchos e inquietos cultivadores.

Emanación (Del lat. emanatio, -ōnis).1. f. Acción y efecto de emanar.2. f. efluio.

Emanar.(Del lat. emanāre).1. intr. Proceder, derivar, traer origen y principio de algo de cuya sustancia se participa.2. intr. Dicho de una sustancia volátil: Desprenderse de un cuerpo.3. tr. Emitir, desprender de sí. Su persona emana simpatía.

Embaucar. Engañar a una persona para algo malo aprovechándose de su falta de experiencia o de su ingenuidad.

Embriagar. Causar embriaguez. 1. Trastorno temporal de las capacidades físicas y mentales a causa del consumo excesivo de alcohol o de algún tipo de narcótico. 2. Estado de excitación causado por una gran emoción o satisfacción.

Empírico, ca. adj. Del empirismo o relativo a él adj. y s. Que procede de la experiencia: dato empírico. Partidario del empirismo filosófico. Empírico' aparece también en las siguientes entradas: aristotélico, caadj. y s. De Aristóteles o relativo a este filósofo griego del siglo iv a. C.: tesis aristotélicas. adj. y s. filos. Que profesa la doctrina de Aristóteles: los aristotélicos defienden el origen empírico del conocimiento y rechazan el innatismo de las ideas.

Empiristas.- referente al empirismo. Sistema filosófico que toma la experiencia como única base de los conocimientos humanos. Procedimiento fundado en la práctica y la experiencia.

Enajenado (Del part. de enajenar).1. adj. Dicho de una persona: Que ha perdido la razón de una manera permanente o transitoria.

Enclíticos. (partícula átona) Que se une a la palabra anterior y forma un todo con ella.

Enigma. 1. Frase, enunciado, etc., de significado oculto o encubierto que una persona propone a alguien para que descifre el sentido o le dé una solución, a modo de pasatiempo o entretenimiento. 2. Dicho o cosa que tiene un significado o un sentido oculto y que es difícil de comprender o interpretar.

Ensambladura. En 1961 el ensamblaje fue reconocido oficialmente a través de la exposición "El arte del ensamblaje", organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. William C Seitz, el curador de la exposición, definió el término cuando explicó que el ensamblaje estaba constituido por objetos naturales o manufacturados, completos o fragmentados, no elaborados como materiales artísticos. Esta exposición exhibía obra de artistas como George Braque, Joseph Cornell, Jean Dubuffet, Marchel Duchamp, Pablo

Picasso, Robert Rauschenberg, Jean Tinguely, Jasper Johns, Man Ray y Kurt Schwitters. Entre ellos, se reconoce especialmente la aportación al desarrollo de esta forma de expresión escultórica de Rauschenberg, Johns y Schwitters. En la actualidad, el ensamblaje es una forma muy común de trabajo escultórico.

Ensayos.1. m. Acción y efecto de ensayar.2. m. Escrito en el cual un autor desarrolla sus ideas sin necesidad de mostrar el aparato.

Ensimismamiento 1. m. Acción y efecto de ensimismarse.2. m. Fil. Recogimiento en la intimidad de uno mismo, desentendido del mundo exterior, por contraste con alteración.

Entropía. 1. Magnitud termodinámica que indica el grado de desorden molecular de un sistema. 2. Medida de la incertidumbre existente ante un conjunto de mensajes, del cual va a recibirse uno solo.

Episteme. Episteme es un término que etimológicamente procede del griego "ἐπιστήμη" que viene de conocimiento o ciencia, clásicamente los pensadores griegos hacían un distinguo entre episteme y τέχνη o técnica y Doxa.

Epistemología. (Del gr. ἐπιστήμη, conocimiento, y -logía).f. Doctrina de los fundamentos y métodos del conocimiento científico. La epistemología (del griego ἐπιστήμη (episteme), "conocimiento", y λόγος (logos), "estudio") es la rama de la filosofía cuyo objeto de estudio es el conocimiento. La epistemología, como teoría del conocimiento, se ocupa de problemas tales como las circunstancias históricas, psicológicas y sociológicas que llevan a la obtención del conocimiento, y los criterios por los cuales se le justifica o invalida, así como la definición clara y precisa de los conceptos epistémicos más usuales, tales como verdad, objetividad, realidad o justificación. La epistemología encuentra ya sus primeras formas en la Grecia Antigua, inicialmente en filósofos como Parménides o Platón. En Grecia, el tipo de conocimiento llamado episteme se oponía al conocimiento denominado doxa. Ladoxa era el conocimiento vulgar u ordinario del ser humano, no sometido a una rigurosa reflexión crítica. La episteme era el conocimiento reflexivo elaborado con rigor. De

ahí que el término "epistemología" se haya utilizado con frecuencia como equivalente a "ciencia o teoría del conocimiento".

epistemología.1. f. Doctrina de los fundamentos y métodos del conocimiento científico.

Errancia. Referente a errante. errante: 1. adj. Que anda de una parte a otra sin tener domicilio ni asiento fijo:errático, ca 1. adj. Vagabundo, ambulante, sin domicilio ni objetivo cierto: vida errática. 2. Extraño, anormal, sorprendente: hace unos comentarios de lo más erráticos. 3. med. [Dolor] crónico que se siente en diversas partes del cuerpo, y [fiebre] que se reproduce sin periodo fijo: la malaria siempre puede volver con fiebres erráticas.

Escépticos 1. adj. Que profesa el escepticismo. Filósofo escéptico. Hombre escéptico. Apl. a pers.. adj. Que no cree o afecta no creer.

Escolásticos.1. adj. Perteneciente o relativo a las escuelas medievales o a quienes estudiaban en ellas.2. adj. Perteneciente o relativo al escolasticismo. Apl. a pers.3. adj. Dicho de una persona: Que enseña el escolasticismo.4. adj. Que lo profesa. 5. f. escolasticismo.

Escorzo. 1. Representación de una figura situada oblicua o perpendicularmente al plano del papel o lienzo sobre el que se pinta, que se logra acortando sus líneas de acuerdo con las reglas de la perspectiva. 2. Figura o parte de figura representada de este modo.

Escuela Andaluza. Sin duda el XVII es el siglo de oro de las artes en España como consecuencia de un momento dulce cultural. En el campo de la pintura, este siglo va a dar algunas de las más importantes artistas de todos los tiempos, no sólo de España, sino del arte occidental. La pintura barroca del Siglo de Oro en España tiene una serie de características más o menos comunes: Predominan los temas religiosos porque es el momento de la Contrarreforma. Los pintores españoles reciben la influencia del tenebrismo de Caravaggio en el tratamiento de la luz, aunque luego lo abandonan. Existe una deliberada ausencia de sensualidad en la pintura como consecuencia del periodo histórico que se vive, muy influido por el miedo a la Inquisición. El principal cliente de los pintores es la poderosa

Iglesia de la época. (Excepto en el caso de Diego Velázquez y otros pocos pintores de la Corte).En la Pintura Barroca Española de la Escuela Andaluza (Sevilla) sobresalen algunos pintores como: Zurbarán, llamado "pintor de frailes", porque recurrió mucho a las representaciones de frailes y de temas religiosos. También realizó bodegones. Casi toda la obra de Zurbarán es tenebrista. En ella no importa la perspectiva y se aprecia una falta de habilidad en la composición. Zurbarán emplea una pincelada fina que hace acusar visualmente el volumen y el peso.

Murillo, se centró también en la temática prácticamente religiosa. A diferencia de Leal, Murillo representa la cara dulce de la Contrarreforma. Fue muy popular y querido. Sus clientes fueron las órdenes religiosas y algunos párrocos. Valdés Leal, fue un pintor que se recreó en reflejar la parte más cruda de la vida. Leal simboliza la visión dura de la contrarreforma. Son famosas sus "Alegorías de la muerte". De similar temática e intención es otra de sus obras más duras. In ictu oculi (En este lugar).

Escuela De Barbizón. A finales de 1840, un grupo de pintores residentes en Barbizón, pueblo cercano a Fontainebleau (Francia), ejecutan una pintura basada en la captación de la naturaleza que les rodeaba. Entre las características podemos citar: Captan la naturaleza de forma realista. Muestran gran cantidad de matices lumínicos. Practican una pintura al aire libre, copiando del natural. Una característica común es el claroscuro atmosférico, la cual cosa se convierte en la firma de la escuela. Suelen ensalzar a la naturaleza y sencillez de la vida rural. Este movimiento se encuadra como uno de los últimos movimientos del Realismo francés y precursor del Impresionismo.

Escuela De Ginebra. La escuela de Ginebra hace referencia a un grupo de lingüistas situados en Ginebra, Suiza quienes son considerados pioneros en el estructuralismo lingüístico a principios del siglo XX.

Escuela Madrileña. En el siglo XVII en España podemos hablar de tres focos principales de pintura, la Escuela de Madrid, que surge en torno a la corte de los Austrias, Andalucía, con Sevilla a la cabeza y Valencia. Madrid, capital del

reino, es pues el centro político y administrativo al contar con la Corte, y a la vez sede de la Iglesia. Allí por tanto se asientan tanto los principales señores laicos como eclesiásticos, a la vez que las casas-madre de las principales órdenes religiosas, con lo que la demanda de pintura y arte en general va a ser enorme. El foco madrileño va a ir cogiendo fuerza a medida que se vaya debilitando el de Toledo desde la desaparición del Greco en 1614. Dejando a un lado la figura y genio de Velázquez, aparecen trabajando en Madrid una serie de artistas que nos ayudan a entender el panorama artístico español del siglo XVII.

Escuela Naturalista. El naturalismo es un movimiento artístico y estético que se encarga de reproducir las producciones de la naturaleza. Tuvo particular importancia en la literatura del siglo XIX, a partir del seguimiento de los métodos de la ciencia experimental. El periodista y escritor francés Émile Zola (1840-1902) está considerado como el máximo exponente y teórico del naturalismo.

Esforgar. Faena del campo que se hace a las cepas, antes de que entre el verano, quitándole las hojas y brotes que sobran, para que den más fruto y menos pámpanas.

Esotérico. 1. Que está oculto a los sentidos y a la ciencia y solamente es perceptible o asequible por las personas iniciadas. 2. Que es incomprensible o difícil de entender.

Esperpentización. 1. m. Hecho grotesco o desatinado. 2. m. Género literario creado por Ramón del Valle-Inclán, escritor español de la generación del 98, en el que se deforma la realidad, recargando sus rasgos grotescos, sometiendo a una elaboración muy personal el lenguaje coloquial y desgarrado. 3. m. coloq. Persona o cosa notable por su fealdad, desaliño o mala traza.

Establishment. Término usado para referirse a una visible del grupo dominante o élite que detenta el poder o la autoridad en una nación. El término sugiere un grupo cerrado social que elige a sus propios miembros (a diferencia de la selección por la herencia, el mérito o la elección). El término puede ser usado para describir las estructuras específicas de elite

arraigada en instituciones específicas, pero suele ser informal en la aplicación y es más probable utilizada por los medios de comunicación que por los estudiosos. El término a menudo utilizado por los rebeldes quejarse de un pequeño grupo que domina una organización más grande. Por ejemplo, en 1968 los radicales académicos establecidos por el "Movimiento de Liberación de Sociología" a repudiar la dirección excesivamente corriente principal de la Asociación Americana de Sociología, que se conoce como el "Establecimiento de la sociología norteamericana".

Estampa. 1. Imagen o figura estampada en un papel o impresa en un libro. 2. Figura o aspecto de una persona, animal o cosa que produce una impresión determinada en quien lo ve.

Estarcido. 1. Técnica que consiste en estampar sobre una superficie el dibujo que queda en el hueco de una plantilla perforada, pasando sobre ella un pincel o trapo empapados en pintura; se emplea principalmente como técnica decorativa. 2. Dibujo que resulta de la aplicación de esta técnica.

Estereotipo. 1. m. Imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable. 2. m. Impr. Plancha utilizada en estereotipia.

Estética. 1. Disciplina filosófica que estudia las condiciones de lo bello en el arte y en la naturaleza. 2. Modo particular de entender el arte o la belleza.

Estético, ca. 1. adj. Perteneciente o relativo a la estética. 2. adj. Perteneciente o relativo a la percepción o apreciación de la belleza. Placer estético. 3. adj. Artístico, de aspecto bello y elegante. 4. f. Ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte. 5. f. Conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a un determinado autor o movimiento artístico. La estética del modernismo. 6. f. Armonía y apariencia agradable a la vista, que tiene alguien o algo desde el punto de vista de la belleza. Da más importancia a la estética que a la comodidad. 7. f. Conjunto de técnicas y tratamientos utilizados para el embellecimiento del cuerpo. Centro de estética. 8. f. Cirugía estética.

Estimulo. Consecuencia de la estimulación, es decir de la acción de estimular: 1. Hacer [alguien o algo] que una persona desee vivamente realizar algo, o hacerlo mejor o más rápido. 2. Hacer que una cosa se active, especialmente un órgano o una función orgánica.

Estructura. 1. Conjunto de relaciones que mantienen entre sí las partes de un todo. 2. Modo de estar organizadas u ordenadas las partes de un todo.

Estructuralismo. 1. Teoría y método científicos de diversas ciencias humanas (antropología, sociología, psicología, etc.) que se basa en el análisis de los hechos humanos como estructuras susceptibles de formalización. 2. Teoría lingüística que considera la lengua como una estructura o un sistema de relaciones y establece los principios de forma y función para delimitar y clasificar las unidades de una lengua.

Ethos. Forma común de vida o de comportamiento que adopta un grupo de individuos que pertenecen a una misma sociedad.

Etimología. 1. Origen o procedencia de las palabras, que explica su significado y su forma. etimología popular Fenómeno por el cual se establece una relación de causa espontánea entre palabras parecidas, desde el punto de vista formal o de significado, pero de distinto origen; esta relación puede originar cambios semánticos o provocar deformaciones fonéticas. 2. Disciplina filológica que estudia el origen de las palabras y la evolución de su forma y significado.

Etnografía. Ciencia que estudia y describe los pueblos y sus culturas.

Etnográficos. 1. adj. Referente o relativo a la etnografía. (De etno- y -grafía). 1. f. Estudio descriptivo de las costumbres y tradiciones de los pueblos.

Euforia. 1. Sensación exteriorizada de optimismo y bienestar, producida a menudo por la administración de medicamentos o drogas, o por alguna satisfacción material o espiritual. 2. Estado del ánimo propenso al optimismo que,

como fenómeno patológico, se observa en algunas intoxicaciones y enfermedades del sistema nervioso.

Eventos. 1. m. acaecimiento. 2. m. Eventualidad, hecho imprevisto, o que puede acaecer. 3. m. Cuba, El Salv., Méx., Perú, Ur. y Ven. Suceso importante y programado, de índole social, académica, artística o deportiva. a cualquier, o a todo, ~. 1. locs. advs. En previsión de todo lo que pueda suceder. 2. locs. advs. Sin reservas ni preocupaciones.

Exacerbación. 1. f. Acción y efecto de exacerbar.

Exacerbar. 1. tr. Irritar, causar muy grave enfado o enojo. 2. tr. Agravar o avivar una enfermedad, una pasión, una molestia, etc. 3. tr. Intensificar, extremar, exagerar.

Exaltación. 1. Alabanza de una persona o cosa en la que se resaltan mucho sus cualidades o méritos. 2. Atribución de más o gran valor, grandeza u honor a una persona o cosa.

Existencialismo. Corriente filosófica europea que considera que la cuestión fundamental en el ser es la existencia, en cuanto existencia humana, y no la esencia, y que respecto al conocimiento es más importante la vivencia subjetiva que la objetividad.

Expresionismo. Movimiento artístico y literario de origen europeo surgido a principios del siglo xx que se caracteriza por la intensidad de la expresión de los sentimientos y las sensaciones. el expresionismo pictórico se caracteriza por el desequilibrio y la fuerza de los colores y las formas; en literatura, el expresionismo se desarrolló principalmente en Alemania entre 1900 y el principio de la década de 1920. expresionismo abstracto Corriente pictórica del expresionismo que se desarrolló en Estados Unidos de América a mediados del siglo xx y que se caracterizó por la expresión de emociones y sentimientos mediante la técnica abstracta.

Éxtasis. 1. m. Estado del alma enteramente embargada por un sentimiento de admiración, alegría, etc. 2. m. Rel. Estado del alma caracterizado por cierta unión mística con Dios mediante la contemplación y el amor, y por la suspensión del ejercicio de los sentidos.

Extrínsecos.1. adj. Externo, no esencial.

Falaz.1. adj. Embustero, falso.2. adj. Que halaga y atrae con falsas apariencias. Falaz mansedumbre. Falaces obsequios.

Falseamiento. Acción y efecto de falsear.

Falsear.(De falso).1. tr. Adulterar o corromper algo, como la moneda, la escritura, la doctrina o el pensamiento.2. tr. En el juego del tresillo, salir de una carta que no sea triunfo ni rey, en la confianza de que no poseen otra mayor los contrarios, para despistarlos y evitar que se la fallen. Falsear el caballo.3. tr. Romper o penetrar la armadura.4. tr. Arq. Desviar un corte ligeramente de la dirección perpendicular.5. intr. Flaquear o perder resistencia y firmeza.6. intr. Dicho de una cuerda de un instrumento: Disonar de las demás.7. intr. Entre guarnicioneros, dejar en la silla, por su parte interior, anchura o hueco para que no hiera ni maltrate a la cabalgadura.

Falsificación.1. f. Acción y efecto de falsificar.2. f. Der. falsedad.

Feed-Back. 1. Devolución de una señal modificada a su emisor. 2. Capacidad de un emisor para recoger reacciones de los receptores y modificar su mensaje, de acuerdo con lo recogido.

Fenoménica. Del término griego phainómenon (lo que aparece o se manifiesta). Con este término nos referimos fundamentalmente a la realidad tal y como se muestra en la percepción. Todo objeto perceptible es fenómeno; la realidad perceptible es la realidad fenoménica. Un perro, un árbol, una piedra son fenómenos, y nuestro cuerpo también; Dios y el alma no son fenómenos. Cómo podemos distinguir percepción externa y percepción interna, cabe hablar de fenómenos físicos o cosas dadas a los sentidos -vista, oído,- y de fenómenos psíquicos o de cosas dadas a la mente misma y que la mente encuentra directamente en ella -sensaciones, percepciones, sentimientos, deseos, actos de voluntad, pensamientos.

Fenomenismo gnoseológico. El empirismo inglés, particularmente Hume, da explicaciones claramente psicologistas. El psicologismo

gnoseológico considera que los problemas del conocimiento (el origen, el valor y los límites del conocimiento) se pueden comprender analizando la mente humana en los términos antes dichos (procesos y hechos mentales) con lo que acaba reduciendo la objetividad del conocimiento a meros hábitos e instintos de la mente. La reducción humeana de la causalidad y de nuestras creencias respecto de los acontecimientos futuros a la mera costumbre, a un mero hábito, es una clara consecuencia psicologista.

Fenomenismo ontológico. El rasgo peculiar de este argumento está en que considera posible demostrar la existencia de Dios a partir de la mera comprensión intelectual del concepto de Dios (o de su esencia, según algunas versiones) y sin utilizar ningún dato del mundo, ninguna experiencia de la realidad. Se suele indicar que por ello este argumento es típicamente racionalista pues va de la mente o razón al mundo y no de la experiencia del mundo a Dios, de ahí que sea un argumento particularmente apreciado por los racionalistas (desde Descartes hasta Hegel) pero rechazado por todos aquellos filósofos que valoran más la experiencia sensible (desde Santo Tomás hasta Kant, quien precisamente dio este título a esta forma de argumentar).

Fenomenismo. Teoría filosófica para la cual el conocimiento humano únicamente puede referirse a los fenómenos, quedando fuera de sus posibilidades el conocimiento de la realidad tal y como pueda ser en sí misma, y en general toda realidad metafísica (de modo destacado Dios y el alma) en tanto que, naturalmente, distinta a la fenoménica. Los autores más importantes que defendieron este punto de vista fueron Hume y Kant.

