

TFG

**DE LA SENSACIÓN A LA SEDUCCIÓN
PICTÓRICA.**

Presentado por Daniel Álvarez Álvarez

Tutor: Alberto Gálvez

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2015-2016



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

AGRADECIMIENTO

Quisiera agradecer primero a Alberto Gálvez, por su tutelaje en este Trabajo de Final de Grado, por su apoyo y confianza.

A mi familia, que sin ellos no hubiese podido llegar tan lejos y realizar mi sueño de estudiar Bellas Artes.

A mis amigos, por soportarme hasta cuando estoy ausente. En especial a Carlos Pesudo y Carlos Loreiro, porque nunca le dicen que no a un cigarrillo.

A todos mis profesores que me han aportado tanto, del primero al último.

A Gema Quiles, porque la adoro, incluso cuando no.

RESUMEN

En esta memoria se desarrolla el Trabajo de Fin de Grado, de carácter teórico-práctico en relación a las ideas de sensación y seducción en la pintura.

Lo que se describe durante este texto, son los pasos que hemos seguidos para alejarnos de la pintura figurativa vista desde lo puramente referencial. Se han tratado temas que van desde lo técnico, en relación a la pintura, a temas filosóficos, desarrollando y explicando algunos de los alcances de las teorías estéticas de Gilles Deleuze en *Francis Bacon. La lógica de la sensación* y Jean Baudrillard en *De la seducción* y *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas* y como éstas se introducen en nuestra obra.

Palabras clave: pintura, sensación, seducción.

SUMMARY

In this memory is developed the Degree Final Project. The project has a theoretical-practical character wich is about the concepts of sensation and seduction onto the painting.

What this text contains, are the steps that we followed to leave the figurative painting, contemplated from the merely referential. We aborded topics such us the technic of the painting or phylosophy topics, developing end explaining some of the points of the aesthetic theories of Gilles Deleuze in *Francis Bacon The Logic of Sensation and* Jean Baudrillard in *Seduction and The Conspiracy of Art* and how these are introduced in our artwork.

Key words: painting, sensation, seduction.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	6
2.1. <i>Objetivos generales</i>	6
2.2. <i>Objetivos específicos</i>	6
2.3. <i>Metodología</i>	7
3. DE LA SENSACIÓN A LA SEDUCCIÓN.	8
3.1. De la ilustración a la pintura	8
3.1.1. Referentes artísticos	9
3.1.1.1. Francis Bacon	9
3.1.1.2. Nicola Samori	10
3.1.1.3. Adrian Ghenie	11
3.1.1.4. Michaël Borremans	12
3.1.1.5. Justin Mortimer	13
3.1.2. Primera incursión	14
3.2. De la pintura a la sensación	17
3.2.1. La sensación	17
3.2.1.1. El diagrama	18
3.2.1.2. La sensación psicológica, fuerzas que emergen, el catalizador.	19
3.2.2. Segunda incursión	22
3.2.2.1. Cabezas análogas	23
3.2.2.1.1. Proceso resinas	24
3.2.2.2. Fe de erratas	29
3.3. De la sensación a la seducción	30
3.3.1. La seducción	31
3.3.1.1. Alejándome de la figuración actual, luchar contra el cliché, la repetición, lo maquinal.	32
3.3.1.2. Seduciendo la interpretación del arte de Luigi Pareyson; antes de la narración ilusoria	34
3.3.1.3. Narración ilusoria	37
3.3.1.4. La muerte en Samarkande	38
3.3.2. Tercera incursión.	41
3.3.1.4. Seducción en El buey Apis y Santa Tea	43
4. CONCLUSIONES	45
5. BIBLIOGRAFÍA	46

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de final de grado corresponde a la modalidad de producción artística y está vinculado al tema pintura y figuración. Aunque se ha desarrollado un modesto trabajo sobre filosofía estética, todo este desarrollo intelectual, no es por así decirlo el pretexto para formar parte ni parecernos a un estilo, aunque lo hayamos podido utilizar como referencia. La obra pictórica aquí expuesta pretende tener su autonomía, apoyándose en la sensación y la seducción como vehículo. Por otro lado, nuestra intrusión en la filosofía estética es aún escasa, solo hemos dispuesto de cuatro referentes. Dos de ellos, Deleuze y Baudrillard, de manera más extensa para poder profundizar en sus textos. Por lo tanto, esta incursión no tiene pretensiones de absoluto, ya que pueden quedar algunos vacíos no resueltos por no tener el tiempo ni los conocimientos para embarcarnos en tal labor, teniendo en cuenta la extensa bibliografía que hay sobre el tema. En definitiva, no es algo conclusivo ni definitivo, está en desarrollo y ha de verse como tal, no se pretende pecar de pretencioso, no se está realizando un ensayo sobre filosofía estética y lo primordial aquí es la obra pictórica.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. OBJETIVOS GENERALES