Fenómeno. Del término griego phainómenon (lo que aparece o se manifiesta). Con este término nos referimos fundamentalmente a la realidad tal y como se muestra en la percepción. Todo objeto perceptible es fenómeno; la realidad perceptible es la realidad fenoménica. Un perro, un árbol, una piedra son fenómenos, y nuestro cuerpo también; Dios y el alma no son fenómenos.

Fenomenología trascendental. La fenomenología trascendental fue fundada por Edmund Husserl en un intento de renovar la filosofía como una ciencia estricta y una empresa colectiva. La fenomenología asume la tarea de describir el sentido que el mundo tiene para las personas, partiendo de un método y un programa de investigaciones.

Fenomenología. El término puede referirse a estos 3 términos: Fenomenología, proyecto filosófico fundado por Edmund Husserl, que comprende un método y un programa de investigaciones. A este proyecto filosófico se le llama también fenomenología trascendental; Fenomenología, movimiento filosófico amplio con una unidad debatible más allá de lo histórico; Fenomenología, término que es utilizando en física de alta energía para describir un tipo de conocimiento que relaciona entre sí diferentes observaciones empíricas de forma consistente con la teoría fundamental, pero sin derivar de las observaciones directas de la teoría fundamental. fenomenología como un movimiento filosófico que llama a resolver todos los problemas filosóficos apelando a la experiencia intuitiva o evidente, que es aquella en la que las cosas se muestran de la manera más originaria o más patente fenomenológica. La fenomenología aspira al conocimiento estricto de los fenómenos. Esta última palabra puede inducir a error pues con frecuencia la utilizamos para referirnos a las apariencias sensibles de las cosas, apariencias que no coinciden con la supuesta realidad que debajo de ellas se encuentra. La fenomenología no entiende así los fenómenos, pues para esta corriente filosófica los fenómenos son, simplemente, las cosas tal y como se muestran, tal y como se ofrecen a la conciencia.

Fetichismo.1. m. Ídolo u objeto de culto al que se atribuye poderes sobrenaturales, especialmente entre los pueblos primitivos.

Ficción.1. f. Acción y efecto de fingir.2. f. Invención, cosa fingida.3. f. Clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios. Obra, libro de ficción.~ de derecho, o ~ legal.1. f. Der. La que introduce o autoriza la ley o la jurisprudencia en favor de alguien; como cuando al hijo concebido se le tiene por nacido. ciencia- ficción.1. f. Género de obras literarias o cinematográficas, cuyo contenido se basa en

hipotéticos logros científicos y técnicos del futuro.

Fidelidad.1. f. Lealtad, observancia de la fe que alguien debe a otra persona.2. f. Puntualidad, exactitud en la ejecución de algo. Alta ~.1. f. Reproducción muy fiel del sonido.

Figura. 1. Forma exterior de un cuerpo. 2. Forma del cuerpo de una persona.

Figuración Crítica. A mediados de los años sesenta, durante la etapa del desarrollismo, surge en España una figuración crítica que se afirma frente al individualismo de la abstracción convertida en arte oficial y se dispone a analizar con mordaz ironía la situación cultural y política del país durante aquella época de falso aperturismo. Los valencianos Equipo Crónica y Equipo Realidad emprenden una lectura marxista de los medios de masas. Eduardo Arroyo, desde París, hace comentarios visuales sobre España, con una peculiar acidez y agudeza.

Figuración Narrativa. En mitad de los años sesenta, mientras triunfa el pop y la nueva abstracción, algunos artistas en París toman un camino diferente: recurren a la anécdota, cuentan historias para desvelar la cara oculta de su tiempo con una mirada corrosiva y comprometida. Son los pintores de la figuración narrativa, término que se debe al crítico Géraud Gassiot-Talabot y no se trata de un grupo, ni de un movimiento constituido, sino de una tendencia figurativa común a artistas que comparten intereses y formas plásticas en ocasiones muy semejantes. Los años 1964, con la exposición Mitologías cotidianas, y 1977, con Topino-Lebrun en el centro Pompidou, marcan el arco temporal en el cual la tendencia tiene su máximo desarrollo, aunque la mayor parte de los artistas sigue haciendo obras interesantes en los ochenta.

Figuración. El arte figurativo es un arte, manifestado sobre todo en la pintura y la escultura, que imita la naturaleza, copiándola, lo que lo griegos denominaban “mímesis” y tuvo una gran manifestación en el arte clásico. No exige en el observador ningún esfuerzo mental para comprenderlo, pues todo está expuesto ante los ojos de quien lo contempla. Así cuando

vemos un paisaje, un retrato, una naturaleza muerta, etcétera, comprendemos inmediatamente el mensaje que el artista nos quiere transmitir.

Figuración. 1. f. Acción y efecto de figurar o figurarse algo. 2. f. Cinem. Conjunto de figurantes o extras.

Filosofía. 1. f. Conjunto de saberes que busca establecer, de manera racional, los principios más generales que organizan y orientan el conocimiento de la realidad, así como el sentido del obrar humano. 2. f. Doctrina filosófica. La filosofía de Kant. 3. f. Conjunto de doctrinas que con este nombre se aprenden en los institutos, colegios y seminarios. 4. f. Facultad dedicada en las universidades a la ampliación de estos conocimientos. 5. f. Fortaleza o serenidad de ánimo para soportar las vicisitudes de la vida. 6. f. Manera de pensar o de ver las cosas. Su filosofía era aquella de vivir y dejar vivir.~ analítica.

Fisonómicos. 1. adj. Perteneciente o relativo a la fisonomía. (De fisionomía). 1. f. Aspecto particular del rostro de una persona. 2. f. Aspecto exterior de las cosas.

Folletín (De folleto). 1. m. Escrito, insertado a veces en la parte inferior de las planas de los periódicos, que trata de materias ajenas a la actualidad; como ensayos, novelas, etc. 2. m. Tipo de relato propio de las novelas por entregas, emocionante y poco verosímil. 3. m. Pieza teatral o cinematográfica de características similares a las del folletín novelesco. 4. m. Situación insólita propia de una obra folletinesca.

Fotograbado. El fotograbado es una técnica que utiliza una placa cubierta de una solución de colodión sensible a la luz para capturar una imagen negativa y transferirla a la placa de impresión. Aunque existen experimentos desarrollados a comienzos del siglo XIX que fueron contemporáneos con los primeros avances de la fotografía, el desarrollo comercial del fotograbado no comenzó hasta finales de 1850, con la introducción del proceso de colodión húmedo. El fotograbado se basó en la producción de impresiones en una superficie de relieve utilizando medios químicos y mecánicos

con la ayuda de la fotografía. Una placa cubierta por una sustancia fotosensible se exponía a una imagen, generalmente en película. La placa era posteriormente tratada de diversas maneras, dependiendo del proceso de impresión que se iba a utilizar, ya sea de relieve o "intaglio".

Fotografía Digital. Las fotografías digitales son imágenes del mundo real digitalizadas. Esta digitalización consiste en tomar una visión del mundo y transformarla en un número de píxeles determinado (por los megapíxeles), que formarán la imagen digital final. A cada píxel le corresponde un color y un lugar en una imagen. Las fotografías digitales suelen almacenarse en formatos gráficos que permiten guardarlas correctamente, esto es, con sus dimensiones y colores apropiados. Algunos formatos gráficos que permiten guardar fotografías digitales son JPG, BMP, TIFF, PNG, etc. Pues todas permiten millones de colores y cualquier dimensión. Existen otros formatos, como GIF, que poseen una limitación en sus colores (sólo 256 colores) y, por lo tanto, no es un formato adecuado para fotografías digitales.

Fotomontaje. Se trata del "collage" de un cuadro a partir de fotografías y de fragmentos impresos rasgados o cortados, que a continuación puede ser utilizado como modelo para una fotolitografía.

Fotorrealismo. El fotorrealismo es un género dentro de la pintura que se basa en hacer un cuadro a partir de una fotografía, considerada una variante del hiperrealismo. En 1966 tuvo lugar en el Guggenheim de Nueva York la exposición programática "The Photographic Images", en la que se dio a conocer al público una serie de artistas (pintores y escultores) obsesionados por la reproducción casi literal de la realidad. Son los llamados hiperrealistas (también denominados superrealistas, fotorrealistas, nuevo-realistas o precisionistas). Las obras se anunciaban con el siguiente rótulo: "¡Atención, no hay cámara fotográfica!": incluso algunos artistas, como David Parrish, señalaron, como medida de precaución, el hecho de que no eran fotógrafos. Sin embargo, la fotografía constituyó una parte muy esencial en la obra de estos artistas. Muchos de los cuales se sirvieron habitualmente de dicho medio como modelo. A

estas exposición sucedieron otras, como la *Paintings From Photo* (1969) en el Museo Riverside, los *Aspectos de un Nuevo Realismo* (1969) en el Milwaukee Art Center, los *22 Realistas* (1970) en el Museo Whitney y la *Sharp-Focus Realism* que organizara la Galería Sydney Janis de Nueva York a principios de 1972.

Fototipia. La Fototipia, también conocida como colotipia, es un procedimiento fotomecánico planimétrico para reproducir negativos fotográficos sobre una capa de gelatina bicromatada extendida sobre cristal o cobre. Fue desarrollado por Alphonse Poitevin en Francia en 1855, aunque no se comercializó hasta 1885, siguiendo en uso hoy en día y es considerado como el primer procedimiento fotolitográfico con gran calidad de reproducción, la imagen final en papel se obtiene con tinta.

Fractal. (Del fr. fractal, voz inventada por el matemático francés B. Mandelbrot en 1975, y este del lat. fractus, quebrado).1. m. Fís. y Mat. Figura plana o espacial, compuesta de infinitos elementos, que tiene la propiedad de que su aspecto y distribución estadística no cambian cualquiera que sea la escala con que se observe. U. t. c. adj.

Fragmento. 1. Parte o pedazo, generalmente irregular, de una cosa partida o quebrada.2. Parte extraída o conservada de una obra artística, de creación, etc.

Frenético.1. adj. Poseído de frenesí.2. adj. Furioso, rabioso.

Frontalidad.- Referente a la Ley de la frontalidad, o frontalismo, es la denominación del modo peculiar empleado por los antiguos egipcios en sus representaciones escultóricas de la figura humana. Esta Ley se mantuvo constante en las esculturas de reyes y dioses durante unos tres mil años. Es una de las convenciones del arte del Antiguo Egipto consistente en esculpir la figura del faraón, o los dioses, para ser contemplados preferentemente de frente. Las figuras son muy simétricas, como si se hubieran esculpido respecto de un plano central vertical, siendo las dos partes muy semejantes.

Frotage. Técnica de fricción o frotamiento automático descubierto por Max Ernst que transfiere al papel o al lienzo el vetado de una superficie rugosa con la ayuda de un sombreado a lápiz. El Frottage sirve como modelo de activación de la imaginación creativa.

Fuente. Es el material que le permite a un autor extraer información para elaborar un texto o una investigación: “He utilizado varios libros de Borges como fuente para este ensayo”, “El redactor no hizo mención a la fuente de su crónica”. De la misma forma, en el ámbito periodístico también se habla de fuentes para referirse a todas esas personas que le ofrecen declaraciones, confidencias y documentos al reportero en cuestión para que este pueda desarrollar o investigar un tema en concreto.

Fumage. Procedimiento de ahumado inventado en 1938 por Wolfgang Paalen que con la ayuda de una llama produce trazos de tizne sobre el papel.

Funtivos. Un funtivo es toda entidad (simple o compleja) que esté capacitada para contraer o desempeñar una función lingüística. Según la complejidad y modo de organización interna podemos diferenciar tres tipos: Funtivo simple: magnitud mínima capaz de contraer o desempeñar una función dada.

Futurismo. Movimiento artístico de vanguardia que se originó en Italia a principios del siglo xx y que intenta romper con los valores estéticos del pasado reivindicando el futuro y con él la era de la técnica moderna, la velocidad, la violencia y las máquinas.

Genealogía.1. f. Serie de progenitores y ascendientes de cada persona, y, por ext., de un animal de raza.2. f. Escrito que la contiene.3. f. Documento en que se hace constar la ascendencia de un animal de raza.4. f. Disciplina que estudia la genealogía de las personas.5. f. Origen y precedentes de algo.6. f. Biol. filogenia (origen y desarrollo evolutivo de los seres vivos).

Generativismo. Modelo gramatical cuyo objetivo es formular las reglas y principios por medio de los cuales un hablante es capaz de producir y comprender todas las oraciones posibles y aceptables de su lengua; se desarrolló

en la segunda mitad del siglo XX a partir de las ideas del lingüista estadounidense Noam Chomsky.

Geometría Descriptiva. La geometría descriptiva es un conjunto de técnicas geométricas que permite representar el espacio tridimensional sobre una superficie bidimensional. Por tanto, mediante «lectura» adecuada posibilita resolver problemas espaciales en dos dimensiones de modo que se garantiza la reversibilidad del proceso.

Geometría. Parte de las matemáticas que estudia la extensión, la forma de medirla, las relaciones entre puntos, líneas, ángulos, planos y figuras, y la manera cómo se miden.

Gestalt. La Gestalt (palabra alemana que quiere decir conjunto, configuración, totalidad o "forma") es una escuela de psicología que interpreta los fenómenos como unidades organizadas, estructuradas, más que como agregados de distintos datos sensoriales.

Gigantismo. Se trata de un arte que representa objetos cotidianos y personas en tamaños grades o muy grandes, uno de los escultores más famosos es el escultor Ron Mueck de factura hiperrealista.

Globalización.1. f. Tendencia de los mercados y de las empresas a extenderse, alcanzando una dimensión mundial que sobrepasa las fronteras nacionales.

gnomónica se denomina a la ciencia encargada de elaborar teorías y reunir conocimiento sobre la división del arco diurno, o trayectoria del Sol sobre el horizonte mediante el empleo de proyecciones específicas sobre superficies2. f. Ciencia que enseña el modo de hacer los relojes solares.

Gnomónico.1. adj. Perteneciente o relativo a la gnomónica (Técnica de construir relojes solares). Plano gnomónico

Gnoseología.1. f. Fil. Teoría del conocimiento.2. f. epistemología.

Gnoseológico. Relativo a la gnoseología. Gnoseología: Parte de la filosofía que se ocupa

del conocimiento humano en general, es decir, a la gnoseología no le cabe el conocimiento de cuestiones particulares o específicas como puede ser la astronomía o la geografía sino que su foco lo coloca en la generalidad del conocimiento, de dónde surge y cómo impacta el mismo en la vida de las personas.

Grabado. 1. Arte y técnica de grabar letras, dibujos o formas sobre una superficie. Grabado al agua fuerte Procedimiento para grabar sobre una lámina en el que se emplea el ácido nítrico. Grabado en hueco Técnica en la que se usa un molde de piedra, metal o madera para grabar. el grabado en hueco se usa para acuñar medallas o formar sellos. 2. Dibujo o imagen obtenido por cualquiera de los procedimientos para grabar.

Gracia.1. f. Cualidad o conjunto de cualidades que hacen agradable a la persona o cosa que las tiene. U. t. en sent. fig.2. f. Atractivo independiente de la hermosura de las facciones, que se advierte en la fisonomía de algunas personas.3. f. Don o favor que se hace sin merecimiento particular; concesión gratuita.4. f. Afabilidad y buen modo en el trato con las personas.5. f. Habilidad y soltura en la ejecución de algo. Baila con mucha gracia6. f. Benevolencia y amistad de alguien.7. f. Capacidad de alguien o de algo para hacer reír. Es una anécdota con mucha gracia8. f. Dicho o hecho divertido o sorprendente.9. f. irón. Cosa que molesta e irrita.10. f. Perdón o indulto de pena que concede el poder competente.11. f. nombre de pila.12. f. coloq. Acción o dicho de un niño que le sirve de lucimiento. Referido a personas adultas, u. t. en sent. irón.13. f. Rel. En el cristianismo, favor sobrenatural y gratuito que Dios concede al hombre para ponerlo en el camino de la salvación.14. f. Col. Proeza, hazaña, mérito. La gracia de Lindbergh fue cruzar el Atlántico sin copiloto.~ actual.

Graffiti. Inscripción, pintura o dibujo anónimo de contenido crítico, humorístico o grosero, grabada o escrita en paredes o muros de lugares públicos.

Gramática. 1. Parte de la lingüística que estudia la estructura de las palabras y sus accidentes, así como la manera en que se combinan para formar oraciones; incluye la morfología y la sintaxis, y ciertas escuelas incluyen también la

fonología. Gramática estructural: Modelo gramatical que estudia la lengua en sincronía como un sistema cerrado de elementos entre los cuales se pueden establecer relaciones sistemáticas; surgió en la primera mitad del siglo XX. gramática generativa Modelo gramatical cuyo objetivo es formular las reglas y principios por medio de los cuales un hablante es capaz de producir y comprender todas las oraciones posibles y aceptables de su lengua; se desarrolló en la segunda mitad del siglo XX. 2. Conjunto de normas y reglas para hablar y escribir correctamente una lengua.

Grandilocuencia (De grandilocuente).1. f. Elocuencia muy abundante y elevada.2. f. Estilo sublime.

Grattage.- Técnica que consiste en raspar o rascar los pigmentos de pintura ya secos sobre la superficie de madera o lienzo. Los efectos logrados dependen de la intensidad del rascado y del grosor de las distintas capas de pintura. Como herramientas para efectuar los rascados se utilizan cuchillas, punzones, distintos tipos de lijas.

Grotesco (Del it. grottesco, der. de grotta, gruta).1. adj. Ridículo y extravagante.2. adj. Irregular, grosero y de mal gusto.3. adj. Perteneciente o relativo a la gruta artificial.4. adj. Arq. y Pint. grotesco (dicho del adorno).

Grupo D'Elx. Engloba toda una generación de artistas plásticos, el denominado Grup d'Elx. Sixto Marco y Ernest Contreras, Albert Agulló, Joan García Castejón y Antoni Coll. Grup d'Elx nació contra un régimen político y social que lo impregnaba todo y contra el que había que luchar desde las ideas y los comportamientos. El Grup d'Elx se disolvió en 1975, con la muerte de Franco.

Guijas. 1 Guijarro. 2 Planta leguminosa de tallo ramoso y flores blancas o azules. 3 Semilla de esta planta, comestible, de forma redondeada y con depresiones que le dan semejanza con una muela. almorta.

Hábito. 1. Práctica habitual de una persona, animal o colectividad. 2. Traje que visten los miembros de una orden religiosa.

Hádices. Un hadiz o jadiz literalmente significa un dicho o una conversación, pero islámicamente representa los dichos y las acciones del Profeta Mahoma relatadas por sus compañeros y compiladas por aquellos sabios que les sucedieron.

Háptica. La palabra proviene del griego háptō (tocar, relativo al tacto). Algunos teóricos como Herbert Read han extendido el significado de la palabra háptica, refiriéndose por exclusión a todo el conjunto de sensaciones no visuales y no auditivas que experimenta un individuo.

Haragán. Que tiene poca disposición para hacer algo que requiere esfuerzo o constituye una obligación, especialmente trabajar.

Haraganería. Inactividad y falta de ganas de trabajar propias de la persona haragana.

Head-Quarter. Sede central. Cuartel general.

Hecho. (Del part. irreg. de hacer; lat. factus).1. adj. Acabado, maduro. Hombre, árbol, vino hecho.2. adj. semejante (que semeja). Hecho UN león, UN basilisco. Hecha UNA fiera.3. adj. Dicho de una persona: constituida (compuesta). Hombre BIEN hecho. Personas MAL hechas.4. m. Acción u obra.5. m. Cosa que sucede.6. m. Asunto o materia de que se trata.

heliograbado. 1. m. Procedimiento para obtener grabados en relieve mediante la acción de la luz solar sobre planchas adecuadas. 2. Estampa obtenida por este procedimiento.

Hermenéutica. (del griego ἐρμηνευτικὴ τέχνη [hermeneutiké tejne], 'arte de explicar, traducir o interpretar') es el arte de interpretar textos y especialmente el de interpretar los textos sagrados. En filosofía (particularmente en la de Hans-Georg Gadamer), teoría de la verdad y el método que expresa la universalización del fenómeno interpretativo desde la concreta y personal historicidad. Para Mario Bunge es la interpretación de textos en la teología, la filología y la crítica literaria; y, en la filosofía, es la doctrina idealista según la cual los hechos sociales y quizás también los naturales son símbolos o textos que deben interpretarse en lugar de describirse y explicarse objetivamente.

Heroico, ca.1. adj. Se dice de las personas famosas por sus hazañas o virtudes, y, por ext., también de las acciones.2. adj. Perteneciente o relativo a ellas.3. adj. Se dice de la poesía o composición poética en que con brío y elevación se narran o cantan gloriosas hazañas o hechos grandes y memorables.

Heterodoxia. El término, de origen griego hace referencia a la cualidad del heterodoxo, el cual está disconforme con el dogma de una religión.1 Por heterodoxia también se entiende la doctrina u opinión que no está de acuerdo con la sustentada por la mayor parte de un grupo (que constituiría el dogma, 'statu quo' o posición ortodoxa) y, en especial, la que aparece ante la gran mayoría como disidente, herética, extraña o insólita, o incluso apartada de lo aceptable y reprobada. En las sociedades intolerantes, con menor libertad de conciencia, donde existen opiniones obligatorias o dogmas, la heterodoxia es castigada y quienes la sustentan son ninguneados, silenciados, marginados, expulsados de la sociedad o más o menos abiertamente eliminados. Sus opiniones son ignoradas, olvidadas o censuradas. En el ámbito religioso dogmático se denomina herejía, y en cierto sentido próximo a este la utiliza el famoso pensador y erudito católico español decimonónico Marcelino Menéndez Pelayo en su Historia de los heterodoxos españoles, donde analiza la doctrina e ideología de los pensadores, herejes o heresiarcas que se han apartado de la tradición cultural española, que este autor identifica con la postulada por el Papa y la Iglesia católica. Por otra parte, en sociología, la heterodoxia viene a constituirse en un factor enriquecedor, dinamizador y renovador de la sociedad y posee un valor constructivo diferente al de la simple anomia, que viene a ser la vertiente destructiva de la heterodoxia al impedir el consenso, la gobernabilidad y la cohesión social.

Hidrocefala. Se aplica a la persona que padece hidrocefalia. La hidrocefalia es un trastorno del cerebro que ocurre cuando el líquido cefalorraquídeo (un líquido transparente y similar al agua que rodea y protege el cerebro y la médula espinal) no drena adecuadamente desde el cerebro. Se estanca y se acumula dentro del cráneo. El nombre de este trastorno, a veces denominado "agua en el cerebro", proviene de las palabras griegas "hidro" (que significa agua) y "cefalus" (que significa cabeza). La

hidrocefalia puede hacer que a los bebés y a los niños pequeños se les deforme e hinche la cabeza debido al exceso de líquido existente en su interior.

Hieratismo. Inmovilidad, rigidez y falta de expresividad en el aspecto exterior, en los movimientos, en los gestos, etc.

Hilorealismo. hilorrealismo (o hylerealismo, del griego hyle, material, materia) a su especial versión del realismo científico, porque siempre va de la mano de la tesis ontológica materialista. El realismo científico de Bunge abarca los aspectos ontológicos (las cosas tienen existencia independientemente de que un sujeto las conozca), gnoseológicos (la realidad es inteligible) y éticos (hay hechos morales y verdades morales objetivas) de su pensamiento.

Hipérbole. La Hipérbole o Exageración es una figura retórica o figura literaria que consiste en una exageración intencionada de la realidad que se expone. Existen dos tipos de Hipérbole dependiendo del tipo de exageración que se esté dando. La Hipérbole no solo se emplea en la literatura sino también en el habla cotidiana y también mucho en la creación artística, relacionándose con el concepto de gigantismo.

Hiperrealismo Americano. El hiperrealismo es una tendencia radical de la pintura realista surgida en Estados Unidos a finales de los años 60 del siglo XX que propone reproducir la realidad con más fidelidad y objetividad que la fotografía. El hiperrealismo tiene un origen en la tradición pictórica estadounidense. El arte pop es el precursor inmediato del hiperrealismo, pues toma la iconografía de lo cotidiano, se mantiene fiel a la distancia de su enfoque y produce las mismas imágenes neutras y estáticas. Pretende ofrecer una versión minuciosa y detallada de las imágenes. Los artistas hiperrealistas tratan de buscar, con el más radical de los verismos, una transcripción de la realidad usando los medios técnicos y fotográficos de la manipulación de las imágenes. Consiguen con la pintura al óleo o la escultura, el mismo detallismo y encuadre que ofrece la fotografía.

Hipótesis.1. f. Suposición de algo posible o imposible para sacar de ello una consecuencia.~ de trabajo.1. f. hipótesis que se establece

provisionalmente como base de una investigación que puede confirmar o negar la validez de aquella.

Historicismo. Tendencia intelectual o método de conocimiento que sostiene que la naturaleza de las personas y de sus obras y actos solo es comprensible si se considera a estos como parte integrante de un proceso histórico continuo.

historiografía(De historiógrafo).1. f. Arte de escribir la historia.2. f. Estudio bibliográfico y crítico de los escritos sobre historia y sus fuentes, y de los autores que han tratado de estas materias.3. f. Conjunto de obras o estudios de carácter histórico.

Historiografía. 1. Conjunto de técnicas y teorías relacionadas con el estudio, el análisis y la manera de interpretar la historia. 2. Estudio bibliográfico y crítico acerca de los textos escritos sobre historia y sus fuentes, así como de los autores que han tratado estas materias.

Holismo.(De holo- e -ismo).1. m. Fil. Doctrina que propugna la concepción de cada realidad como un todo distinto de la suma de las partes que lo componen.

Holística. 1. adj. Fil. Perteneciente o relativo al holismo.

Holístico. Algunas personas al escuchar la expresión “investigación holística” piensan inmediatamente en un tipo de investigación, en un método, o en un modelo epistémico en particular. Sin embargo, la investigación holística no se refiere realmente a eso. Podría decirse que el adjetivo “holística” más bien hace referencia a una actitud del investigador hacia el proceso de generación del conocimiento. Una actitud de apertura y de búsqueda de una comprensión integradora de su evento de estudio. Por esa razón, más que hablar de investigación holística, sería necesario hablar de “comprensión holística de la investigación”, es decir, de una manera de ver el proceso investigativo que permite percibir en él lo que, a lo largo de los años, los diferentes modelos epistémicos han aportado. Hurtado de Barrera, Jacqueline. 2007. Metodología de la investigación. Una comprensión holística. Caracas, Venezuela. Ediciones Quirón- Sypal. Caracas. La comprensión holística de la investigación está llamada a producir cambios

insospechados en el campo de la labor científica, en los procesos metodológicos y en la didáctica de la investigación. Por Jacqueline Hurtado de Barrera. Publicado en: Revista Internacional Magisterio No. 31. Febrero-Marzo 2008. Bogotá, Colombia.

Holograma. 1. Placa fotográfica que se obtiene mediante holografía. 2. Imagen óptica tridimensional que se obtiene con esta placa.

Homeostasis. Conjunto de fenómenos de autorregulación que llevan al mantenimiento de la constancia en las propiedades y la composición del medio interno de un organismo. El concepto fue elaborado por el fisiólogo estadounidense Walter Bradford Cannon (1871–1945).

Homogéneo. 1. Que está formado por elementos con características comunes referidas a su clase o naturaleza, lo que permite establecer entre ellos una relación de semejanza y uniformidad. 2. Que es igual para los diversos elementos que forman un determinado grupo o conjunto.

homónimo, -ma (o'monimo, -ma) abreviación. 1. persona, cosa que tiene el mismo nombre que otro La banda acaba de editar un disco homónimo.2. lingüística palabra que se pronuncia igual a otra pero tiene distinto significado En español "votar" y "botar" son palabras homónimas.

Humanizado. El concepto de humanización es un concepto muy complejo que proviene de las ciencias sociales y que hace directa referencia al fenómeno mediante el cual un objeto inanimado, un animal o incluso una persona adquiere determinados rasgos que son considerados humanos y que no poseía antes.

Humanoides Asociados. Los Humanoides Asociados es una agrupación francesa de historietistas, decantados por la ciencia ficción. Desarrollaron la revista Métal Hurlant. Humanoids Associés (conformado por autores del cómic y la ciencia ficción francesa, tales como Moebius o Jean Pierre Dionnet), los autores de la obra son el polifacético chileno Alejandro Jodorowsky y el ilustrador argentino Juan Giménez.

Icono. 1. Imagen religiosa pintada o hecha en relieve o con mosaico, realizada según la técnica del arte bizantino característico de las iglesias cristianas orientales. 2. Signo que representa un objeto o una idea con los que guarda una relación de identidad o semejanza formal.

Iconoclastas (rompedor de imágenes). 1. adj. Se dice del hereje del siglo VIII que negaba el culto debido a las sagradas imágenes, las destruía y perseguía a quienes las veneraban. U. t. c. s. 2. adj. Se dice de quien niega y rechaza la merecida autoridad de maestros, normas y modelos.

Iconografía. 1. f. Descripción de imágenes, retratos, cuadros, estatuas o monumentos, y especialmente de los antiguos. 2. f. Tratado descriptivo, o colección de imágenes o retratos.

Ideal griego. La belleza para los griegos era de mucha importancia en aquellos tiempos. Los griegos estaban obsesionados con el físico humano, que es una maravilla de la simetría perfecta. La belleza para los griegos estaba en la perfección, la proporción y la armonía. Esta armonía lograron cuantificarla en la llamada proporción Brillante o número de oro, que está inspirada por el pitagorismo y afirma que todo el mundo real se puede reducir a proporciones matemáticas, también mantenía la idea que el hombre era la medida ideal de todas las cosas y por ello todo el arte griego se hace a medida del hombre y para el hombre.

Idealismo (De ideal e -ismo). 1. m. Aptitud de la inteligencia para idealizar. 2. m. Condición de los sistemas filosóficos que consideran la idea como principio del ser y del conocer.

Identidad. (Del b. lat. identitas, -ātis). 1. f. Cualidad de idéntico. 2. f. Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás. 3. f. Conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás. 4. f. Hecho de ser alguien o algo el mismo que se supone o se busca. 5. f. Mat. Igualdad algebraica que se verifica siempre, cualquiera que sea el valor de sus variables.

Idiosincrasia (temperamento particular). 1. f. Rasgos, temperamento, carácter, etc.,

distintivos y propios de un individuo o de una colectividad.

Ilusión. 1. Esperanza, con o sin fundamento real, de lograr o de que suceda algo que se anhela o se persigue y cuya consecución parece especialmente atractiva. 2. Sentimiento de alegría y satisfacción que produce la realización o la esperanza de conseguir algo que se desea intensamente.

Ilusionismo. 1. m. Arte de producir fenómenos que parecen contradecir los hechos naturales. Imitación (Del lat. imitatio, ōnis). 1. f. Acción y efecto de imitar. 2. f. Objeto que imita o copia a otro, normalmente más valioso. Imitar. (Del lat. imitari). 1. tr. Ejecutar algo a ejemplo o semejanza de otra cosa. 2. tr. Dicho de una cosa: Parecerse, asemejarse a otra. 3. tr. Hacer o esforzarse por hacer algo lo mismo que otro o según el estilo de otro.

Ilustración. 1. Fotografía, dibujo o lámina que se coloca en un texto o impreso para representar gráficamente lo expuesto, ejemplificarlo o hacer más atractivo el resultado. 2. Operación o acción consistente en ilustrar un texto.

Imagen Analógica. La fotografía analógica es el proceso de grabar imágenes fijas sobre una superficie de material sensible a la luz. La fotografía química es la fotografía tradicional, clásica o analógica. Se basa en procedimientos físico-químicos para la obtención y el procesado de las imágenes.

Imagen Digital. La imagen digital es la representación bidimensional de una imagen empleando bits, unidad mínima de información compuesta por dígitos binarios (1 y 0), que se emplea a instancias de la informática y cualquier dispositivo de tipo digital. Las imágenes digitales están formadas por píxeles a diferencia de las analógicas que son de "grano" sales de plata (halogenuro de plata), el grano fotográfico es irregular en forma y tamaño, con formas redondeadas o en forma de judía que cubren el espacio con aleatoriedad, mientras que los píxeles son cuadrados, regulares y absolutamente iguales. Las imágenes formadas por el grano adquieren una calidad especial, una textura muy rica visualmente que se añade a la imagen en cambio las imágenes con píxeles

toman esa trama fría y matemática la textura regular y sus cuadros de color liso, así el grano lo podemos aprovechar para determinadas calidades y los píxeles conseguir que sean tan pequeños que dejen de apreciarse.

Imagen Virtual. Imagen virtual Imagen que se ve detrás de un espejo, una lente, etc., en el punto donde se encuentran las prolongaciones de los rayos luminosos divergentes que llegan al ojo del observador.

Imagen. 1. Figura de una persona o cosa captada por el ojo, por un espejo, un aparato óptico, una placa fotográfica, etc., gracias a los rayos de luz que recibe y proyecta. Imagen real Imagen formada realmente en el punto donde convergen los rayos reflejados o refractados que dimanan del objeto. 2. Representación plástica de una persona o de una cosa, especialmente efigie que es objeto de culto.

Imaginario. Que es irreal y solamente existe en la imaginación. Un imaginario es una compleja red de relaciones entre discursos y prácticas sociales, e interactúa con los individuos. Este imaginario colectivo genera tendencias que se manifiestan a través del lenguaje y de la interacción. Un imaginario colectivo se compone de costumbres, valores, prácticas y razonamientos que existen en una sociedad. La imagen está directamente relacionada con la figura o apariencia; convirtiéndose en una representación interna de lo que se percibe. Esta percepción, al ubicarse en un contexto y tiempo determinado, no siempre concuerda con la realidad.

Implícito. Que está incluido en una cosa, sin que esta lo diga o lo especifique.

Impronta. 1. Rasgo peculiar y distintivo que una persona deja en sus obras y que las distingue de otras. 2. Rastro o influencia que queda de una cosa o de un suceso.

Improprios (Del lat. *improperium*).1. m. Injuria grave de palabra, y especialmente la que se emplea para echar a alguien en cara algo.2. m. pl. Versículos que se cantan en el oficio del Viernes Santo, durante la adoración de la cruz.

Inadaptat.. Del castellano *inadaptado*, da 1.adj. y s. Que no se adapta a ciertas condiciones o circunstancias o a la sociedad:

Indemnes. Que no ha recibido ningún daño a pesar de haber estado en peligro o de haber sufrido un accidente.

Inflación. 1. Incremento excesivo de algo. 2. Proceso económico provocado por el desequilibrio existente entre la producción y la demanda; causa una subida continuada de los precios de la mayor parte de los productos y servicios, y una pérdida del valor del dinero para poder adquirirlos o hacer uso de ellos.

Inflexión. 1. Curvatura, desviación o torcimiento de una cosa recta o plana.2. Cambio de tono de la voz, especialmente cuando toma un carácter particular la entonación.

Infografía. Técnica de obtención de imágenes por medio de procedimientos informáticos.

Informalismo. Tendencia artística, especialmente pictórica, muy próxima a la abstracción, de la que se diferencia por un abandono más categórico de la línea y la forma definida.

Inmediata (Del lat. *immediātus*).1. adj. Contiguo o muy cercano a algo o alguien.2. adj. Que sucede enseguida, sin tardanza. Darle a alguien por las ~s.1. loc. verb. coloq. Estrecharlo o apretarlo con acciones o palabras que lo convencen y dejan sin respuesta. De inmediato.1. loc. adv. Inmediatamente. Llegar, o venir, a las ~s.1. locs. verbs. coloqs. Llegar a lo más estrecho o fuerte de la contienda.

Inmersión. 1. f. Acción de introducir o introducirse algo en un fluido. 2. f. Acción de introducir o introducirse plenamente alguien en un ambiente determinado.3. f. Acción y efecto de introducir o introducirse en un ámbito real o imaginario, en particular en el conocimiento de una lengua determinada.4. f. Astron. Entrada de un astro en el cono de sombra que proyecta otro.

Inocuo. Que no hace daño físico o moral.

inquisidora (Del lat. inquisitor, -ōris).1. adj. Que inquiere.. m. Juez eclesiástico que conocía de las causas de fe.3. m. Hombre que hace indagación de algo para comprobar su realidad y sus circunstancias.~ apostólico.1. m. El nombrado por el inquisidor general para entender, a título de delegado, dentro de una demarcación eclesiástica, en los negocios pertenecientes a la Inquisición, principalmente en los nombramientos de familiares, jueces de causas.

Instalación. Una instalación artística es un género de arte contemporáneo que comenzó a tomar un fuerte impulso a partir de la década de 1960. Las instalaciones incorporan cualquier medio para crear una experiencia visceral o conceptual en un ambiente determinado.

institucionalización.1. f. Acción y efecto de institucionalizar.2. f. legalización (|| acción y efecto de dar estado legal a algo).(Del lat. institutio, -ōnis).1. f. Establecimiento o fundación de algo.2. f. Cosa establecida o fundada.3. f. Organismo que desempeña una función de interés público, especialmente benéfico o docente.4. f. Cada una de las organizaciones fundamentales de un Estado, nación o sociedad. Institución monárquica, del feudalismo.5. f. desus. Instrucción, educación, enseñanza.6. f. pl. Colección metódica de los principios o elementos de una ciencia, de un arte, etc.7. f. pl. Órganos constitucionales del poder soberano en la nación.~ canónica.1. f. Acción de conferir canónicamente un beneficio.~ corporal.1. f. Acción de poner a alguien en posesión de un beneficio.~ de heredero.1. f. Der. Nombramiento que en el testamento se hace de la persona que ha de heredar. Ser alguien una ~.1. loc. verb. Tener en una ciudad, empresa, tertulia o cualquier otra agrupación humana el prestigio debido a la antigüedad o a poseer todos los caracteres representativos de aquella.

Integrados. Son integrados los que hacen una interpretación benévola sobre los resultados que provoca la cultura de masas, como acceso de todos a la cultura, uno de sus máximos exponentes. de Marshall McLuhan. Incluye a los místicos intelectuales, a los conocedores de la realidad, que no pertenecen a una definida religión u organización, pero se consideran a sí mismos miembros de la humanidad, aprenden

mediante los mismos símbolos y son el principio unificador. Apocalípticos e integrados es un libro de Umberto Eco, publicado por primera vez en italiano en 1964, en el que el autor nos instruye sobre los mitos modernos, desde la estructura, influencia y desarrollo de los medios de comunicación masivos hasta conceptos de semiótica, tratados siempre desde un punto de vista de una comunicación práctica. Continúa una disertación casi filosófica que comenzó con *Obra abierta*. Eco realiza un estudio sobre la cultura popular y los medios de comunicación. La obra parte de dos posiciones opuestas ante la cultura: la apocalíptica y la integrada

Interacción. Acción, relación o influencia recíproca entre dos o más personas o cosas.

Interfaz. 1. Dispositivo capaz de transformar las señales generadas por un aparato en señales comprensibles por otro. 2. Zona de comunicación o acción de un sistema sobre otro

Interpretar. 1. Dar o atribuir a algo un significado determinado. 2. Explicar o aclarar el significado de algo, especialmente un texto que está poco claro.

Intrínsecos 1. adj. Íntimo, esencial.

Investigación.1. f. Acción y efecto de investigar.~ básica.1. f. investigación que tiene por fin ampliar el conocimiento científico, sin perseguir, en principio, ninguna aplicación práctica.