El objetivo principal es desarrollar una obra pictórica de carácter “figurativo”(tras el desarrollo, esta terminología será sustituida por la acepción “figural”) donde alcanzar vías de expresión como la sensación y/o la seducción, propias de las teorías desarrolladas por Deleuze y Baudrillard, y artistas como Cezanne y Bacon, entre otros.

2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1- Adquirir un proceso técnico para alcanzar competencia en diferentes materias pictóricas, en concreto, óleo y resina acrílica, así como en distintas herramientas. Con ello, pretendemos llevar a la práctica muchas de las posibilidades técnicas de estos materiales, que a su vez nos permita escapar de lo referencial en la figuración y poder desarrollar así nuevos lenguajes.

Referentes:

Durero	Cezanne
Brueghel el Viejo	Picasso
Frans Hals	<u>Bacon</u>
Rembrandt	Freud
Velázquez	<u>Borremans</u>
Goya	<u>Ghenie</u>
Blake	<u>Mortimer</u>
Cezanne	<u>Samori</u>
Picasso	

Aquellos artistas subrayados son los que desarrollaremos, por tener un principal interés en cuanto a su proceso de trabajo, para este nuestro trabajo de final de grado.

2- Profundizar en elementos de la teoría de la pintura de Gilles Deleuze, en concreto aquellas en relación a la “sensación” de su libro *Francis Bacon. Lógica de la sensación.*, para así alcanzar un pleno conocimiento de éstas y poder introducirlas y desarrollarlas en mi pintura.

3- Conocer y comprender los aspectos en relación a la filosofía de Jean Baudrillard sobre la “seducción”, a través de sus dos libros *De la seducción y El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas.*

4- Tras este desarrollo, mostrar que hemos alcanzado su comprensión introduciéndolos en la obra pictórica, tanto individual como conjuntamente.

2.3. METODOLOGÍA

Los métodos utilizados son teórico-prácticos y con un fuerte carácter empírico. Tras la reflexión hecha de los distintos textos se irá produciendo la obra la cual será a posteriormente analizada de nuevo y entonces se observará si los conocimientos adquiridos y las ideas defendidas aparecen o por si el contrario no están presentes. Por otro a nivel práctico también se utilizará el mismo método, repitiendo procesos hasta su debido aprendizaje, así como experimentando para analizar los distintos resultados y que se puede sacar de positivo en estos, sobre todo en el uso de nuevos materiales como la resina acrílica. Todo este proceso será debidamente documentado, siguiendo el siguiente orden:

1- Exponer aquellas capacidades adquiridas durante el desarrollo y producción de técnicas pictóricas, así como desarrollar aquellos referentes que nos hayan servido de apoyo clave, a través de su propio proceso.

2- Reflexionar sobre los conocimientos adquiridos mediante el análisis tras las lecturas y prácticas en relación al arte, para mostrar cómo y de que manera éstas pueden formar parte de nuestra obra pictórica.

3- Mostrar aquella obra pictórica donde sea evidente estos logros y aquella donde no, según vayan acaeciendo, para así mostrar un análisis donde la prueba y el error vayan propugnando una obra más depurada.

3. DE LA SENSACIÓN A LA SEDUCCIÓN

3.1. DE LA ILUSTRACIÓN A LA PINTURA

El uso de la materia pictórica, relativa a las obras previas a la introducción filosófica, pecaba de prescindir de muchos de aquellos valores propios de ésta. Teniendo una base académica en relación a la ilustración digital, ésta afectaba a la obra pictórica y no había presencia de la materia, es decir toda ella era de superficie plana, el uso del color pese a que colorista era muy pobre en cuanto matices y la pintura quedaba reducida a la situación de imagen. Así pues, nuestro primer paso en la pintura fue meramente estético o visto de otra manera, técnico, el de una presencia clara de la pintura. Para desvincularnos de la ilustración, planteamos la realización de una obra donde la finalidad era aprovechar muchas de las capacidades que posee la pintura al óleo, la instrucción en ellas y obtener afinidad y soltura con éstas, ya que, de lo contrario, no podríamos abordar en su complejidad, la sensación y la seducción en la pintura. es decir “alcanzar una colaboración entre la materia y la intención formativa”¹.