Ironía. (Del lat. ironía, y este del gr. εἰρωνεία).1. f. Burla fina y disimulada.2. f. Tono burlón con que se dice.3. f. Figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice.

Irónica.1. adj. Que denota o implica ironía.

Jerarquía. 1. Organización de personas o cosas en una escala ordenada y subordinante según un criterio de mayor o menor importancia o relevancia dentro de la misma. 2. Conjunto de personas que encabezan (por ser las más importantes o relevantes) una organización jerárquica.

Jeroglífico. 1. [escritura] Que emplea signos que representan seres y objetos de la realidad y

tienen un valor ideográfico o fonético. 2. Signo de este tipo de escritura.

Liberador. (Del lat. liberātor, -ōris).1. adj. Que libera

Liberales. 1. Doctrina política, económica y social, nacida a finales del siglo XVIII, que defiende la libertad del individuo y una intervención mínima del estado en la vida social y económica. 2. Cualidad y actitud de la persona que es tolerante y abierta.

Liberal. 1 Relativo a la doctrina política del liberalismo: el partido liberal ganó las elecciones. 2 Se aplica a la persona que es partidaria de esta doctrina política: no se avenía con los candidatos liberales; los liberales y los conservadores hicieron un pacto. 3 Se aplica a la persona que es abierta y respetuosa con otras opiniones y costumbres: fue siempre muy liberal, nunca le oí criticar a nadie. 4 Se aplica a la persona que tiene costumbres e ideas libres y sin prejuicios, especialmente en lo referido a la sexualidad: es un verdadero liberal y no le molesta que su novia salga con otros chicos. 5 Se aplica a la persona que da con generosidad lo que tiene: es más liberal en promesas que en dinero. 6 Se aplica a la profesión que es intelectual y puede ejercerse privadamente y sin subordinación: la arquitectura, la medicina y la abogacía son profesiones liberales. 7 Se aplica a la persona que ejerce una profesión intelectual y que puede ejercerse privadamente y sin subordinación.

Libertinaje. (De libertino).1. m. Desenfreno en las obras o en las palabras.2. m. Falta de respeto a la religión.

Lícito. 1. Que está permitido por la ley o es conforme con la moral un comercio lícito. 2. que está de acuerdo con la razón.

Lineal. 1. relacionado con la línea o que tiene su forma un dibujo lineal. 2. que representa una dirección o desarrollo constante. Un recorrido lineal

Lingüística (Del fr. linguistique, y este de linguiste, lingüista).1. adj. Perteneciente o relativo a la lingüística.2. adj. Perteneciente o relativo al lenguaje.3. f. Ciencia del lenguaje.~

aplicada.1. f. Rama de los estudios lingüísticos que se ocupa de los problemas que el lenguaje plantea como medio de relación social, especialmente de los que se refieren a la enseñanza de idiomas.~ comparada.1. f. gramática comparada. Lingüística computacional.1. f. Inform. Aplicación de los métodos de la inteligencia artificial al tratamiento de cuestiones lingüísticas.~ evolutiva.1. f. lingüística diacrónica. Lingüística general.1. f. Estudio teórico del lenguaje que se ocupa de métodos de investigación y de cuestiones comunes a las diversas lenguas.

Litografía. 1. Técnica de impresión que consiste en trazar un dibujo, un texto o una fotografía en una piedra calcárea o una plancha metálica. la litografía permite al artista dibujar directamente sobre la piedra pulimentada con el fin de imprimir cuantas copias se deseen de ese original. 2. Reproducción obtenida mediante esta técnica.

Litográfica. De litografía 1.f. Técnica de reproducir mediante impresión lo dibujado o grabado previamente en una piedra caliza. 2. Cada una de las reproducciones así obtenidas.

Lúdico.1. adj. Perteneciente o relativo al juego.

Luminismo. Modo pictórico que dedica especial interés a la luz y sus efectos.

Tendencia pictórica que empleada en distintas etapas y que valoriza los efectos de la luz sobre lo representado. Con el nombre de Luminismo valenciano, se conoce a un grupo de pintores del levante español que tiene como la característica común la de tratar de captar y representar la luz del mediterráneo. Entre ellos destaca Joaquín Sorolla (1863 1923) que se convirtió en la principal figura de este estilo realista luminista. A esta forma de pintar se suman Pinazo (1846 1916), José Navarro Llorens (1887 1923), Darío Regoyos (1875 1951), que pronto recibió el nombre de sorollismo.

Machiaolli. Los Macchiaioli constituyen un grupo de artistas rebeldes, en Florencia en los años 1855, toscanos pero también procedentes de toda la península, de Venecia a Nápoles. Literalmente son "manchistas", designación peyorativa que aparece en la prensa, en 1862, y

posteriormente adoptada por ellos mismos. Proporcionan un nuevo aliento a la pintura italiana, rompiendo con el neoclasicismo y el romanticismo dominante, renovando la cultura pictórica nacional. Están considerados como los iniciadores de la pintura moderna italiana.

Manchismo. De Tache = mancha. Tachisme = tachismo (Manchismo) estilo de pintura que se caracteriza por la ejecución de manchas de color que resultan de proyecciones del pincel o de lanzamientos espontáneos de pintura sobre el lienzo. El tachisme pretende expresar la sola materia pictórica repudiando el contenido figurativo. A veces tiene reminiscencias de caligrafía, es el caso de las obras de Hartung, pintor francés de origen alemán, que murió en 1989 en Antibes.

marginal.1. adj. Perteneciente o relativo al margen.2. adj. Que está al margen.3. adj. Dicho de un asunto, de una cuestión, de un aspecto, etc.: De importancia secundaria o escasa.4. adj. Dicho de una persona o de un grupo: Que vive o actúa, de modo voluntario o forzoso, fuera de las normas sociales comúnmente admitidas.

Mass Media. Medios de comunicación de masas, como cine, radio o prensa.

Matemático, ca.1. adj. De las matemáticas o relativo a ellas: regla matemática. 2. Exacto, preciso: puntualidad matemática. 3. Infalible: es matemático, los lunes siempre está enfermo. 4.m. y f. Especialista en matemáticas. 5. f. Ciencia lógico-deductiva en la que, de conceptos primarios no definidos (unidad, conjunto, correspondencia; punto, recta, plano) y de proposiciones que se aceptan sin demostración (axiomas), se extrae toda una teoría por razonamientos libre de contradicción: la matemática es básica para la astronomía y para muchas otras ciencias.

Materialismo (De material e -ismo).1. m. Doctrina según la cual la única realidad es la materia.2. m. Tendencia a dar importancia primordial a los intereses materiales.~ dialéctico, o ~ histórico.1. m. Versión marxista de la dialéctica idealista hegeliana, interpretada como económica y basada en la relación de producción y trabajo.

Materialismo. (De material e -ismo).1. m. Doctrina según la cual la única realidad es la materia.2. m. Tendencia a dar importancia primordial a los intereses materiales.~ dialéctico, o ~ histórico.1. m. Versión marxista de la dialéctica idealista hegeliana, interpretada como económica y basada en la relación de producción y trabajo.

Mathesis. (mathesis universales) es, según Descartes , una ciencia general puede explicar todo lo que se refiere a la cantidad y el orden, independientemente de los objetos de estudio. Para el filósofo, aunque la razón común a todos los hombres, el uso puede variar.. Así comienza la búsqueda de la forma correcta de uso de la razón. [1] Teniendo en cuenta la teoría matemática [2] como un modelo de conocimiento cierto y preciso, quiso aplicar este modelo a todas las áreas del conocimiento. El proyecto fue presentado mathesis universalis en el siglo XVII como parte de la filosofía racionalista de la época, incluido un programa de matematización de la ciencia. [3]. Pero su importancia no se limita a ese período, la inserción de las ideas principales de la civilización occidental , y sus orígenes se remontan como los pitagóricos y de Platón.

Mediático. 1. adj. Perteneciente o relativo a los medios de comunicación.

Médium. Los Mediums son el sustituto de los aceites para pintar. Antiguamente, eran los propios artistas o sus ayudantes quienes preparaban los mediums para pintar al óleo con las más diversas recetas. Pero a partir del siglo XIX con la aparición del impresionismo y la paulatina pérdida de las enseñanzas académicas, las viejas fórmulas magistrales fueron cayendo en decadencia hasta que se dejaron de utilizar por los artistas, los cuales a partir de entonces se limitaban a usar esencia de trementina y aceite de linaza o de nueces para los colores más claros. Los mediums fueron recuperados por las casas comerciales especialistas en bellas artes. Gracias a la iniciativa de estos especialistas, los pintores podemos recuperar la manera de pintar de los viejos maestros, y trabajar de manera más personal, ya que la diversidad de mediums que se encuentra en el mercado nos permite a cada

uno de nosotros pintar de un modo más personalizado y único.

Melancólica. (Del lat. *melancholicus*, y este del gr. *μελαγχολικός*).1. adj. Perteneciente o relativo a la melancolía.2. adj. Que tiene melancolía.

Mensaje. 1. Noticia o comunicación que una persona envía a otra o pone en su conocimiento. 2. Comunicación pública que se dirige solemnemente a muchas personas.

Mensurable. (Del lat. *mensurabilis*). adj. Que se puede medir.

Metafísica. 1. f. Parte de la filosofía que trata del ser en cuanto tal, y de sus propiedades, principios y causas primeras.2. f. Modo de discurrir con demasiada sutileza en cualquier materia.3. f. Cosa que así se discurre. metafísico, ca.1. adj. Perteneciente o relativo a la metafísica.2. adj. Oscuro y difícil de comprender.3. m. y f. Persona que profesa la metafísica.

Metáfora. Figura retórica de pensamiento por medio de la cual una realidad o concepto se expresan por medio de una realidad o concepto diferentes con los que lo representado guarda cierta relación de semejanza.

Metamorphosearse. De metamorfosis.1. f. Transformación de algo en otra cosa.2. f. Mudanza que hace alguien o algo de un estado a otro, como de la avaricia a la liberalidad o de la pobreza a la riqueza.3. f. Zool. Cambio que experimentan muchos animales durante su desarrollo, y que se manifiesta no solo en la variación de forma, sino también en las funciones y en el género de vida.

Método. 1. m. Modo de obrar o proceder: no me gustan sus métodos violentos. 2. Modo ordenado de actuar: si vives con método ahorrarás más. 3. Modo estructurado y ordenado de obtener un resultado, descubrir la verdad y sistematizar los conocimientos: método científico. 4. Obra o compendio de reglas y ejercicios prácticos: método de taquigrafía.

Metonimia. Figura retórica de pensamiento que consiste en designar una cosa con el nombre de

otra con la que existe una relación de contigüidad espacial, temporal o lógica por la que se designa el efecto con el nombre de la causa (o viceversa), el signo con el nombre de la cosa significada, el contenido con el nombre del continente, el instrumento con el nombre del agente, el producto con el nombre de su lugar de procedencia, el objeto con la materia de que está hecho o lo específico con el nombre genérico.

Mezcolanza. (De *mescolanza*).1. f. coloq. Mezcla extraña y confusa, y algunas veces ridícula.

Mimesis. 1. f. En la estética clásica, imitación de la naturaleza que como finalidad esencial tiene el arte.2. f. Imitación del modo de hablar, gestos y ademanes de una persona.

Mimético. Del mimetismo o relacionado con él.

Mística. Actividad espiritual que aspira a conseguir la unión o el contacto del alma con la divinidad o la naturaleza por diversos medios: ascetismo, devoción, amor, contemplación, etc.

Místico. De la mística o el misticismo, o relacionado con ellos.

Mito. 1. Historia fabulosa de tradición oral que explica, por medio de la narración, las acciones de seres que encarnan de forma simbólica fuerzas de la naturaleza, aspectos de la condición humana, etc.; se aplica especialmente a la que narra las acciones de los dioses o héroes de la Antigüedad. "los mitos de Grecia; el principal mito cosmogónico sumerio habla del paraíso y su pérdida". 2. Historia imaginaria que altera las verdaderas cualidades de una persona o de una cosa y les da más valor del que tienen en realidad.

Mitológico. 1. adj. Perteneciente o relativo a la mitología.2. m. mitólogo.

Modelo. Arquetipo digno de ser imitado que se toma como pauta a seguir. La Antigüedad clásica se convirtió en el modelo artístico del Renacimiento. Representación a escala reducida de alguna cosa. esc. Figura de barro, yeso o cera que se reproduce en un material más sólido. En arte, persona u objeto que copia el artista.

Representación gráfica o esquemática de una realidad, sirve para organizar y comunicar de forma clara los elementos que involucran un todo. Una de las acepciones hace referencia a aquello que se toma como referencia para tratar de producir algo igual. En este caso, el modelo es un arquetipo. En el ámbito del arte también es muy frecuente utilizar el término modelo. En este caso concreto, este se refiere a toda aquella persona que se dedica a posar para un artista para que este pueda llevar a cabo una pintura, una escultura o una fotografía, entre otro tipo de obras.

Modernidad.1. f. Cualidad de moderno.(Del lat. modernus, de hace poco, reciente).1. adj. Perteneciente o relativo al tiempo de quien habla o a una época reciente.2. adj. Que en cualquier tiempo se ha considerado contrapuesto a lo clásico.3. adj. p. us. Dicho de una persona: Que lleva poco tiempo ejerciendo un empleo.4. m. En los colegios y otras comunidades, hombre que es nuevo, o no de los más antiguos.5. m. pl. Las personas que viven en la actualidad o han vivido hace poco tiempo.

Moralista. 1. com. Profesor de moral.2. com. Autor de obras de moral.3. com. Persona que estudia moral.4. m. Clérigo que se ordenaba sin haber estudiado más que latín y moral. (Del lat. morālis).1. adj. Perteneciente o relativo a las acciones o caracteres de las personas, desde el punto de vista de la bondad o malicia.2. adj. Que no pertenece al campo de los sentidos, por ser de la apreciación del entendimiento o de la conciencia. Prueba, certidumbre moral.3. adj. Que no concierne al orden jurídico, sino al fuero interno o al respeto humano. Aunque el pago no era exigible, tenía obligación moral de hacerlo.4. f. Ciencia que trata del bien en general, y de las acciones humanas en orden a su bondad o malicia.5. f. Conjunto de facultades del espíritu, por contraposición a físico.6. f. Ánimos, arrestos.7. f. Estado de ánimo, individual o colectivo.8. f. En relación a las tropas, o en el deporte, espíritu, o confianza en la victoria.

Morboso (Del lat. morbōsus).1. adj. enfermo.2. adj. Que causa enfermedad, o concierne a ella.3. adj. Que provoca reacciones mentales moralmente insanas o que es resultado de ellas. Una novela morbosa. Su obsesión por la muerte

parece morbosa.4. adj. Que manifiesta inclinación al morbo.

Morfología (De morfo- y -logía).1. f. Parte de la biología que trata de la forma de los seres orgánicos y de las modificaciones o transformaciones que experimenta.2. f. Gram. Parte de la gramática que se ocupa de la estructura de las palabras.

Morphing. Anglicismo construido a partir de la palabra griega μορφή, es un efecto especial que utiliza la animación por computadora para para transformar la imagen fotográfica de un objeto real en la imagen fotográfica de otro objeto real.

Muestreo.1. m. Acción de escoger muestras representativas de la calidad o condiciones medias de un todo.2. m. Técnica empleada para esta selección.3. m. Selección de una pequeña parte estadísticamente determinada, utilizada para inferir el valor de una o varias características del conjunto.

Multilateral.1. adj. Perteneciente o relativo a varios lados, partes o aspectos.2. adj. Que concierne a varios estados o afecta a las relaciones entre ellos. Acuerdo, cooperación multilateral.

Multitud.1. f. Número grande de personas o cosas.2. f. vulgo (común de la gente popular).

Mundanía.1. f. Cualidad de la persona mundana o dada a los placeres y convenciones de la vida social.2. f. Cosa o acción propias de la vida mundana, especialmente en sus aspectos más frívolos.

Narrativo. El género narrativo es un género literario en el que el autor utiliza un narrador para "contar" una historia, pueden ser sucesos reales o ficticios. Utiliza la prosa en sus formas de narración y descripción. 1 Los tipos de narraciones son: el cuento, la novela, el mito, la leyenda, la fábula, la crónica, el apólogo, la epístola, el ensayo y la epopeya.

Narrativa. 1. Género literario moderno constituido por la novela, la novela corta y el cuento. 2. Conjunto de las obras literarias en

prosa, como novelas o cuentos, de un determinado autor, época o lugar.

Naturaleza muerta . Cuadro que representa animales muertos o cosas inanimadas.

Naturalismo. El Naturalismo dice que la existencia del ser humano está determinada por fuerzas naturales, que la humanidad no puede controlar. Está basado en la filosofía del determinismo. Esta filosofía dice que el hombre está controlado por sus instintos, sus pasiones y por su entorno social y económico. El objetivo del Naturalismo es reproducir la realidad con total imparcialidad. Se diferencia del Realismo en que incorpora una actitud amoral en la representación objetiva de la vida. Los escritores naturalistas consideran que el instinto, la emoción o las condiciones sociales u económicas rigen la conducta humana, rechazando la libre elección y adoptando el determinismo biológico de Darwin y el económico de Marx.

Naturismo. Nombrado así en ocasiones hace referencia al naturalismo. Naturalismo en el arte se refiere a la representación de objetos realistas en un ambiente natural. Naturalista es el arte que presta atención a detalles muy precisos y apropiados, y que retrata las cosas tal como son. El movimiento realista del siglo XIX defendía el naturalismo como reacción a las representaciones estilizadas e idealizadas del Romanticismo, pero muchos pintores han adoptado un enfoque similar a lo largo de los siglos. El naturalismo comenzó a principios del Renacimiento, y se desarrolló más aún durante el Renacimiento, como ocurre con la Escuela florentina. Lo mismo que en literatura se distingue entre realismo y naturalismo, así ocurre en el campo de la pintura, para caracterizar la obra de algunos pintores que presentaban algunas diferencias respecto a los realistas, como la preferencia por los temas campesinos y obreros, en lugar de temas históricos. Suelen pintar lienzos de gran formato en el que lo principal es la figura humana, más que el paisaje. Una parte importante del movimiento naturalista radica en su perspectiva darwiniana de la vida y su creencia en la futilidad de los esfuerzos humanos contra las fuerzas de la naturaleza.

Necesidad.1. f. Impulso irresistible que hace que las causas obren infaliblemente en cierto sentido.2. f. Aquello a lo cual es imposible sustraerse, faltar o resistir.3. f. Carencia de las cosas que son menester para la conservación de la vida.4. f. Falta continuada de alimento que hace desfallecer.5. f. Especial riesgo o peligro que se padece, y en que se necesita pronto auxilio.6. f. Evacuación corporal de orina o excrementos.

Neoplasticismo.1.m. Movimiento del arte abstracto desarrollado durante la primera mitad del siglo XX, especialmente en pintura, que se basa en la concepción unitaria de la forma y del color en el plano rectangular: Pierre Mondrian fue el pintor más representativo del neoplasticismo.

Net-Art. También llamado netart o arte en red, puede referirse a un género de producciones artísticas realizadas ex profeso en y para la red internet, o a un movimiento específico de artistas de origen europeo que introdujeron ciertas prácticas artísticas en la década de los noventa.

Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad). Movimiento de la pintura alemana de la década de 1920 y principios de la de 1930 que reflejaba la resignación y el cinismo del período de entreguerras. Continuó con el interés por la crítica social que caracterizaba a gran parte del Expresionismo reinante, pero repudiaba las tendencias abstractas de Die Bücke. El nombre fue acuñado en 1923 por Gustav Hartlaub, director de la Kunsthalle de Mannheim, en relación con una exposición organizada en 1925 de «artistas que han mantenido o recuperado su fidelidad a la realidad positiva, tangible».

Neue Sachlichkeit. Consagrada oficialmente en 1925, por la exposición «Neue Sachlichkeit» (Nueva Objetividad) en Mannheim. También llamada Nueva Objetividad se presenta como la superación del expresionismo y del arte abstracto: treinta y cuatro pintores se unieron en nombre de una toma de conciencia de la dramática y cruda realidad de la posguerra, o al menos, de un regreso a la realidad positiva tangible. Casi al mismo tiempo, en Italia aparece el grupo Valori Plastici, que exalta la idea del

regreso al orden y de la recuperación de la forma.

New Realist Americanos. En Norteamérica los movimientos figurativos de la segunda mitad del siglo son el fotorrealismo y el nuevo realismo. El hiperrealismo, photorealism o superrealismo realiza cuadros figurativos muy detallados y fríos; surgió en los Estados Unidos hacia 1965 y sobresalen en esta tendencia Richard Estés y Chuck Close. El new realism (nuevo realismo) que se desarrolló entre 1960 y 1970 tuvo en Alex Katz y Alice Neel sus máximos representantes estadounidenses.

Ningunear. 1. tr. No hacer caso de alguien, no tomarlo en consideración. 2. tr. Menospreciar a alguien.

Ninguneo. 1. m. Acción y efecto de ningunear.

Nítido. 1. Que es o está limpio, claro y transparente. 2. Que se percibe con claridad o con precisión y no se presta a confusión.

No-linealidad. - En matemáticas, los sistemas no lineales representan sistemas cuyo comportamiento no es expresable como la suma de los comportamientos de sus descriptores. (nota del autor: en el ámbito artístico y creativo suele referirse a una narración sin principio ni fin, a un hilo conductor dinámico).

Notación. Sistema de signos convencionales que se utiliza en una disciplina determinada para representar ciertos conceptos, principalmente en música y en matemáticas.

Novedad. (Del lat. novitas, -atis). 1. f. Cualidad de nuevo. 2. f. Cosa nueva. 3. f. Cambio producido en algo. 4. f. Suceso reciente, noticia. 5. f. Alteración en la salud. 6. f. Extrañeza o admiración que causa lo antes no visto ni oído. 7. f. pl. Géneros o mercancías adecuados a la moda.

Nueva Figuración. La Nueva Figuración se posiciona contra la pintura abstracta de los años 40-50' y recupera la imagen y determinadas tradiciones del gesto. Se le llama "neo-figurativo" y utiliza la técnica del informalismo. Son tendencias expresivas que llevan a transformar la realidad. El artista refleja en sus obras la realidad que le rodea tal como es,

aunque sea cruda, y ubica a la figura en contextos desgarradores y dramáticos, basándose en una libertad expresiva. Con esta libertad expresiva dan a la figura humana un sentido de vitalidad, de autenticidad... porque la saca de sus propios límites.

La nueva figuración empieza en la Exposición de 1961 llamada "Nueva Exposición" y enseguida tendrá repercusión. Por eso es un término con diferentes acepciones.

Nueva Objetividad. Consagrada oficialmente en 1925, por la exposición «Neue Sachlichkeit» (Nueva Objetividad) en Mannheim. Se presenta como la superación del expresionismo y del arte abstracto: treinta y cuatro pintores se unieron en nombre de una toma de conciencia de la dramática y cruda realidad de la posguerra, o al menos, de un regreso a la realidad positiva tangible. Casi al mismo tiempo, en Italia aparece el grupo Valori Plastici, que exalta la idea del regreso al orden y de la recuperación de la forma.

Nuevo Realismo. (Nouveaux Realisme, en francés) Es un movimiento artístico fundado en 1960 por el crítico de arte Pierre Restany y el pintor Yves Klein durante la primera exposición colectiva en la galería Apollinaire de Milán. El Nuevo Realismo fue, junto con Fluxus y otros grupos, una de las numerosas tendencias de la vanguardia de los años sesenta del siglo XX.

Numero Áureo. El número de oro, también conocido como razón áurea, suele representarse con la letra griega Φ , en honor a Fidias, el arquitecto que diseñó el Partenón, (es un templo dedicado a la diosa Atenea que protege la ciudad de Atenas), es el monumento más importante de la civilización griega antigua y se le considera como una de las más bellas obras arquitectónicas de la humanidad. El descubrimiento de este número se atribuye a la escuela Pitagórica, de hecho los pitagóricos utilizaban como símbolo la estrella de cinco puntas, en la que aparecen distintas razones o proporciones áureas, como veremos más adelante en el desarrollo de este tema. $\Phi = 1,61803398$.

Objetivar. Dar a un asunto o a una idea un carácter objetivo o imparcial prescindiendo de las consideraciones personales o subjetivas: siempre es difícil objetivar los asuntos que se refieren a los sentimientos. tr. Hacer objetivo [algo]. Independizar algo del sujeto.

Objetividad.1. f. Cualidad de objetivo.

Objetivo.1. adj. Perteneciente o relativo al objeto en sí mismo, con independencia de la propia manera de pensar o de sentir.2. adj. Desinteresado, desapasionado.3. adj. Fil. Que existe realmente, fuera del sujeto que lo conoce.4. adj. Med. Dicho de un síntoma: Que resulta perceptible.5. m. objeto (fin o intento).6. m. Mil. Blanco para ejercitarse en el tiro.7. m. Mil. Cualquier otro objeto sobre el que se dispara un arma de fuego.8. m. Mil. Punto o zona que se pretende alcanzar u ocupar como resultado de una operación militar.9. m. Ópt. Lente o sistema de lentes de los instrumentos ópticos, colocado en la parte que se dirige hacia el objeto.

Objeto. 1. Cosa material inanimada, generalmente de tamaño pequeño o mediano, que puede ser percibida por los sentidos. 2. Persona o cosa a la que va dirigida una acción o pensamiento.

Objetual. El arte objetual no consiste en una simple inserción de fragmentos u objetos de la realidad en la artificialidad del cuadro, de la escultura o del relieve sino en la instauración de un género nuevo. La reflexión entre los dos niveles icónicos habituales se desplaza hacia las propias relaciones asociativas de los objetos entre sí y respecto a su contexto interno y externo. No interesa para nada el objeto elegido aislado, encerrado en sí mismo, a no ser en sus transformaciones irónicas, satíricas, críticas o puramente estéticas, en una operación bastante alejada de las normas del arte establecido.

Obsoleto. Que no se usa en la actualidad, que ha quedado claramente anticuado.

Octavilla. 1. Octava parte de un pliego. 2. Hoja pequeña de papel impresa con publicidad o propaganda.

Omnipresente1. adj. Que está presente a la vez en todas partes, atributo solo de Dios.2. adj. Que procura acudir de prisa a las partes que lo requieren.

Onírico. Del sueño o relacionado con las imágenes y sucesos que se imaginan mientras se duerme.

"imágenes oníricas; tenía una apariencia onírica, irreal; el surrealismo utiliza lo onírico en el arte"

Ontología.1. f. Parte de la metafísica que trata del ser en general y de sus propiedades trascendentales.

Ontología. El primer capítulo de B^o rešit (el Génesis) escrito sobre un huevo, en el Museo de Jerusalén. La ontología (del griego οντος 'del ente', genitivo del participio del verbo εἶμί 'ser, estar'; y λόγος 'ciencia, estudio, teoría') es una rama de la metafísica que estudia lo que hay.¹ Muchas preguntas tradicionales de la filosofía pueden ser entendidas como preguntas de ontología:¹ ¿Existe Dios? ¿Existen entidades mentales, como ideas y pensamientos? ¿Existen entidades abstractas, como los números? ¿Existen los universales? Además, la ontología estudia la manera en que se relacionan las entidades que existen.¹ Por ejemplo, la relación entre un universal (rojo) y un particular que "lo tiene" (esta manzana), o la relación entre un evento (Sócrates bebió la cicuta) y sus participantes (Sócrates y la cicuta).
Introducción: Los discípulos de Aristóteles utilizaron el término metafísica por primera vez (literalmente quiere decir "después de la física") para referirse a lo que su maestro describió como "filosofía primera", posteriormente conocida como ontología. La ontología es la investigación del ser en tanto que ser, o del ser en general, más allá de cualquier cosa en particular que es o existe. En algunos filósofos, sobre todo de la escuela de Platón, sostienen que todos los sustantivos se refieren a entidades existentes. Otros afirman que los sustantivos no siempre nombran entidades, sino que ofrecen una forma de referencia a una colección de objetos o sucesos. En este sentido, la mente, en lugar de referirse a una entidad, se refiere a una colección de sucesos mentales experimentados por una persona.

Opresión.1. f. Acción y efecto de oprimir.2. f. Molestia producida por algo que oprime.~ de pecho.1. f. Dificultad de respirar.

Óptica. Técnica de construir espejos, lentes e instrumentos para corregir o mejorar la visión. Recurso pictórico que tiene que ver con la distancia las capacidades físicas del ojo humano.

Orgánico. El concepto de orgánico, un vocablo que halla su origen en el latín *organicus*, posee múltiples usos. Dicho de un cuerpo, por ejemplo, refiere a aquello que presenta condiciones o aptitudes para tener vida, es algo que combina en su esencia armonía y consonancia. Un compuesto de tipo orgánico, asimismo, es aquel que posee en su estructura estable al carbono, combinado con otros elementos entre los cuales se pueden mencionar al oxígeno, al nitrógeno y al hidrógeno.

Ornato.1.m. Adorno, atavío, aparato.

Otredad.1. f. Fil. Condición de ser otro.

Paisaje Urbano. Tras la Segunda Guerra Mundial, las visiones pictóricas de la ciudad se multiplican, apareciendo ya en el repertorio de los artistas del expresionismo abstracto, como en el “City landscape” de Joan Mitchell (1955, Art Institute de Chicago) o en algunos experimentos de Willem de Kooning.

Apartándose del expresionismo abstracto dominante a finales de los 40 y principios de los 50, los pintores del llamado “Bay Area Figurative Movement” recurren a la pintura figurativa para representar la luz de la costa oeste. Richard Diebenkorn (1922-1993) comenzó adoptando el estilo del expresionismo abstracto, pero pronto apostó por la pintura figurativa (“Cityscape I”, 1963, San Francisco Museum of Modern Art). Wayne Thiebaud, también conocido por sus pinturas de juguetes y golosinas, es también conocido por sus perspectivas de las enormes avenidas y autopistas californianas, dentro de una producción artística que llega hasta nuestros días. Pero quienes de verdad tomaron el paisaje urbano como la parte fundamental de su obra en tiempos recientes han sido los pintores fotorrealistas e hiperrealistas. Dentro de los primeros, el más importante es Richard Estés (nacido en 1932), posiblemente el mejor

retratista de los paisajes neoyorquinos desde George Bellows, con una producción artística que abarca desde el brillante “Horn and Hardart Automat” de 1967 hasta el reciente “Broadway Bus Stop, Near Lincoln Center” de 2010. Además de Estés, merece ser mencionada la obra de Rackstraw Downes (nacido en 1939), inglés afincado en Nueva York, y la de Yvonne Jacquette (nacida en 1934), autora de vistas aéreas de las grandes ciudades americanas. En España, destaca la figura hiperrealista de Antonio López, cuya “Gran Vía” (1974-1981) forma parte de la historia de la pintura española

Paisaje.1. m. Extensión de terreno que se ve desde un sitio.2. m. Extensión de terreno considerada en su aspecto artístico.3. m. Pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno.

Paisajismo. Pintura de paisajes.

Panorámica. Panorama (vista). 2. Panorama (visión de conjunto).

Paradoja. 1. Dicho o hecho que parece contrario a la lógica. 2. Lit. Figura de pensamiento que consiste en emplear expresiones que aparentemente envuelven contradicción.

Paradójico.1. adj. Que incluye paradoja o que usa de ella. 1. adj. desus. paradójico.2. f. Idea extraña u opuesta a la común opinión y al sentir de las personas.3. f. Aserción inverosímil o absurda, que se presenta con apariencias de verdadera.4. f. Ret. Figura de pensamiento que consiste en emplear expresiones o frases que envuelven contradicción. Mira al avaro, en sus riquezas, pobre

Parafernalia. 1. Conjunto de instrumentos o aparatos que se necesitan para un fin determinado. 2. Coloquial. Exhibición gratuita o alarde de medios que denotan riqueza o importancia, especialmente la que acompaña un acto o una ceremonia.

Parangón.1. m. Comparación o semejanza.

Parodia.1. f. Imitación burlesca.

Parusiacos. “Parusía” (del griego Parousia) significa manifestación, hacerse presente, y designa la segunda venida de Jesucristo,

aparición pública y gloriosa anunciada por el profeta.

Pasturizados. La pasteurización o pasterización, es el proceso térmico realizado a líquidos con el objetivo de reducir los agentes patógenos que puedan contener: bacterias, protozoos, mohos y levaduras, etc.

Patrones.1. m. y f. Defensor, protector.2. m. y f. Que tiene cargo de patronato.3. m. y f. Santo titular de una iglesia.4. m. y f. Protector escogido por un pueblo o congregación, ya sea un santo, ya la Virgen o Jesucristo en alguna de sus advocaciones.5. m. y f. Dueño de la casa donde alguien se aloja u hospeda.6. m. y f. Amo, ama.7. m. y f. patrono (persona que emplea obreros).8. m. Hombre que manda y dirige un pequeño buque mercante.9. m. Modelo que sirve de muestra para sacar otra cosa igual.10. m. Metal que se toma como tipo para la evaluación de la moneda en un sistema monetario.11. m. Planta en que se hace un injerto.12. f. Galera inmediatamente inferior en dignidad a la capitana de una escuadra. Patrón de bote, o patrón de lancha.1. m. Mar. Hombre de mar encargado del gobierno de una embarcación menor. patrón oro.1. m. Sistema monetario basado en la equivalencia establecida por ley, a tipo fijo, entre una moneda y una cantidad de oro de determinada calidad. Cortado por el mismo ~.1. loc. adj. Dicho de una persona o de una cosa: En la que se advierte gran semejanza con otra.

Pensamiento de lo Salvaje. La antropología de Claude Lévi-Strauss incumbe a la filosofía porque estudia formas de pensamiento en las sociedades más alejadas, y con ello trastorna nuestras hipótesis filosóficas acerca de lo que significa pensar. Lévi-Strauss muestra que el "pensamiento salvaje" no es el pensamiento propio de las "sociedades salvajes" sino cualquier pensamiento a partir del momento en que establece clasificaciones sobre la naturaleza sin someterlas a los imperativos de domesticación. Es por ello que se apoya en los análisis etnológicos del totemismo para resolver el problema de la "mentalidad primitiva". El pensamiento salvaje no precede al pensamiento domesticado; lo acompaña permanentemente como la sombra acompaña al cuerpo, anticipando hasta sus formas más elaboradas.

Pentecostales. Los pentecostales son muchos y diversos grupos de cristianos evangélicos que surgieron en los últimos años del siglo XIX y en los primeros años del siglo XX.

Percepción. Primer conocimiento de una cosa por medio de las impresiones que comunican los sentidos.

Performance. 1. Espectáculo de carácter vanguardista en el que se combinan elementos de artes y campos diversos, como la música, la danza, el teatro y las artes plásticas. 2. Actuación de un artista de ese tipo de espectáculos.

Pergaminos. (Del lat. tardío *pergamīnum*; este del lat. *pergamēna*, y este del gr. *περγαμην*, literalmente, 'de Pérgamo', porque en esta ciudad se preparaban las pieles para escribir).1. m. Piel de la res, limpia del vellón o del pelo, raída, adobada y estirada, que sirve para escribir en ella, para forrar libros o para otros usos.2. m. Título o documento escrito en pergamino. 3. m. pl. Antecedentes nobiliarios de una familia o de una persona.~ de paño.1. m. ant. Papel de pasta de trapos o de pulpa de vegetal. En ~.1. loc. adv. Se dice de la encuadernación en que las cubiertas del libro son de pergamino.

Perspectiva Aérea. La atmósfera progresivamente más profunda que se halla entre el espectador y un objeto alejado y a través de la cual la luz debe viajar, modifica aparentemente los tonos y las relaciones tonales, disminuyendo los contrastes. Según G. Paniagua Pajares, se fundamenta en una experiencia simple. Los colores cercanos, que vemos como locales de los objetos, cuando están alejados, aparecen como colores de la dispersión luminosa. Así los colores cercanos los notamos como calidad o materia iluminada y los alejados como luminosidad. Esto mismo ocurre con el blanco. La perspectiva aérea es, por lo tanto, la sugerencia de profundidad que produce la distinta manera de trabajar el color, pues la atmósfera modifica color, valor y saturación a medida que, por la distancia, ella se torna más densa. Leonardo da Vinci enunció: "De las cosas más oscuras que el aire, la más alejada será la menos oscura. De las cosas más claras que el aire, la menos blanca será la más alejada del ojo". Distintos modos pictóricos

modifican la gama de la perspectiva aérea acorde con sus propias necesidades.

Perspectiva Axonométrica Isométrica.

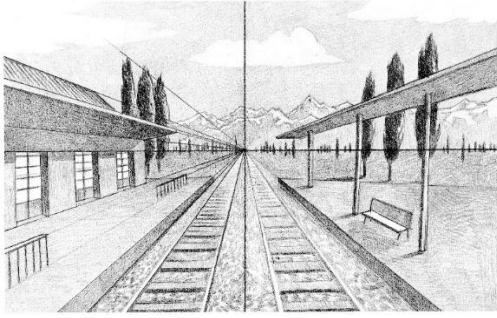
Partiendo del significado de cada palabra (referencia etimológica), Perspectiva significa que ahora se intenta incluir en una misma imagen la profundidad, o sea, la tercera dimensión (lo que popularmente se le llama 3D), sin embargo aclaremos que sigue siendo un dibujo, por lo tanto deberíamos decir que es un dibujo en 2 Dimensiones pero que intenta representar de tal manera que podamos percibir no solo el largo y ancho de algo sino su profundidad. Estas tres direcciones espaciales se logran con 3 Ejes, y de allí la palabra Axonométrica (Axo = Eje), tres ejes que podrían entenderse como los tres bordes de los planos al mirar un rincón de una habitación. Pero no olvidemos que la dirección en la que se representan los objetos, o sea, en la que se observarían los ejes, es una específica, y es la misma inclinación o alejamiento de cada eje respecto al supuesto observador, de allí la palabra Isométrica (Iso significa Igual, y métrica significa medida), lo que termina siendo que cada eje esta dibujado con igual de apertura respecto al otro (120° entre cada uno). Al igual que en las Proyecciones, en este tipo de dibujo el “observador” no está ubicado en un punto calculable del espacio con relación al objeto que observa (si una dirección, pero no un punto preciso), ya que su ubicación real sería el infinito, lo que significa también que no voy a notar diferencias de tamaño entre dos objetos del mismo tamaño si uno está ubicado más cerca y otro más lejos, simplemente podrán taparse el uno al otro pero no achicarse por el alejamiento. Un ejemplo es la famosa frase de Claude Monet: “Quiero lo inalcanzable. Otros artistas pintan un puente, una casa, un barco, y eso es el fin. Están acabados. Yo quiero pintar el aire que rodea el puente, la casa, el barco, la belleza del aire en el que estos objetos están inmersos, y eso es prácticamente imposible”.

Perspectiva Caballera. La diferencia entre la perspectiva caballera e isométrica estriba en la forma en que disponemos los tres ejes de representación. En caballera, el ángulo entre los ejes Y y Z debe ser de 90°; el eje X se sitúa con diferentes ángulos, pero es normal hacerlo con

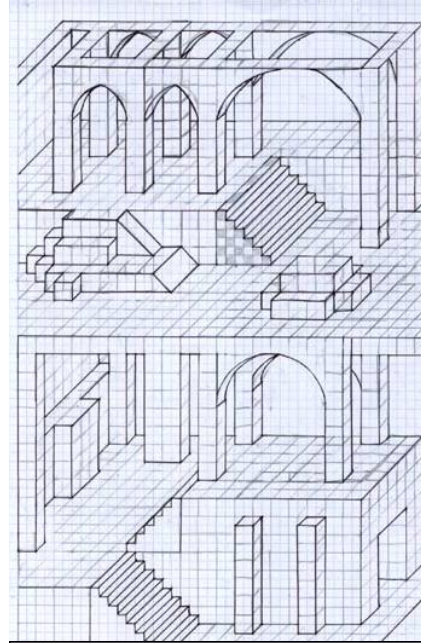
135° respecto al eje Y. En la perspectiva axonométrica el único eje con posición fija es el eje Z, que siempre es vertical, en tanto que los otros dos se podrán poner en diferentes ángulos en función de la vista que deseemos obtener. Un caso particular de perspectiva axonométrica es la isométrica, que es la más usada, y en ella se disponen los tres ejes con ángulos de 120° entre ellos.