Así pues, las primeras obras pese a que ya tenía una idea clara de reflejar unos signos retóricos, ya fuesen más o menos elaborados, era el de un aprendizaje de las posibilidades de la técnica.

Comencé a manipular la materia pictórica con distintos medios, entre ellos de entre-capas, como el de Dammar (Linaza, Trementina y Dammar) y Liquin y de impasto o final, en concreto dos variantes de la calcita (blanco de España y Linaza o Liquin). Con ello pretendíamos conseguir distintas categorías de fluidez y espesor. Con la ayuda de los medios conseguimos realizar técnicas de , empastes, chorretones, arrastrados, veladuras, etc, con mayor facilidad y estabilidad. Por otro lado siguiendo procesos pictóricos del artista Adrian Ghenie, comenzamos a utilizar herramientas distintas, incluso externas a las típicamente utilizadas para pintar, así que introdujimos a parte de pinceles y espátulas de pintor, herramientas como la llana, navaja de carpintero, acetatos, papel film, etc. Mediante el uso de estas nuevas herramientas, obtuvimos mayor número de maneras de generar arrastrados, arrancados y deterioros, de intensidades que sin éstas habría sido imposible o muy complejo obtener. Por otro lado mediante éstas técnicas podías inquirir en mayor medida en elementos azarosos, gran apoyo para ir desvinculándonos de la figuración representativa.

Estos procesos fueron evolucionando durante todo el desarrollo del trabajo de final de grado. En el siguiente subepígrafe de este apartado,

1 BLANCO, P. Hacer arte, interpretar el arte. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson, p.71.

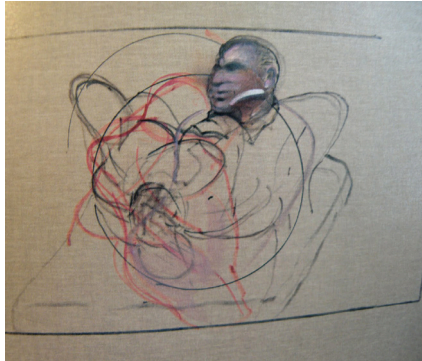
hablaré de aquellos artistas cuyo proceso nos sirvió de referencia y posteriormente mostraré y explicaré el proceso en las 3 primeras obras en las cuales comenzaremos a practicar algunos de estos métodos, aunque otros se desarrollarán en el transcurso de los siguientes apartados.

3.1.1. Referentes artísticos

3.1.1.1. Francis Bacon (1909-1992)

Al rededor de la obra de Francis Bacon hay toda una producción pictórica en cuestión a la búsqueda de la sensación, de conseguir que la obra llegue al espectador directamente a su sistema nervioso sin la necesidad de un relato o interpretación previas, así como de la aparición de fuerzas invisibles, manifestándolas y haciéndolas presentes. Por lo tanto, es un referente indispensable ya que en función a su obra, Gilles Deleuze hizo toda una teoría filosófica en relación a la pintura, en el libro *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, punto fundamental en el desarrollo de mi búsqueda personal hacia un planteamiento artístico.

Para obtener estas presencias, Bacon desarrolla a nivel procesual, una superposición constante de diferentes métodos y técnicas, que desde un origen fotográfico, se aleja de la imagen meramente referencial al introducir sobre ésta marcas libres asignificantes, "Es lo que Bacon llama un Diagrama"², es decir, juega con el azar el cual luego manipula. Estas marcas libres van desde pinceladas a arrastrados, borrados, difuminados, raspados y arrancados los cuales realiza con la ayuda del pincel y otras herramientas como escobas, cepillos, rodillas, etc.. En consecuencia, la elección de este referente se debe en principio, a éste método de acumulación-destrucción pictórica, así como ser uno de los pilares pictóricos a la hora de hacer presentes las sensaciones.



Francis Bacon

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

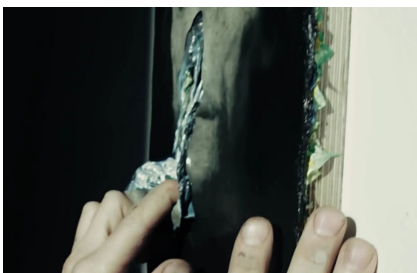
Este retrato inacabado fue encontrado en su estudio de Reece Mews, tras su muerte.

Sin título (tres figuras), 1981

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

2 DELEUZE, G. *Francis Bacon. La lógica de la sensación*, p. 101.

3.1.1.2. Nicola Samori (1977)



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

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

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

Como tercer método, parece crear un armazón que podría ser el mismo bastidor el cual rellena de todo tipo de pintura, y luego en una superficie que parece estar formada de la propia pintura o haber sido arrancada previamente, con los dedos o con todo tipo de herramientas, perfora la superficie dejando aflorar la pintura contenida en el armazón y mostrando así la evidencia del gesto plástico sobre la pintura. Con esto el artista se interna físicamente en su obra, mostrando en la superficie de la pintura algo fresco, instintivo y brutal. En algunos casos incluso puede dejar la herramienta con la que ejecutó la perforación, formando parte del conjunto.

Método 1

Método 2

Método 3

Método 3

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

3.1.1.3. Adrian Ghenie (1977)



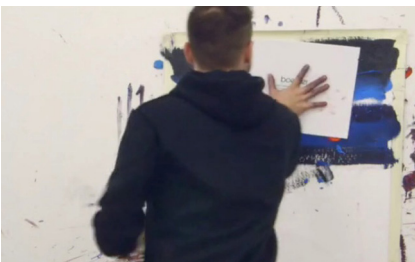
La pintura de Ghenie es introducirte en una atmósfera con una carga emocional nada serena, en la cual se ocultan todo tipo de detalles inquietantes. Para ello utiliza imágenes que estén muy presentes en la memoria colectiva, las cuales mezcla con su yo interior de recuerdos y sentimientos autobiográficos.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



Este método podría recordar al usado en el cine, donde “Ghenie propone un escenario y unos actores, un guión y una localización, además de contar una historia dramatizable. Pero como en todo relato literario, no se sabe si la realidad es la que supera a la ficción, manteniendo el misterio hasta el final [...]”³. Así pues, a diferencia de Bacon podemos observar que no pretende separarse de forma tan evidente del relato.



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



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

Su método de trabajo comienza con un esbozo basándose en imágenes que recopila y manipula (imágenes documentales, históricas, personales). Luego a la hora de llevarlo a la práctica, se sirve de todo tipo de procedimiento como la transferencia o pegado de imágenes fotográficas, el uso de plantillas, el empaste directo con espátula, el arrastre de amplias superficies con espátulas de gran tamaño, el *dripping*, el arrancado y posterior pegado de pintura húmeda ayudándose de papel film, los chorretones, el no acabado, todo ello capa sobre capa, incidiendo una y otra vez.

1. Lanzando plato con pintura.
2. Utilizando Llana.
3. Arrancado con papel film.
4. Restregando pintura con la propia paleta.

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

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

3.1.1.4. Michaël Borremans (1963)



“Alojada en el ámbito de la representación, su pintura resulta en principio inmediata y amable pero no tarda en tornarse tensa y grave”⁴. Siente una gran fascinación por la historia de la pintura, viéndose gran número de citas al barroco español e influencias como Rembrandt, Manet y el surrealismo belga. Su imaginería es oscura y abyecta, cayendo en lo absurdo e incomprensible, se resuelve en una extraña lógica interna, con un sentido del humor delirante y macabro, muy enraizado en la tradición artística belga.



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



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



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

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

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

1. Tapa de libro encontrada que utiliza como soporte.

2. Maquetas que luego utiliza en sus composiciones pictóricas

3. Modelo con dos de las maquetas como manos.

4. Escenografía

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

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

3.1.1.5. Justin Mortimer (1970)



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



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

1. *Esbozo con cuadrícula.*

2. *Rayando el cuadro con espátula.*

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

3.1.2. Primera incursión

De esta primera fase solo mostraré 3 obras, de carácter como se podrá comprobar, distinto.

La primera obra, en cuanto a la figura aun se mantiene una cierta sintonía con el referente, esta proximidad como se vera en el resto de las obras presentadas a lo largo del trabajo, aparecerá en mayor o menor medida. Es la primera ocasión donde la figura se comienza a descomponer, mostrando un proceso de soltura manual, así como un uso de una paleta más rica e independiente. La pincelada fue alcanzando mayor presencia y comienzan a aparecer los primero elementos azarosos, como chorretones y trazos libres, por otro lado la materialidad de la pintura, comienza a hacerse presente. En esta obra, aunque aun no habíamos comenzado con las lecturas sobre la sensación, quería reflejar la tensión sexual, ésta es representada con la descomposición que se origina del centro hacia afuera, cuyo epicentro es el pubis.