Perspectiva Cónica. La perspectiva cónica es un sistema de representación gráfico basado en la proyección de un cuerpo tridimensional sobre un plano auxiliándose en rectas proyectantes que pasan por un punto. El resultado se aproxima a la visión obtenida si el ojo estuviera situado en dicho punto.

Perspectiva. (Del lat. tardío perspectiva [ars], óptica).1. f. Arte que enseña el modo de representar en una superficie los objetos, en la forma y disposición con que aparecen a la vista.2. f. Obra o representación ejecutada con este arte.3. f. Conjunto de objetos que desde un punto determinado se presentan a la vista del espectador, especialmente cuando están lejanos.4. f. Apariencia o representación engañosa y falaz de las cosas.5. f. Punto de vista desde el cual se considera o se analiza un asunto.6. f. Visión, considerada en principio más ajustada a la realidad, que viene favorecida por la observación ya distante, espacial o temporalmente de cualquier hecho o fenómeno.7. f. Contingencia que puede preverse en el curso de algún negocio. U. m. en pl.~
caballera.1. f. Modo convencional de representar los objetos en un plano y como si se vieran desde lo alto, conservando en la proporción debida sus formas y las distancias que los separan.~ lineal.1. f. Aquella en que solo se representan los objetos por las líneas de sus contornos. En ~.1. loc. adv. En proyecto o con posibilidades para un futuro. Tengo en perspectiva un gran proyecto.



Perspectiva conica. Dibujo.
Perspectiva isométrica, dibujo de la famosa Villa
Rotonda de Palladio.



Perspectiva cabalera. Dibujo.
Perspectiva aerea. Pintura de Claude Monet.

Phatos.- (páthos = pasión). Los filósofos estoicos consideraron que la felicidad sólo podía alcanzarse cuando se consigue una disposición de ánimo gracias a la cual el sujeto es indiferente emocionalmente ante los sucesos o acontecimientos que le tocan vivir.

Pintoresco. 1. Que atrae o resulta agradable o interesante por su tipismo. 2. Que es extravagante o chocante.

Pintura De Caballete. Se refiere a la pintura clásica representativa, tanto de aire libre como de estudio o taller, la académica o de bellas artes, ósea bodegones, retratos, paisajes.

Pintura Del Natural. Pintura realizada directamente tomando el entorno como modelo, como referente, asociada al plain-air, no solo abarca el paisaje, sino que tienen cabida otros géneros pictóricos como el bodegón, el desnudo, o el paisaje urbano.

Pintura Descriptiva. Asociada al término: pintura de género, representa escenas de la vida diaria, como los mercados, interiores, fiestas, tabernas y calles; no alberga mensajes crípticos que desentrañar a través de símbolos, como ocurría con frecuencia en la pintura de historia. No es por lo tanto casualidad que los primeros grandes pintores de escenas de género surgieran en los Países Bajos, con un fuerte componente mercantil. La escena de género es un tipo de obra artística, principalmente pictórica, en la que se representa a personas normales en escenas cotidianas, de la calle o de la vida privada, contemporáneas al autor.

Pintura Holandesa. En el siglo XVII, Holanda consiguió su independencia (Tratado de Westfalia), convirtiéndose en un estado con grandes peculiaridades con respecto a otras naciones europeas, dentro del denominado barroco holandés, las obras se caracterizan por el intimismo y el detallismo, que se refleja, por ejemplo, en la exquisita representación de la calidad de los materiales. El paisaje holandés influye mucho en su pintura, son habituales las grandes llanuras desde las que se otean amplios horizontes, presencia del mar, climatología húmeda con cielos nublado, representación de canales. También alcanza gran importancia el

retrato que puede ser individual o colectivo.

Pintura Narrativa. La escena representada cuenta una historia. Expresa así una interpretación de la vida o transmite un mensaje moral o intelectual.

Pintura Realista. El taller del pintor, de Courbet, cuadro de 1855 que dio origen a la definición del movimiento. La retirada de las espigadoras, de Breton, 1859. Realismo es la denominación de un estilo o movimiento pictórico que se dio en Francia a mediados del siglo XIX, cuyo principal representante es Gustave Courbet.

Pitagóricos. adj.-s. Que sigue la escuela, opinión o filosofía de Pitágoras. m. pl. filos. e hist. Seguidores del pitagorismo. Realizaron importantes trabajos científicos, esp. en el campo de la música, de las matemáticas y de la astronomía. la preocupación de los presocráticos (Tales de Mileto, Anaxímenes, Empédocles y otros) era la búsqueda de las causas primeras, eminentemente materiales. los pitagóricos, quienes se acercaron a la metafísica.

Pixel. Unidad básica de una imagen digitalizada en pantalla a base de puntos de color o en escala de grises.

Pixelado. El pixelado es básicamente un efecto que se produce cuando una imagen se amplía en tamaño y los pixeles que la componen son visibles por el ojo.

Plagiar.(Del lat. *plagiāre*).1. tr. Copiar en lo sustancial obras ajenas, dándolas como propias.2. tr. Entre los antiguos romanos, comprar a un hombre libre sabiendo que lo era y retenerlo en servidumbre.3. tr. Entre los antiguos romanos, utilizar un siervo ajeno como si fuera propio.4. tr. Am. Secuestrar a alguien para obtener rescate por su libertad.

Plagio (Del lat. *plagiūm*).1. m. Acción y efecto de plagiar (ll copiar obras ajenas).2. m. Am. Acción y efecto de plagiar (ll secuestrar a alguien).

Plain-Air. Se denomina Plein air o Plenairismo a la pintura realizada al aire libre con el fin de captar un paisaje y su atmósfera de forma lo más

cercana posible a la realidad. El *plein-air* reacciona contra el romanticismo que elaboraba los paisajes y vistas en el taller, extrayendo de diferentes espacios los elementos más sorprendentes y grandiosos del paisaje.

Plástica. Relacionado con el arte y la técnica de modelar. Material que puede cambiar de forma y conservar esta de modo permanente a diferencia de los cuerpos elásticos. (Estilo, lenguaje, imagen, etc.) muy expresivo:

Platónico. (Del lat. *Platonícus*).1. adj. Desinteresado, honesto.2. adj. Que sigue la escuela y filosofía de Platón. 3. adj. Perteneciente o relativo a ella.

Pluralidad. 1. Cantidad o número grande de una cosa. 2. Variedad de aspectos, tendencias o características que coexisten en una cosa.

Polisemia. Fenómeno del lenguaje que consiste en que una misma palabra tiene varios significados.

Pomposo. (Del lat. *pompōsus*).1. adj. Ostentoso, magnífico, grave y autorizado.2. adj. Hueco, hinchado y extendido circularmente.3. adj. Dicho del lenguaje, del estilo, etc.: Ostentosamente exornados.

Pop. El arte pop fue un importante movimiento artístico del siglo XX que se caracteriza por el empleo de imágenes de la cultura popular tomadas de los medios de comunicación, tales como anuncios publicitarios, comic books, objetos culturales y del mundo del cine.

Pop Ingles. Tiene su origen en la Inglaterra de la post-guerra, utilizaba la ironía y la parodia, era más académico y se enfocaba en la imaginería dinámica y paradójica de la cultura popular estadounidense.⁶ El arte pop temprano de Inglaterra se puede considerar entonces como una serie de ideas alimentadas por la cultura popular estadounidense vista desde lejos, mientras que los artistas estadounidenses estaban inspirados en la experiencia de vivir dentro de dicha cultura.

posibilismo.1. m. Tendencia a aprovechar para la realización de determinados fines o ideales, las posibilidades existentes en doctrinas,

instituciones, circunstancias, etc., aunque no sean afines a aquellos.2. m. Partido político fundado y dirigido por Castelar en el último cuarto del siglo XIX, que propugnaba una evolución democrática de la monarquía constitucional.

Positivismo lógico.- también llamado neopositivismo o empirismo lógico, o neoempirismo, o positivismo lógico. Se trata de una de las más importantes corrientes filosóficas de la primera mitad del siglo veinte. Aparece primero en Europa y luego en Estados Unidos. Claramente influido por el empirismo y por las técnicas lógico-formales de análisis del lenguaje elaboradas por Frege, Whitehead y Russell, la preocupación fundamental de este movimiento será el estudio del significado de los enunciados y el afán por la fundamentación del conocimiento sobre bases totalmente empíricas y mediante la construcción de un lenguaje científico unificado.

Potencia. (Del lat. *potentia*).1. f. Capacidad para ejecutar algo o producir un efecto. Potencia auditiva, visiva.2. f. Capacidad generativa.3. f. Poder y fuerza, especialmente de un Estado.4. f. Nación o Estado soberano.5. f. Persona o entidad poderosa o influyente.6. f. Cada uno de los grupos de rayos de luz que en número de tres se ponen en la cabeza de las imágenes de Jesucristo, y en número de dos en la frente de las de Moisés.7. f. Fil. por antonom. Cada una de las tres facultades del alma, es decir, entendimiento, voluntad y memoria.8. f. Fil. Capacidad pasiva para recibir el acto, capacidad de llegar a ser.9. f. Fil. Aquello que está en calidad de posible y no en acto.10. f. Fís. Cantidad de energía producida o consumida por unidad de tiempo.11. f. Mat. Producto que resulta de multiplicar una cantidad o expresión por sí misma una o más veces. Pura ~.1. f. Fil. potencia que se concibe como carente de toda actualidad, pero capaz de recibir alguna. De ~ a ~.1. loc. adv. De igual a igual, como dos Estados soberanos. Elevar a ~.1. loc. verb. Mat. Multiplicar una cantidad por sí misma tantas veces como su exponente indica.2. loc. verb. Aumentar en cantidad, grado, intensidad, etc.

Pragmática. La pragmática o pragmlingüística es un subcampo de la lingüística, también estudiado por la filosofía del lenguaje, la

filosofía de la comunicación y la psicolingüística o psicología del lenguaje, que se interesa por el modo en que el contexto influye en la interpretación del significado. El contexto debe entenderse como situación, ya que puede incluir cualquier aspecto extralingüístico: situación comunicativa, conocimiento compartido por los hablantes, relaciones interpersonales, etc. La pragmática toma en consideración los factores extralingüísticos que condicionan el uso del lenguaje, esto es, todos aquellos factores a los que no se hace referencia en un estudio puramente formal.

Praxis. Hace referencia a la práctica. Se trata de un concepto que se utiliza en oposición a la teoría. El término suele usarse para denominar el proceso por el cual una teoría pasa a formar parte de la experiencia vivida.

Predicadora (Del lat. *praedicātor, -ōris*).1. adj. Que predica. U. t. c. s.2. m. Orador evangélico que predica o declara la palabra de Dios.

Predicar.(Del lat. *praedicāre*).1. tr. Publicar, hacer patente y claro algo.2. tr. Pronunciar un sermón.3. tr. Reprender agriamente a alguien de un vicio o defecto.4. tr. coloq. Amonestar o hacer observaciones a alguien para persuadirle de algo.5. tr. Fil. y Gram. Decir algo de una persona, de un animal o de una cosa.6. tr. p. us. Alabar con exceso a alguien.

Pregnancia. La *pregnancia* es una cualidad que poseen las figuras que pueden captarse a través del sentido de la vista. Dicha cualidad está vinculada a la forma, el color, la textura y otras características que hacen que la persona que observa pueda captarla de manera más rápida y simple. La *pregnancia* también es una de las leyes que forman parte de la doctrina de la Gestalt, ya que este movimiento afirma que la experiencia que deriva de la percepción suele adoptar la forma que resulta más simple.

Presencia. Apariencia o aspecto externo de alguien o algo.

Primitivismo.1. m. Expresión o manifestación propia de los pueblos primitivos.2. m. Tosquedad, rudeza, elementalidad.3. m. Utilización en la pintura y la escultura del siglo XX de rasgos formales considerados propios del arte de los pueblos primitivos.

Principio de proximidad. El agrupamiento parcial o secuencial de elementos por nuestra mente basado en la distancia. Establece que los objetos contiguos tienden a ser vistos como una unidad. Los estímulos que están próximos tienden a percibirse como formando parte de la misma unidad.

Proclive.(Del lat. *proclivis*).1. adj. Que está inclinado hacia adelante o hacia abajo.2. adj. Inclinado o propenso a algo, frecuentemente a lo malo.

Proclividad.1. f. Cualidad de proclive.

Profanos. (Del lat. *profānus*).1. adj. Que no es sagrado ni sirve a usos sagrados, sino puramente secular.2. adj. Que no demuestra el respeto debido a las cosas sagradas.3. adj. Que carece de conocimientos y autoridad en una materia. U. t. c. s.4. adj. Libertino o muy dado a cosas del mundo. U. t. c. s.5. adj. Inmodesto, deshonesto en el atavío o compostura.

ProletKult. “*proletarskaya kultura*”, es el término ruso para “*Cultura Proletaria*”, acuñado en la Unión Soviética en 1917 por Alexander Bogdanov para referirse a un movimiento ideológico que pretendía convertirse en la expresión auténtica del marxismo en la cultura.

Proporción.1. f. Disposición, conformidad o correspondencia debida de las partes de una cosa con el todo o entre cosas relacionadas entre sí.2. f. Disposición u oportunidad para hacer o lograr algo.3. f. Coyuntura, conveniencia.4. f. Mayor o menor dimensión de una cosa.5. f. Mat. Igualdad de dos razones. Proporción aritmética, geométrica.6. f. Par. Medio del que se vale alguien para enviar una carta o paquete.~ armónica.1. f. Mat. Serie de tres números, en la que el máximo tiene respecto del mínimo la misma razón que la diferencia entre el máximo y el medio tiene respecto de la diferencia entre el medio y el mínimo; p. ej., 6, 4, 3.~ continua.1. f. Mat. proporción que forman tres términos consecutivos de una progresión.~ mayor.1. f. Mús. Uno de los tiempos que se usaban en la música y se anotaba al principio del pentagrama, después de la clave y del carácter del compás mayor, con un 3 y un 1 debajo, que significa que

de las redondas, de las cuales en compasillo solo entra una en el compás, en el ternario mayor entran tres.~ menor.1. f. Mús. Uno de los tiempos que se usaban en la música, el cual se anotaba al principio del pentagrama con un 3 y un 2 debajo, después del carácter del compasillo, lo cual significa que de las figuras que en el compasillo entran dos, en este género de tiempo entran tres; y así, porque en el compasillo entran dos blancas en el compás, en el ternario menor entran tres.

Proselitista.1. adj. Celoso de ganar prosélitos (Del lat. tardío *proselýtus*, y este del gr. *προσλιτος*).1. m. Persona incorporada a una religión.2. m. Partidario que se gana para una facción, parcialidad o doctrina.

Proximidad. 1. Circunstancia de estar a poca distancia de un punto que se toma como referencia en el espacio o en el tiempo. 2. (proximidades) Zona que está cerca o alrededor de un lugar.

Proyección. 1. Acción de proyectar. 2. Imagen o conjunto de imágenes que se proyectan en una pantalla o en otra superficie.

Prurito. Deseo constante, y a veces excesivo, de hacer una cosa de la forma más completa o perfecta posible.

Psicología. (De psico- y -logía).1. f. Parte de la filosofía que trata del alma, sus facultades y operaciones.2. f. Todo aquello que atañe al espíritu.3. f. Ciencia que estudia los procesos mentales en personas y en animales.4. f. Manera de sentir de una persona o de un pueblo.5. f. Síntesis de los caracteres espirituales y morales de un pueblo o de una nación.6. f. Todo aquello que se refiere a la conducta de los animales.

Psicomotricidad.1. f. Psicol. Motilidad de origen psíquico.2. f. Psicol. Integración de las funciones motrices y psíquicas.3. f. Psicol. Conjunto de técnicas que estimulan la coordinación de dichas funciones.

Psicostasis. El Arte Románico, dentro de sus planes de la pedagogía esculpida, elaboró una serie de temas iconográficos fijos. Aparecían representados de modo análogo en gran número de iglesias. Entre ellos se encontraba la

psicostasis, del griego *yuch*, sople, aliento vital, alma - stasis, lucha, disputa; entendido en el mundo cristiano como el pesaje de las almas. La psicostasis en el mundo cristiano es la expresión del convencimiento de que el hombre sobrevive en sustancia después de la muerte. Era fundamento principal de los escritos bíblicos y motivo de la Redención. Constituía la profundización en el mundo escatológico como una determinante aseveración del mundo no visible. Era representación iconográfica de salvación o condenación, según la inclinación de los platillos de la balanza.

Punta seca. Es el método más simple y directo de grabado sobre metales. Se trabaja dibujando directamente sobre la plancha, preparada o no con barniz de bola, con punta de acero o de diamante. Si no se tiene la maestría necesaria debe abocetarse previamente decalcando todo el dibujo sobre la plancha barnizada o usando lápiz litográfico para las líneas estructurales. Se traza sobre la plancha pulida. Las rebabas que deja la incisión son las que retienen la tinta y dan al grabado su valor y fuerza en la impresión. La plancha, por las circunstancias señaladas, resiste una tirada limitada, ya que la presión del tórculo aplasta las rebabas. Se prefiere el cobre al cinc como metal de las planchas por su mayor resistencia a la presión.

Punto De Fuga. Punto de fuga En una representación en dos dimensiones, punto en el que convergen líneas oblicuas que, en tres dimensiones, serían paralelas; forma parte de la técnica de la perspectiva.

Raigambre.1. f. Conjunto de raíces de los vegetales, unidas y trabadas entre sí.2. f. Conjunto de antecedentes, intereses, hábitos o afectos que hacen firme y estable algo o que ligan a alguien a un sitio.

Reactividad.1. s. f. Capacidad que tiene una sustancia de provocar determinadas reacciones químicas. 2. f. biol. Capacidad o modo especial de reaccionar un ser vivo frente a un hecho concreto.3. quím. Aptitud para reaccionar presentada por un cuerpo.

Ready-made. (Objet Trouve) expresión artística más característica del dadaísmo, que trata de transformar objetos de uso cotidiano en obras

de arte sin modificar su aspecto externo siendo su principal objetivo generar una sensación de absurdo y de sorpresa, tratando de este modo, socavar todo concepto artístico tradicional. Los primeros ready-made fueron ideados y realizados por Duchamp en 1913. Entre éstos se encuentran su célebre rueda de bicicleta sobre taburete.

Realidad Aumentada. La realidad aumentada (RA) es el término que se usa para definir una visión a través de un dispositivo tecnológico, directa o indirecta, de un entorno físico del mundo real, cuyos elementos se combinan con elementos virtuales para la creación de una realidad mixta en tiempo real.

Realidad Virtual. Entorno de escenas u objetos de apariencia real, generado mediante tecnología informática, que crea en el usuario la sensación de estar inmerso en él. Dicho entorno es contemplado por el usuario a través normalmente de un dispositivo conocido como gafas o casco de realidad virtual.

Realidad. 1. f. Existencia real y efectiva de algo. 2. f. Verdad, lo que ocurre verdaderamente. 3. f. Lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico e ilusorio. ~ virtual. 1. f. Inform. Representación de escenas o imágenes de objetos producida por un sistema informático, que da la sensación de su existencia real. En ~. 1. loc. adv. Efectivamente, sin duda alguna.