Escila, 2015
Óleo sobre lienzo
130 x 162 cm.



Tras esta obra quedaba claro, que hacía falta un mayor conocimiento de las herramientas y técnicas, así que decidimos centrarnos en estas de manera más independiente, por lo que realizamos una serie de obras abstractas, donde se hizo uso de diferentes materiales como sprays o acrílicos y de diferentes herramientas como rasquetas, lijás, espátulas y llanas. Poco a poco el control de la materia y sus resultados fueron adquiriendo cada vez mayor presencia, surgiendo a parte de chorretones, lijados, arrastrados, arranques, etc.

I, 2015
Acrílico, óleo y spray sobre lienzo
81 x 60 cm.



En ésta última obra del primer periodo, es el primer intento de una pintura no referencial pero figurativa, como se puede observar se aúnan elementos más referenciales con todo tipo de procesos de deformación. El gran problema en esta obra es que es una representación meramente estética, aun no se había realizado ninguna lectura previa y el parecido con la obra de Bacon es demasiado aproximada, siendo más un cliché que una obra con su propia autonomía.

Lolita, 2015
Óleo sobre lienzo
112 x 112 cm.



3.2. DE LA PINTURA A LA SENSACIÓN

Una vez alcanzada una cierta soltura y libertad procesual, el siguiente paso era como llevar la pintura a algo más allá de la mera representación, conseguir hacer presentes elementos no visuales, provenientes de otros sentidos o de fuerzas no visibles. Así que, ha través de las posibilidades que me permitía el óleo tanto de una manera pretendida como azarosa, comencé a alejarme de la figuración representativa, como un reflejo de la sensación psicológica que tenía el referente hacia mí como espectador y ejecutor. Quería llegar a conseguir que estas sensaciones realmente se materializarán en el cuadro, que adquirieran presencia, por lo que comencé a buscar información conceptual para obtener respuestas y fundamentos para llegar a este propósito.

Durante este periodo, realicé la lectura de *Francis Bacon. Lógica de la sensación* de Gilles Deleuze. Con esta lectura pude profundizar más en cuestiones como lo figural y lo figurativo, el diagrama, las fuerzas invisibles, el ritmo y la sensación.

Para comprender que es la sensación haré una exposición de los conocimientos adquiridos tras mi incursión en este libro.

3.2.1. La sensación

La sensación en la pintura es un estado donde el objeto y sujeto se funden (sistema nervios y el "hecho", visión subjetiva y objeto físico), donde como dice Deleuze aparece lo figural, no lo figurativo (Figura como contraposición a lo figurativo, es decir, no hay una representación directa o ilustrativa de lo retratado, así como un relato, si no la sensación física que ejerce sobre ti), con ello se produce una transgresión de los sentidos mediante fuerzas, por decirlo en términos legos, una sinestesia radical. Bacon, ejemplo pictórico al que recurre Deleuze con mayor asiduidad, junto a Cezanne -pero a éste lo relega más como maestro originario del termino y primer incursor directo-, es aquel que consigue con mayor plenitud la incorporación de la sensación en la pintura, alcanzando lo que no consigue la pintura figurativa ni abstracta individualmente, actuar sobre el sistema nervioso, sobre la carne, lo cual las otras dos formas, solo afectan de manera intelectual, sobre el cerebro, uno es puesta en escena, lo otro interpretación de lo sensible a lo puro.

Cuando hablábamos de sinestesia radical, nos referíamos a la idea que plantea Deleuze de pintar fuerzas invisibles, más allá que en la atribución de una sensación a un sentido que no le corresponde. Pero la sensación vista por Deleuze, pese a que tengan en común pintar lo invisible, ésta transgrede los sentidos. El objeto se disuelve en el sujeto y viceversa. El cuerpo orgáni-

co se vuelve en un cuerpo sin órganos, los sentidos se solapan o se alteran. Un órgano sensitivo se conecta con el resto de órganos sensitivos creando una interconexión anterior a la razón, no existiendo un sentido dominante. Este conector es el ritmo, el cual está en todos los ordenes sensoriales, vista, oído, tacto, olfato y gusto. En cuanto a lo visual, en concreto en la pintura, esto hace que los cuerpos estén en constante vibración, “de manera que al sensación no es cualitativa ni está cualificada, no tiene más que una realidad intensiva que ya no determina en ella datos representativos, sino variaciones alotrópicas”⁵. Aparece así el cuerpo sin órganos, pero no quiere decir que el cuerpo carezca de órganos, sino de organismo, es decir falta de una organización. Así pues, el ritmo, son diferentes niveles sensoriales que se unen generando una onda nerviosa que recorre el cuerpo, la sensación es el encuentro de esta onda con fuerzas invisibles (tiempo, presión, temperatura, gravedad, atracción,...) que actúan sobre el cuerpo, lo desorganizan, deformándolo, llevando la sensación más allá de los límites orgánicos, de lo referencial, volviéndose real. Aparecen órganos transitorios y polivalentes, “lo que en un nivel es boca se convierte en ano en tal otro, o en el mismo nivel bajo la acción de otras fuerzas”⁶ con lo que “La pintura se propone directamente despejar las presencias que hay debajo de la representación, más allá de la representación”⁷. La pintura liberando al signo icónico de la representación, libera al ojo de su cualidad connatural y lo convierte en órgano polivalente “que ve el cuerpo sin órganos, es decir, la Figura, como pura presencia”.

3.2.1.1. La deformación

Bacon, por lo tanto, logra extraer la figura de lo figurativo, elimina o más bien reduce, todos los elementos figurativos/ilustrativos, para dejar solo lo figural, para ello hace uso de métodos de deformación. Para entender esto vamos a citar a Deleuze en relación a hacer visible fuerzas que no lo son y como infiere en ello la deformación: “Y esto es verdad para todas las series de cabezas de Bacon, y las series de autorretratos, es incluso el porqué de tales series: la extraordinaria agitación de esas cabezas no viene de un movimiento que la serie supondría recomponer, sino mucho antes de fuerzas de presión, de dilatación, de contracción, de aplastamiento, de estiramiento, que se ejercen sobre la cabeza inmóvil. ... Y aquí las partes limpiadas, barridas, del rostro toman nuevo sentido, puesto que ellas marcan la zona misma donde la fuerza está golpeando. En este sentido es como los problemas de Bacon son efectivamente de deformación, y no de transformación. Son dos categorías muy diferentes, La transformación de la forma puede ser abstracta o dinámica. Pero la deformación es siempre la del cuerpo, y es estática, se hace sin moverse del sitio; subordina el movimiento a la fuerza,

5 Deleuze, G. *Francis bacon. La lógica de la sensación*, p. 51.

6 *Ibid.*, p. 55.

7 *Ibid.* p. 58.

pero también lo abstracto a la figura.”⁸ y más adelante prosigue: “Esto es lo que constituye la deformación como acto de pintura: no se deja conducir ni una transformación de la forma, ni a una descomposición de los elementos. Y las deformaciones de Bacon raramente son coaccionadas o forzadas, no son torturas, dígame lo que se diga: al contrario, son las posturas más naturales de un cuerpo que se reagrupa en función de la fuerza simple que se ejerce sobre él, gana de dormir, de vomitar, de mirar hacia atrás, de estar sentado la mayor cantidad de tiempo posible... etc.”⁹. Para entender esto con mayor claridad voy a desarrollarlo. Bacon representa las fuerzas mediante un acto de intervención constante sobre una imagen representativa, Las fuerzas con las que opera las enumera Deleuze, la primera es la de aislamiento, la segunda deformación, las terceras disipación y por último la del tiempo, en resumidas cuentas ritmos de distintos niveles sensoriales que atraviesan un cuerpo que acontece sin órganos, pero un ritmo que se manifiesta visualmente y genera una vibración, haciendo ver al órgano ojo lo que no puede ver (fuerzas), es decir que actúa sobre los sentidos del espectador produciéndose la sensación. Para llevar esto al lienzo, Bacon se sirve de marcas libres en una imagen figurativa para destruir la figuración, son de índole azarosa, no representativas, pero manipula el azar, los reintroduce en el conjunto visual. “Al pasar por esos trazos, la figuración vuelta a encontrar, recreada, no se asemeja a la figuración de partida. De aquí la fórmula constante de Bacon: semejar, pero por medios accidentales y no semejantes.”¹⁰. Para desarrollar mejor esto voy a hablar del diagrama.