Realismo (De real). 1. m. Forma de presentar las cosas tal como son, sin suavizarlas ni exagerarlas. 2. m. Sistema estético que asigna como fin a las obras artísticas o literarias la imitación fiel de la naturaleza. 3. m. Fil. Tendencia a afirmar la existencia objetiva de los universales. En este sentido equivale a idealismo y se opone a nominalismo. Estas denominaciones, de gran uso en la Edad Media, se han renovado en el pensamiento contemporáneo. ~ mágico. 1. m. Movimiento literario hispanoamericano surgido a mediados del siglo XX, caracterizado por la introducción de elementos fantásticos inmersos en una narrativa realista. **realismo** 2. (De real 2). 1. m. Doctrina u opinión favorable a la monarquía, que en España se aplicó a la pura o absoluta. 2. m. Partido que profesa esta doctrina.

Realismo Cinematográfico. Inspirado con frecuencia temas y estilos en el «mundo real» que había más allá de los estudios. Las condiciones sociales de Europa tras la Primera Guerra Mundial, las revoluciones socialistas en el este de Europa y la caída de los valores americanos tradicionales, que empezó con la introducción de la Ley Seca en 1919, y culminó con el «crash» de Wall Street de 1929, proporcionó al cine materiales «realistas». Los argumentos eran inspirados por las noticias de los periódicos y la realidad cotidiana.

Realismo crítico. El realismo crítico es una postura filosófica que sostiene que la realidad, si bien existe y es independiente de nosotros, no puede ser conocida de manera absoluta, sino que nuestro conocimiento de ella es y sólo puede ser aproximado. Además, sostiene que no es posible la certeza. Con seguridad se establece una crítica sobre el acontecimiento humano. Con orígenes claros en Immanuel Kant, el realismo crítico ha sido defendido con variantes por autores como Karl Popper, Rom Harré, Roy Bhaskar, el Cardenal Mercier, Joseph Maréchal, Jean Piaget, Mario Bunge, entre otros.

Realismo Literario. El realismo literario es una corriente estética que supuso una ruptura con el romanticismo, tanto en los aspectos ideológicos como en los formales, en la segunda mitad del siglo XIX.

Realismo Madrileño. Entre finales de los años cincuenta y mediados de los sesenta tuvo lugar en España un debate teórico en torno al realismo y la abstracción informalista. Surgía como una alternativa práctica al informalismo la obra de un grupo de pintores y escultores realistas que trabajaban en Madrid. Era un grupo generacional, formado por algunos amigos que habían sido compañeros de estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. La evolución del realismo madrileño comienza, hacia 1957, con la etapa mágica o surreal de Antonio López, donde la vida diaria se envuelve en una atmósfera onírica, plagada de apariciones, de fantasmas.

Realismo Mágico. En la pintura el término realismo mágico es usado normalmente para

referirse al post-impresionismo, aunque se usa también para referirse a obras en las que se mezcla el realismo con otros efectos visuales y se desarrollan contenidos próximos al surrealismo.

Realismo Social. Realismo crítico (o realismo social) Movimiento literario español de mediados del siglo xx que intentaba ofrecer un testimonio de denuncia de la realidad socioeconómica y política del país y actuar como revulsivo frente al orden establecido.

Realismo socialista.- Realismo socialista, estilo generado en la Unión Soviética en la década de 1930 con fines propagandísticos y que se difundió a otros países comunistas después de la II Guerra Mundial. Dicho movimiento, se fraguó en la extinta URSS durante la época de Stalin y el primer paso hacia su establecimiento oficial fue en 1932, cuando el Comité Central del PCUS (Partido Comunista de la Unión Soviética) decretó que todos los grupos artísticos independientes se disolvieran en favor de las nuevas formaciones controladas por el reciente Estado. En el año 1934 el yerno de Stalin, Andrei Zhdánov, pronunció un discurso en el Congreso de la Unión de escritores soviéticos en el cual se afirmaba que el realismo socialista era la única forma de arte aprobada por el Partido

Red. Dentro de esta investigación este término se aplica con referencia a Internet (red informática mundial, descentralizada, formada por la conexión directa entre computadoras u ordenadores mediante un protocolo especial de comunicación).

Reduccionistas. El reduccionismo es el enfoque filosófico según el cual la reducción es necesaria y suficiente para resolver diversos problemas de conocimiento. Lo que esas tesis tienen en común es la idea de que las propiedades (reducción ontológica), conceptos, explicaciones o métodos (reducción gnoseológica) de un campo de investigación pueden ser reducidos (según el caso: analizados en términos de, identificados con, explicados por o sustituidos por) las propiedades, conceptos, explicaciones o métodos de otro campo de investigación que, por lo general, se refiere a un nivel de investigación inferior. Por ejemplo, se ha intentado en diversas ocasiones reducir la biología a la química o la física.

Referente. Que refiere o hace referencia a lo que se expresa.

Reflexión. 1. Pensamiento o consideración de algo con atención y detenimiento para estudiarlo o comprenderlo bien. 2. Advertencia o consejo que una persona da a otra para inducirle a actuar de manera razonable.

Religión.1. f. Conjunto de creencias o dogmas acerca de la divinidad, de sentimientos de veneración y temor hacia ella, de normas morales para la conducta individual y social y de prácticas rituales, principalmente la oración y el sacrificio para darle culto.2. f. Virtud que mueve a dar a Dios el culto debido.3. f. Profesión y observancia de la doctrina religiosa.4. f. Obligación de conciencia, cumplimiento de un deber. La religión del juramento.5. f. orden (instituto religioso).

Renacimiento Italiano. Renacimiento italiano se inició en una época de grandes cambios culturales, en los siglos XV y XVI, se produjo en Italia un formidable movimiento artístico y de grandes logros que superó al de otros países. La palabra Renacimiento (Rinascimento en italiano) tiene un significado explícito, que representa el renovado interés del período en la cultura de la antigüedad clásica.

Repertorio. Del vocablo latino repertorium. Este es un término latino que significa “conjunto de obras”

Representación Ilusionista. Ilusión de realidad que ofrece una pintura en la que se ha trabajado el volumen de los objetos en función de luz y sombra, provocándose sugerencia de realidad en los mismos. (V.) Realismo. Término aplicado en su sentido más amplio al principio básico del arte naturalista, por el que la verosimilitud en la representación hace que el espectador, en distintos grados, parezca estar viendo realmente el objeto representado, aun cuando una parte de su mente sepa que está contemplando una representación pictórica y no un objeto o escena real. En un sentido más restringido, el «ilusionismo» se refiere al uso de técnicas figurativas tales como la perspectiva y el escorzo para engañar el ojo (o la mente), a fin de que confunda lo que está pintado con la realidad.

Representación. 1. Símbolo, imagen o imitación que hace pensar en determinada cosa. 2. Signo, palabra, imagen, etc., con que una persona se representa algo mentalmente.

Reproducción Grafico-Digital. Los sistemas de impresión digital permiten reproducir los documentos directamente en la máquina de imprimir, eliminando la preparación y calibración de fotolitos, planchas y tintas, pues se conciben a partir de la imagen digital. Descripción del método de referencia y el mecanismo utilizado para representar la información gráfica de un conjunto de datos. Esta información se refiere al tipo de técnica de almacenamiento utilizado, al número de elementos en un conjunto de datos, y al formato en el que está almacenada la información. La calidad de las copias está íntimamente relacionada con la naturaleza y calidad del trabajo artístico original, y también está determinada por el proceso de reproducción seleccionado.

Reproducción Mecánica. La reproductibilidad técnica es un proceso que consiste en hacer una reproducción seriada de una obra de creación humana, como por ejemplo: pintura, escultura, música, representaciones escénicas, imágenes, etc. Basándonos en esto, podemos decir que la reproductibilidad técnica de una obra, tiene la finalidad de difundir, de manera extensa, la obra; Toda imagen tiene la facultad de ser reproducida. Se refiere a la reproducción por medios mecánicos. La mayoría de los mapas complejos o gráficos son de colores mecánicamente separables, ya que se fabrican para mostrar combinaciones de símbolos, líneas, y fondos de colores e imágenes de semitonos en múltiples colores. En la separación mecánica del color, los procesos básicos fotomecánicos reproducen las áreas coloreadas en imágenes en blanco y negro y tonos grises. Estas imágenes no se convierten en los matices deseados hasta las fases de las pruebas de color e impresión final.

Reproducción. Hacer una copia de un objeto o generar una nueva producción similar a algo ya existente lleva el nombre de reproducción, es el crear algo con las mismas características, ya sea en el ámbito biológico, social, económico, tecnológico o en el arte.

Resina De Colofonia. Producto natural que se obtiene a partir de varias especies de plantas pináceas y que se presenta en forma de masa resinosa transparente de color ámbar. Una resina es una sustancia orgánica, amorfa, sólida o semifluida, en general insoluble en agua, y soluble, bajo ciertas condiciones, en numerosos disolventes orgánicos, con poca tendencia a cristalizar.

Retablos. (Del b. lat. *retaulus*, y este del lat. *retro*, *detrás*, y *tabŭla*, *tabla*).1. m. Conjunto o colección de figuras pintadas o de talla, que representan en serie una historia o suceso.2. m. Obra de arquitectura, hecha de piedra, madera u otra materia, que compone la decoración de un altar.3. m. Pequeño escenario en que se representaba una acción valiéndose de figurillas o títeres.~ de dolores, o ~ de duelos.1. m. Persona en quien se acumulan muchos trabajos y miserias.

Retórica. 1. Conjunto de reglas o principios que se refieren al arte de hablar o escribir de forma elegante y con corrección con el fin de deleitar, conmover o persuadir.2. Disciplina que estudia la forma y las propiedades de un discurso.

Retrato. (Del lat. *retractus*).1. m. Pintura o efigie principalmente de una persona.2. m. Descripción de la figura o carácter, o sea, de las cualidades físicas o morales de una persona.3. m. Aquello que se asemeja mucho a una persona o cosa.4. m. Der. *retracto*. ~ hablado.1. m. Col., Méx., Perú y Ven. *retrato robot*. ~ robot.1. m. Imagen de una persona dibujada a partir de los rasgos físicos que ofrece quien la conoce o la ha visto.2. m. Conjunto de las características de un tipo de personas. *ser alguien el vivo* ~ de otra persona.1. loc. verb. *Parecersele* mucho.

Romanticismo. Movimiento cultural y artístico que se desarrolló en Europa y América durante el siglo XIX. La oposición entre las aspiraciones del individuo y el medio social llevará al interés por tipos humanos rechazados por la sociedad. El irracionalismo y la evasión es otra característica básica, se valoraron las supersticiones y las leyendas. Destaca la atracción por lo nocturno y sepulcral: los románticos muestran una preferencia por los ambientes melancólicos y misteriosos, ruinas, cementerios, etc. para situar sus sentimientos

desesperados, insatisfechos, etc. La literatura incorporó motivos fantásticos y misteriosos fantasmas, apariciones, fenómenos sobrenaturales

Romántico (Del fr. romantique).1. adj. Perteneciente o relativo al Romanticismo o que participa de sus peculiaridades en cualquiera de sus manifestaciones culturales o sociales. U. t. c. s.2. adj. Dicho de un escritor: Que da a sus obras el carácter del Romanticismo. U. t. c. s.3. adj. Partidario del romanticismo. 4. adj. Sentimental, generoso y soñador.

Saciedad. 1. Hartura producida por satisfacer con exceso el deseo de una cosa. 2. hasta la saciedad. Se aplica a las acciones que se repiten con muchísima frecuencia, de modo que puede incluso llegar a hartar.

Sanguina. 1. Lápiz o barra de color rojo oscuro fabricado con hematites. 2. Dibujo hecho con este lápiz.

Sarmiento. Tallo largo, delgado, flexible y nudoso de la vid que sirve de vástago. Actualmente la gama cromática es amplia y se conoce como una de las principales técnicas secas empleadas en el dibujo la pintura.

Sátira Política. La sátira política es un subgénero dentro del más amplio de la sátira, que se especializa en entretener a partir de la política, los políticos y los asuntos públicos.

Satírica. (Del lat. satyrīcus).1. adj. Perteneciente o relativo a la sátira.2. adj. Dicho de un escritor: Que cultiva la sátira. U. t. c. s.3. adj. Perteneciente o relativo al sátiro.1. f. Composición poética u otro escrito cuyo objeto es censurar acremente o poner en ridículo a alguien o algo.2. f. Discurso o dicho agudo, picante y mordaz, dirigido a este mismo fin. Muy asociado a la caricatura.

Sátiro, ra. 1. adj. p. us. mordaz (propenso a criticar o censurar). U. t. c. s.2. m. En la mitología grecorromana, divinidad campestre y lasciva, con figura de hombre barbado, patas y orejas cabrunas y cola de caballo o de chivo.3. m. Hombre lascivo.4. m. C. Rica. Seductor de menores.5. m. irón. C. Rica. Hombre que tiene amoríos con alguien mucho más joven.

Seconds Life. Mundo virtual en 3D gratuito donde los usuarios pueden socializar, establecer contactos y hacer creaciones utilizando chat de voz y textos.

Segregación. (Del lat. segregatīo, -ōnis).1. f. Acción y efecto de segregar.

Segregar.(Del lat. segregāre).1. tr. Separar o apartar algo de otra u otras cosas.2. tr. Separar y marginar a una persona o a un grupo de personas por motivos sociales, políticos o culturales.3. tr. Secretar, excretar, expeler.

Selfy. Término inglés que se emplea como sinónimo de autofoto o autorretrato. Se trata de una práctica que tiene más de un siglo de antigüedad, pero que ganó una gran popularidad en el siglo XXI gracias a las nuevas tecnologías y a las redes sociales. Su acepción más estandarizada es sacarse una foto a uno mismo

Semántica.1. adj. Perteneciente o relativo a la significación de las palabras.2. f. Estudio del significado de los signos lingüísticos y de sus combinaciones, desde un punto de vista sincrónico o diacrónico.

Semejanza. Relación entre personas o cosas que tiene características comunes. Uno de los principios de la Gestalt.

Semiótica. 1. Ciencia que estudia los diferentes sistemas de signos que permiten la comunicación entre individuos, sus modos de producción, de funcionamiento y de recepción. 2. Teoría general de los signos.

Sensación. Impresión que los estímulos externos producen en la conciencia y que es recogida por medio de alguno de los sentidos.

Sensible. Que es capaz de percibir sensaciones a través de los sentidos, o de sentir moralmente. 2. Que es capaz de emocionarse ante la belleza y los valores estéticos o ante sentimientos como el amor, la ternura o la compasión.

Sensorial.1. adj. Perteneciente o relativo a la sensibilidad (facultad de sentir). Órganos sensoriales.

Seriación. 1. Acción de seriar.

Seriar. 1. Poner en serie o formar series con un conjunto de cosas. Reproducción numerada de la obra artística.

Serigrafía. Técnica de impresión que consiste en grabar imágenes por medio de una pantalla de seda o tela metálica muy fina. Proceso de seriación mecánica.

Significado. Idea o concepto que representan o evocan los elementos lingüísticos, como las palabras, expresiones o textos. Entiéndase las imágenes y pinturas como expresiones.

Significante. Elemento que, junto con el significado, forma el signo lingüístico y que constituye su imagen acústica.

Signo. (Del lat. *signum*).1. m. Objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, representa o sustituye a otro.2. m. Indicio, señal de algo. Su rubor me pareció signo de su indignación.3. m. Señal o figura que se emplea en la escritura y en la imprenta.4. m. Señal que se hace por modo de bendición; como las que se hacen en la misa.5. m. Figura que los notarios agregan a su firma en los documentos públicos, hecha de diversos rasgos entrelazados y rematada a veces por una cruz.6. m. Hado, sino.7. m. Astr. Cada una de las doce partes iguales en que se considera dividido el Zodiaco.8. m. Mat. Señal o figura que se usa en los cálculos para indicar la naturaleza de las cantidades y las operaciones que se han de ejecutar con ellas.9. m. Mús. Señal o figura con que se escribe la música.10. m. Mús. En particular, señal que indica el tono natural de un sonido. ~ lingüístico.1. m. Unidad mínima de la oración, constituida por un significante y un significado.~ natural.1. m. El que nos hace venir en conocimiento de algo por la analogía o dependencia natural que tiene con ello. El humo es signo natural del fuego.~ negativo.1. m. Mat. menos (ll signo de la resta).~ por costumbre.1. m. Aquel que por el uso ya introducido significa cosa diversa de sí; p. ej., el ramo delante de la taberna.1. f. Cualidad o condición de unívoco. (Del lat. *univocus*).1. adj. Que tiene igual naturaleza o valor que otra cosa. 2. adj. Fil. Dicho de un término: Que se predica de varios individuos con la misma significación. Animal es término unívoco que conviene a todos los vivientes dotados de sensibilidad. 1. m. Dominio

de la técnica de un arte propio del virtuoso (artista que domina un instrumento musical).2. m. Perfección en cualquier arte o técnica.3. m. Habilidad o facilidad para superar dificultades y evitar consecuencias negativas.1. tr. Poner algo junto a otra cosa o inmediata a ella. Morf. conjug. c. poner; part. irreg. yuxtapuesto.

Simbiosis. 1. Asociación íntima de organismos de especies diferentes para beneficiarse mutuamente en su desarrollo vital. 2. Relación de ayuda o apoyo mutuo que se establece entre dos personas o entidades, especialmente cuando trabajan o realizan algo en común.

Simbolismo. Movimiento artístico que surge en Francia a finales del siglo XIX cuyas premisas son evocar o sugerir los objetos en lugar de nombrarlos de manera directa. Presenta oposición al naturalismo a través de una apuesta por la fantasía. intenta recuperar las ideas del romanticismo, aparece vinculado a lo espiritual.

Símbolo.1. m. Representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada.2. m. Figura retórica o forma artística, especialmente frecuentes a partir de la escuela simbolista, a fines del siglo XIX, y más usadas aún en las escuelas poéticas o artísticas posteriores, sobre todo en el superrealismo, y que consiste en utilizar la asociación o asociaciones subliminales de las palabras o signos para producir emociones conscientes.3. m. Ling. Tipo de abreviación de carácter científico o técnico, constituida por signos no alfabetizables o por letras, y que difiere de la abreviatura en carecer de punto; p. ej., N, He, km y \$ por Norte, helio, kilómetro y dólar, respectivamente.4. m. Numism. Emblema o figura accesoria que se añade al tipo en las monedas y medallas.5. m. ant. santo (nombre que servía para reconocer fuerzas como amigas o enemigas).

Similitud. Relación entre personas o cosas que tiene características comunes. En pintura se establece una relación entre el parecido del modelo y la representación pictórica. Uno de los principios de la Gestalt.

Simulación. (Del lat. *simulatio*, -ōnis).1. f. Acción de simular.2. f. Der. Alteración aparente de la

causa, la índole o el objeto verdadero de un acto o contrato.

Simulacro. (Del lat. simulacrum).1. m. Imagen hecha a semejanza de alguien o algo, especialmente sagrada.2. m. Idea que forma la fantasía.3. m. Ficción, imitación, falsificación. Simulacro de reconciliación. Simulacro de vida doméstica. Simulacro de juicio.4. m. Mil. Acción de guerra fingida. 5. m. desus. Modelo, dechado.

Simular. (Del lat. simulāre).1. tr. Representar algo, fingiendo o imitando lo que no es.

Sinédoque. Figura retórica de pensamiento que consiste en designar una cosa con el nombre de otra con la que existe una relación de inclusión, por lo que puede utilizarse, básicamente, el nombre del todo por la parte o la parte por el todo, la materia por el objeto, la especie por el género (y viceversa), el singular por el plural (y viceversa) o lo abstracto por lo concreto.

Sintáctica. De la sintaxis o relacionado con ella.

Sintaxis. Disciplina lingüística que estudia el orden y la relación de las palabras o sintagmas en la oración, así como las funciones que cumplen. 2. Modo de combinarse y ordenarse las palabras y las expresiones dentro del discurso.