3.2.1.2. El diagrama

El diagrama como dice Deleuze es como el surgimiento de otro mundo. La mano del pintor se sirve de otras fuerzas que ya no dependen ni de la vista ni de lo racional, las marcas son libres y azarosas, son asignificantes y no representativas, “son trazos de sensación, pero de sensación confusas”¹¹. Con ellas la pintura se escapa de lo figurativo. El diagrama por lo tanto es un caos, un caos que como dice Bacon sugiere y como indica Deleuze trazan posibilidades de hecho, pero no es un hecho (hecho pictórico). Este caos es el que abre dominios sensibles, es el cimiento del ritmo. “ El diagrama termina el trabajo preparatorio y da comienzo el acto de pintar”¹². Deleuze indica que hay tres maneras de extinguir el caos (llegar al hecho), una es la de la pintura abstracta, pero está se aleja del diagrama y se asienta en el código, no hay caos ya que esta todo codificado en figuras puras, el código es cerebral y por lo tanto pierde la sensación. El segundo es el expresionismo abstracto,

8 Ibid. p. 65.

9 Ibid. p. 66.

10 Ibid. p. 99.

11 Ibid. p. 102.

12 Ibid. p. 104.

pero éste es todo diagrama, todo es caos, y pese a que la sensación ha sido alcanzada, es profundamente confusa. La última vía la que toma Bacon y la que nos interesa en concreto, es la que controla el caos, donde no todos los datos figurativos desaparecen si no que el caos, los trazos manuales azarosos, se reinyectan en el conjunto visual apareciendo una nueva figuración, la de la figura, apareciendo la sensación como algo manifiesto y constante. Por lo tanto se crea una especie de vía intermedia donde la geometría (o los contornos y estructuras) sería el maderamen y el color la sensación se unen. El maderamen es lo que frena el caos, lo que estabiliza la sensación. Pero como indica Deleuze no es del todo correcto decir que es intermedia, porque esta geometría no es código como la de la abstracción, sino analógica, un lenguaje de relaciones, de una cierta evidencia intrínseca^{13b} como en Cezanne lo geométrico de un cuerpo. "El diagrama y su orden manual involuntario habrán servido para quebrar todas las coordenadas de figurativas; pero por esto mismo (cuando es operativo) define posibilidades de hecho, liberando las líneas para el armazón y los colores para la modulación. Líneas y colores son entonces aptos para constituir la Figura o el Hecho, es decir, para producir la nueva semejanza dentro del conjunto visual donde el diagrama debe operar, realizarse."¹⁴.

Para simplificar, pondremos un ejemplo: cuando una pintura es presencia, es táctil, háptica, más allá de una representación, óptica, deviene la sensación, es más manzana (usando como ejemplo a Cezanne) que una representación figurativa. Es decir, con el tacto ocular (o cualquier otro sentido) se pasa de la posibilidad del hecho al hecho, todas las fuerzas que interactúan dan lugar a una presencia.

3.2.1.3. La sensación psicológica, fuerzas que emergen, el catalizador

En nuestra obra, la busca de la sensación va por un camino distinto al de Bacon o Cezanne, pero más próximo al primero. Nuestras pinturas aunque la presencia de la figura es importante, nos interesa en mayor medida hacer presente fuerzas psicológicas, fuerzas deformantes que vienen de dentro hacia fuera. Partimos de referentes fotográfico igual que Bacon, pero ha diferencia de él a veces la propia fotografía está como sustrato de la pintura

13 Para comprender mejor la analogía, podríamos utilizar el ejemplo de analogía que utiliza Luigi Pareyson al hablar de las formas naturales y las formas pictóricas, el equipara las formas a "organismos que viven por su cuenta", muy semejante a la visión de Deleuze en cuanto a la sensación. La analogía que hay entre ambas formas es como por ejemplo la que hay entre un árbol y una persona, la relación análoga entre sus partes: tronco, ramas-brazos, raíces-pies, etc.