Sismógrafo. Instrumento para registrar la intensidad, duración y otras características de los temblores de tierra durante un terremoto. Se emplea como metáfora para establecer un baremo en este caso.

Sistema Binario. El sistema binario, en ciencias e informática, es un sistema de numeración en el que los números se representan utilizando solamente las cifras cero y uno. Base de la codificación también de imágenes digitales.

Situacionistas. La Internacional Situacionista fue una organización de artistas e intelectuales revolucionarios, entre cuyos principales objetivos estaba el de acabar con la sociedad de clases en tanto que sistema opresivo y el de combatir el sistema ideológico contemporáneo de la civilización occidental: la llamada dominación capitalista.

Snob. Persona que imita con afectación las maneras, opiniones, etc., de aquellos a quienes considera distinguidos.

Sobreexposición. La sobreexposición (dodging) es una excesiva exposición a la luz de un material fotográfico. Los negativos sobreexpuestos (en color o en blanco y negro) suelen carecer de contraste y de detalle de las luces. Las diapositivas sobreexpuestas son muy transparentes y con luces quemadas.

Socavar. 1. Excavar alguna cosa por debajo, dejándola sin apoyo y expuesta a hundirse. 2. Debilitar la fuerza moral de una ideología o un valor espiritual, o de la persona que la defiende o representa.

Sociología. (Del lat. socius, socio, y -logía).1. f. Ciencia que trata de la estructura y funcionamiento de las sociedades humanas.~ vegetal. 1. f. Ecol. Estudio de las comunidades vegetales en sí mismas o como parte del ecosistema. sociología. del conocimiento. termino asociado al positivismo. El positivismo aparece en Francia en la primera mitad del siglo XIX y se extiende y desarrolla por el resto de Europa en la segunda mitad; su representante más importante es Augusto Comte (1798-1857). Una de sus propuestas más destacadas es la de la investigación empírica para la comprensión de los fenómenos sociales, de la estructura y el cambio social (razón por la cual se le considera el padre de la sociología como disciplina científica)

Solemne. (Del lat. solemnus).1. adj. Celebrado o hecho públicamente con pompa o ceremonias extraordinarias. Exequias, procesión, junta, audiencia solemne.2. adj. Formal, grave, firme, válido, acompañado de circunstancias importantes o de todos los requisitos necesarios. Compromiso, declaración, promesa, prueba, juramento solemne.3. adj. Crítico, interesante, de mucha entidad. Ocasión, plática solemne.4. adj. Grave, majestuoso, imponente.5. adj. peyor. U. para encarecer la significación de algunos nombres. Solemne disparate.6. adj. desus. Que se hace de año a año.

Soporte. El lienzo o la tabla son soportes habituales de la pintura, sin embargo esta

acepción engloba cualquier material en cuya superficie se registra información, como el papel, la cinta de vídeo o el disco compacto.

Story-board.. Un storyboard o guion gráfico es un conjunto de ilustraciones mostradas en secuencia con el objetivo de servir de guía para entender una historia, previsualizar una animación o seguir la estructura de una película antes de realizarse o filmarse.

Subexposición. Llamamos subexposición (burning), en fotografía, a la exposición a la luz insuficiente de un material fotográfico. Puede deberse a la colocación incorrecta del mando de sensibilidades, a un cálculo incorrecto en situaciones difíciles de iluminación, a suciedad acumulada en el objetivo o a la no compensación de un filtro denso. Los negativos subexpuestos son muy transparentes y sin detalle, las copias planas y carentes de densidad y las diapositivas muy oscuras.

Subjetivo (Del lat. *subiectivus*).1. adj. Perteneciente o relativo al sujeto, considerado en oposición al mundo externo.2. adj. Perteneciente o relativo a nuestro modo de pensar o de sentir, y no al objeto en sí mismo.

Sublimación. Acción y efecto de sublimar.

Sublimar. (Del lat. *Sublimāre*) 1. Engrandecer, exaltar, ensalzar, elevar a un grado superior. 2. Fís. Pasar directamente del estado sólido al de vapor.

Sublime (Del lat. *sublimis*).1. adj. Excelso, eminente, de elevación extraordinaria. U. m. en sent. fig. apl. a cosas morales o intelectuales. Se dice especialmente de las concepciones mentales y de las producciones literarias y artísticas o de lo que en ellas tiene por caracteres distintivos grandeza y sencillez admirables. Se aplica también a las personas. Orador, escritor, pintor sublime.

Subliminal. (De *sub-* y el lat. *limen*, -ñis, *umbral*).1. adj. Psicol. Que está por debajo del umbral de la conciencia.2. adj. Psicol. Dicho de un estímulo: Que por su debilidad o brevedad no es percibido conscientemente, pero influye en la conducta.

Suburbios. (Del lat. *Suburbium*) Barrio o núcleo de población situado en las afueras de una ciudad y que, generalmente, constituye una zona deprimida.

Subversión. 1. Acción de subvertir.

Subvertir. Trastornar algo o hacer que deje de tener el orden normal o característico, especialmente en sentido moral o espiritual, o en el proceso creativo.

Sufijos. Los sufijos son aquellos morfemas que modifican el significado de la palabra situándose después del lexema o raíz.

Sujeto. 1. Asunto o materia sobre que se habla o escribe. 2. Fil. Soporte de las vivencias, sensaciones y representaciones del ser individual.3. Ser del cual se predica o enuncia algo. 4. Función sintáctica desempeñada por un sintagma nominal que concuerda en número y persona con el verbo, o por una oración subordinada sustantiva que requiere un verbo en tercera persona. 6. Expresión nominal que designa la entidad de la que se predica algo.

Suprematismo. Movimiento de arte abstracto ruso, lanzado por Malevich en 1915. Sus cuadros suprematistas fueron las obras abstractas más radicalmente puras creadas hasta esa fecha, pues se limitaron a formas geométricas simples -el cuadrado, el rectángulo, el círculo, la cruz y el triángulo-y una reducida gama de colores; tras depurar al máximo sus ideas en una serie de cuadros de un cuadrado blanco sobre fondo blanco (h. 1918), dio por concluido el movimiento.

Surrealismo. Movimiento artístico y literario que se originó en Francia y floreció en las décadas de 1920 y 1930, caracterizado por la fascinación por lo extraño, incongruente e irracional. Se concibió como una forma revolucionaria de pensamiento y acción -más una forma de vida que un conjunto de propuestas estilísticas- y en esto se parecía al Dadaísmo, su fuente fundamental. Sin embargo, aunque ambos movimientos eran antirracionalistas, el Surrealismo mantuvo una actitud positiva y no nihilista.

Sustitución. Acción de sustituir. 2. Operación que consiste en, dado un conjunto de n elementos de un cierto orden, cambiar la ordenación de los mismos.

Sustituir. Tb. Substituir. 1. Ocupar [una persona o una cosa] el lugar o puesto de otra. 2. Poner una cosa o a una persona en el lugar o puesto de otra.

Tabú. (Del polinesio tabú, lo prohibido).1. m. Condición de las personas, instituciones y cosas a las que no es lícito censurar o mencionar.2. m. Prohibición de comer o tocar algún objeto, impuesta a sus adeptos por algunas religiones de la Polinesia.

Tándem. Unión de dos personas o dos grupos que realizan una misma actividad en equipo o que combinan sus esfuerzos para hacer algo.

Taxonomía.1. f. Ciencia que trata de los principios, métodos y fines de la clasificación. Se aplica en particular, dentro de la biología, para la ordenación jerarquizada y sistemática, con sus nombres, de los grupos de animales y de vegetales.2. f. clasificación (acción y efecto de clasificar).

Tedio (Del lat. taedium).1. m. Aburrimiento extremo o estado de ánimo del que soporta algo o a alguien que no le interesa.2. m. Fuerte rechazo o desagrado que se siente por algo.3. m. desus. Gran pesar.

Tenebrismo. Tendencia pictórica que se caracteriza por un gran contraste entre la luz y las sombras y una iluminación violenta de las partes iluminadas sobre las que no lo están. Suele partir del fondo oscuro.

Teoría del reflejo. La teoría del reflejo no implica que el conocimiento sea posición definitiva y sin movimiento, pero como realista, Lenin afirma que la realidad absoluta existe y aunque nuestro conocimiento siempre sea relativo (por incompleto, perfeccionable e histórico) no debe ser confundido con el convencionalismo ni con el fenomenismo de Kant.

Teoría.1. f. Conocimiento especulativo considerado con independencia de toda aplicación.2. f. Serie de las leyes que sirven para

relacionar determinado orden de fenómenos.3. f. Hipótesis cuyas consecuencias se aplican a toda una ciencia o a parte muy importante de ella.4. f. Entre los antiguos griegos, procesión religiosa.1. loc. adv. Sin haberlo comprobado en la práctica.

Término. (Del lat. terminus).1. m. Último punto hasta donde llega o se extiende algo.2. m. Último momento de la duración o existencia de algo.3. m. Límite o extremo de algo inmaterial.4. m. mojón (ll señal permanente que fija los linderos).5. m. Línea divisoria de los Estados, provincias, distritos, etc.6. m. término municipal.7. m. Plazo de tiempo determinado.8. m. palabra (ll segmento del discurso).9. m. Estado o situación en que se halla alguien o algo.10. m. Forma o modo de portarse o hablar. U. m. en pl.11. m. talle (ll traza, disposición, apariencia).12. m. Elemento con el que se establece una relación. Término comparativo, de referencia.13. m. Plano en que se representa alguien o algo ante la vista. Primer término de un cuadro, de una escena.14. m. En una enumeración con los adjetivos primer, segundo y último, lugar que se atribuye a lo que se expresa.15. m. Arq. Sostén o apoyo que termina por la parte superior en una cabeza humana, al modo que los antiguos figuraban al dios Término.16. m. Fil. Aquello dentro de lo cual se contiene enteramente algo, de modo que nada de ello se halle fuera.17. m. Fil. Cada una de las palabras que sustancialmente integran una proposición o un silogismo. Los términos de una proposición son dos: sujeto y predicado; los de un silogismo son tres: mayor, menor y medio.18. m. Gram. Cada uno de los dos elementos necesarios en la relación gramatical.19. m. Mat. Numerador o denominador de un quebrado.20. m. Mat. En una expresión analítica, cada una de las partes ligadas entre sí por el signo de sumar o de restar.21. m. Mús. punto (ll tono).22. m. p. us. Hora, día o punto preciso de hacer algo.23. m. p. us. Objeto, fin.24. m. desus. Paraje señalado para algún fin.25. m. pl. Condiciones con que se plantea un asunto o cuestión, o que se establecen en un contrato.26. m. pl. Astr. Ciertos grados y límites en que se creía que los planetas tienen mayor fuerza en sus influjos.

Testimonio. 1. Declaración que hace una persona para demostrar o asegurar la veracidad de un hecho por haber sido testigo de él. 2. Prueba que

sirve para confirmar la verdad o la existencia de una cosa.

Tetramorfo. De tetramorfo 1. Adj. [Ser] fantástico que en la cultura oriental se representaba con cabeza de hombre, alas de águila, pies delanteros de león y patas traseras de toro: en el museo arqueológico están expuestas diversas representaciones de seres tetramorfos. 2. geol. Que tiene cuatro formas cristalográficas diferentes. 3. m. Representación de los cuatro evangelistas con sus símbolos en la iconografía románica medieval: en el ábside de esta iglesia románica pueden observar un tetramorfo.

Totalidad. 1. f. Cualidad de total. 2. f. todo (cosa íntegra). 3. f. Conjunto de todas las cosas o personas que forman una clase o especie. La totalidad de los vecinos. 4. f. Período de discusión relativo a una ley o propuesta en que se examina lo esencial de su tendencia antes de pasar al articulado o detalles.

Trama. 1. Conjunto de hilos que, cruzados con los de la urdimbre, forman una tela. 2. Disposición interna en que se relacionan o se corresponden las partes de un asunto.

Transformacionalistas. Teoría lingüística llamada posteriormente gramática generativa y transformacional que se inició con la obra de Noam Chomsky Estructuras sintácticas (1957) y supone una nueva perspectiva en los estudios lingüísticos estructurales. Se basa en la sintaxis, cuya estructura lógica parece manifestar ciertas características del pensamiento humano. El reconocimiento de esta estructura lógica abstracta permite la distinción fundamental entre «estructura profunda» y «estructura superficial» de una frase. Los transformacionalistas creen que la globalización representa un cambio significativo, pero cuestionan la inevitabilidad de sus impactos. Ellos argumentan que sigue existiendo un espacio significativo para las agencias nacionales, locales y otras.

Transfiguración. Tb. Trasfiguración. 1. Acción de transfigurar.

Transfigurar. Tb. Trasfigurar. 1. Hacer cambiar, [generalmente un estado de ánimo o

sentimiento], el aspecto o la forma de una persona o una cosa. 2. Formal. Transformar.

Transgredir. Tb. trasgredir. (Del lat. Transgrēdi) .1. tr. Quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto.

Transgredir. (Del lat. transgrēdi). 1. tr. Quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto. Morf. Utilizado antes como defecto., el uso ha extendido su empleo a todas las formas de la conjug.

Transgresión. (Del lat. transgressio, -ōnis). 1. f. Acción y efecto de transgredir.

Trascendente. 1. adj. Que trasciende. 2. adj. Fil. Que está más allá de los límites de cualquier conocimiento posible. 3. adj. Mat. No algebraico. π es un número trascendente.

Trasgresión. Acción de transgredir.

Travelling. 1. Técnica cinematográfica que consiste en desplazar una cámara montada sobre unas ruedas para acercarla o alejarla a la persona o al objeto que se desea filmar. 2. Plataforma móvil sobre la cual va montada la cámara cinematográfica.

Trementina. Resina amarilla, de consistencia viscosa y pegajosa, muy aromática, que exudan los pinos, abetos, alerces y terebintos; se emplea en la industria y en medicina.

Tropo. Figura retórica de pensamiento que consiste en el uso de una palabra con un sentido figurado.

Tsunami. 1. Ola gigantesca producida por un seísmo o una erupción volcánica en el fondo del mar.

Unilateral. 1. adj. Que se refiere o se circunscribe solamente a una parte o a un aspecto de algo. 2. adj. Bot. Que está colocado solamente a un lado. Panojas unilaterales.

Univocidad. 1. f. Cualidad o condición de unívoco.

Unívoco, Unívoca. 1. Que siempre tiene el mismo significado o la misma interpretación. 2. Que asocia cada elemento de un conjunto con uno y

solamente uno de los elementos de otro conjunto.

Urbano. (Del lat. *urbānus*).1. adj. Perteneciente o relativo a la ciudad.2. adj. Cortés, atento y de buen modo.3. m. Individuo de la milicia urbana.

Urdimbre. 1. f. Estambre o pie después de urdido. 2. f. Conjunto de hilos que se colocan en el telar paralelamente unos a otros para formar una tela. 3. f. Acción de urdir (// maquinar algo).

Vacuidad (Del lat. *vacūitas*, *-ātis*).1. f. Cualidad de vacío.(Del lat. *vacūus*).1. adj. Vacío, falto de contenido.2. adj. vacante (sin proveer).3. m. vacío (hueco o concavidad de algunas cosas).

Vagatela (Cf. fr. *bagatelle*; cf. it. *bagatella*).1. f. Cosa de poca sustancia y valor.

Vanguardias Artísticas. El diccionario de la Real Academia Española define “vanguardia” en su óptica cultural como “Avanzada de un grupo o movimiento ideológico, político, literario, artístico.

Variopinta. (Del it. *variopinto*).1. adj. Que ofrece diversidad de colores o de aspecto.2. adj. Multiforme, mezclado, diverso, abigarrado.

Veladuras. De *velar*.1. f. Pint. Tinta transparente que se da para suavizar el tono de lo pintado.

Versátil. (Del lat. *Versatilis*)1. adj. Que se vuelve o se puede volver fácilmente.2. adj. Capaz de adaptarse con facilidad y rapidez a diversas funciones.3. adj. De genio o carácter voluble e inconstante.

Versatilidad. Cualidad o condición de versátil.

Video-art. Actividad artística que consiste en crear y manipular imágenes electrónicas para difundirlas en directo o en diferido.

Virtual. 1. Que es muy posible que se alcance o realice porque reúne las características precisas. 2. Que solamente existe de forma aparente y no es real.

Virtuosismo. Gran habilidad para hacer una cosa, especialmente para tocar un instrumento musical o para desarrollar otro arte.

Visual. (Del lat. *visuālis*).1. adj. Perteneciente o relativo a la visión.2. f. Línea recta que se considera tirada desde el ojo del observador hasta un objeto.

Webcam. Cámara de vídeo miniaturizada que se puede conectar a un ordenador para grabar imágenes o emitirlas en directo a través de Internet.

Xilografía. 1. f. Arte de grabar en madera. 2. Impresión tipográfica hecha con planchas de madera grabadas.

Yuxtaponer. Del lat. *iuxta* 'junto a' y *ponere* 'poner'. Conjug. c. *poner*; part. irreg. *yuxtapuesto*.1. tr. Poner algo junto a otra cosa o inmediata a ella. U. t. c. *prnl*.2. tr. Gram. Unir directamente, sin ninguna partícula intermedia. U. m. c. *prnl*.

Zoología. (De *zoo-* y *-logía*).1. f. Ciencia que trata de los animales.

Las Reseñas y textos que aparecen en este Glosario aparecen según las fuentes bibliográficas de las bibliotecas por la que esta investigación se ha ido forjando así como en las webs de las mismas e instituciones, museos y prensa digital, y que aparecen en la bibliografía de este documento, obteniendo una información precisa en cuanto a la polisemia y la versatilidad de algunos de los términos que componen el Glosario.

- ~ **Diccionario Akal de Historia y Filosofía de las Ciencias.** Direction: Dominique Lecourt. ED.- Akal. Madrid 2010. ISBN.- 978-84-46-1552-9.
- ~ **Diccionario Akal de Filosofía.** Robert Audi (editor) traducción de Huberto Marrand y Enrique Alonso. ED. Akal. Madrid, 2004. ISBN: 84-460-0956-0.
- ~ **Diccionario de Estética.** Dirección: Etienne Souriau. Traducción de Ismael Grasa Adé. Revisión de la edición Española: Fernando Castro Florez. ED.- Tres Cantos. Madrid: Akal D. L. 1998; ISBN: 84-460-0832.
- ~ **Diccionario comentado de terminología informática.** Aguado de Cea, Guadalupe. ED.- Paraninfo. Madrid 1994. ISBN: 84-283-2060-8.
- ~ **Diccionario de Arte del siglo XX.** Dirección de Gerard Durozoi; Traducción de Flavio Puppo. Supervisión de la Edición Española: Fernando Castro Florez. ED: Akal D.L. Torrejón de Ardoz 1997. Colección Akal Diccionarios, nº 15. ISBN: 84-460-0630-8
- ~ **Guía del arte del S. XX /** Dirigida por Harold Osborne. Publicación Autor Harold, Madrid: Alianza, D.L. 1990 Desc. Física 937 p.24 cm. Serie Alianza diccionarios. . Arte moderno - Guías - S. XX CDU 7 Ndoc 71095. ISBN 8420652369. Diccionario de la lengua castellana, por la Real academia española. Real academia española. Ediciones de la Imprenta Real, 1817. Biblioteca Pública de Lyon. Digitalizado 6 Jul 2010.
- ~ **Diccionario on-line de términos de arte:** Español - Inglés / English – Spanish. Alejandro Fajardo Aguirre, Dolores Torres Medina. Innovación en las enseñanzas universitarias [Recurso electrónico]: experiencias presentadas en las III Jornadas de Innovación Educativa de la ULL / coord. por María Jesús Cuéllar Moreno, Jacqueline Ann O'Dwyer Acosta; Hipólito Marrero Hernández 2013. ISBN 978-84-15287-88-9, págs. 71-81.