14 Ibid. p. 122.

(en concreto en las resinas , ya que la introducimos mediante transferencia o impresiones sobre acetato). Sobre éstas se procede con el diagrama, que va desde el empleo de marcas libres, pinceladas, arrastrados, chorretones, arrancados, etc., para luego ir conteniéndolo en zonas, es decir, en lugar de que la deformación ocupe toda la obra, la figuración persiste más que en Bacon, pero esto es por un motivo. Lo que se busca es mantener el rostro más allá de la cabeza, en lugar de que todas las fuerzas se propaguen por la cabeza, la propagación es contenida en cada parte del rostro, con ello se pretende hacer visible fuerzas psicológicas. Una mirada tan intensa que se derrama, una sonrisa tan histérica que hace vibrar la sien y cuya dentadura se vuelve insufriblemente amarilla, que aniquila todo aquello que la sostiene. Esta claro que Bacon ya hacia esto, con la carne que ha conservado todos los sufrimientos, con el grito que estaba más allá del terror o con la sonrisa que persistía al cuerpo, pero esto lo plasma como un acto definitivo, nosotros apostamos por aquello que activa la chispa, el origen, cuando todo comienza a expandirse, el catalizador, no la histeria. Transformar el ojo en un órgano multisensible, fuerzas como el tiempo, la gravedad, el olor, la presión, han de estar presentes, pero la fuerza psicológica ha de ser aun mas intensa ser tan presente como las demás, el proceso pictórico se vuelve un modulador de éstas, la presión ha de ser psicológica, el calor, el silencio que se siente cuando el brote estalla, la falta de aire, el adormecimiento muscular cuando la carcajada comienza a volverse histérica, etc.

3.2.2. Segunda incursión

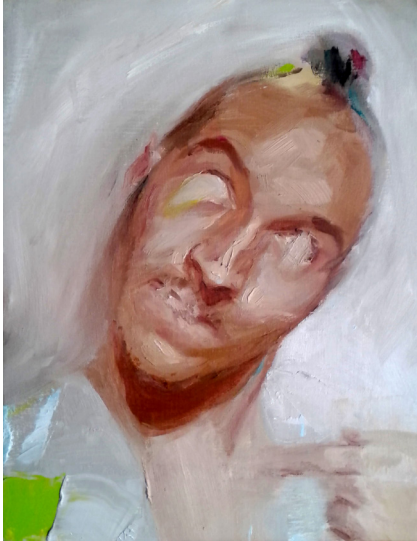
Durante este proceso los distintos niveles y fuerzas empiezan a emerger de una forma más evidente, los colores y los trazos libres empiezan a generar ritmos y vibraciones en aquellos puntos donde interesa que empiece a producirse un epicentro de fuerzas deformantes. Estas fuerzas más contenidas que en Bacon, hacen que nos alejemos de esa apariencia primera que parecía tener nuestra primera incursión pictórica a su obra, obteniendo un lenguaje personal y haciendo hincapié en esa idea que comentamos de hacer presente el origen de las sensaciones, el catalizador. Por otro lado la figuración está más presente, el cuerpo sin órganos no es tan violento (desorganizado) en apariencia, pero cada rasgo por separado, si se observa con detenimiento sufre toda la violencia de varios niveles y fuerzas, generando al final sensaciones a nivel general. En algunas piezas, aun así, no he logrado totalmente escapar del cliché.

Durante este periodo se abren 2 series, "Cabezas análogas" y fe de erratas, donde las sensaciones y fuerzas emergen en mayor o menor medida. Una como indica el nombre está en relación a la pintura de cabezas (o retratos según como se mire) y en la otra, las fuerzas deformantes afectan sobre el mismo soporte, creándose un efecto de sístole- diástole, generando un ritmo que va desde la superficie del cuadro al propio soporte, como si éste no pudiera contenerlo.

En las cabezas análogas, llega un momento donde introducimos un nuevo material, la resina acrílica, esta nos sirve para poder producir una resonancia de fuerzas y niveles, ya que podemos superponer planos, así que las fuerzas deformantes que afectan a la imagen inferior afectan y se conectan con la superior, semejante a lo que ocurre cuando Bacon une dos figuras en un mismo cuadro, que éstas parecen formar un único cuerpo, Deleuze las denomina "figuras acopladas" y por otro lado al igual que Bacon utilizaba las zonas de color planas para producir fuerzas entre fondo y figura, lo que constituye un espacio totalmente cerrado, nosotros utilizamos la resina con el mismo fin, ya que la hemos manipulado de diferentes maneras para que afecte sobre la figura, convirtiéndose en una fuerza deformante que afecta del fondo a la figura y viceversa. La resina por lo tanto aquí actúa como doble conector, de dos figuras superpuestas y del fondo y las figuras.

El proceso de la resina, será desarrollado debido a su interés experimental en cuanto a proceso.

3.2.2.1. Cabezas análogas



Well I'm the only one here, cabeza análoga, 2015
Óleo sobre lienzo.
33 x 15,5 cm.



Cabeza análoga, 2015
Óleo sobre tabla
50 x 50 cm.

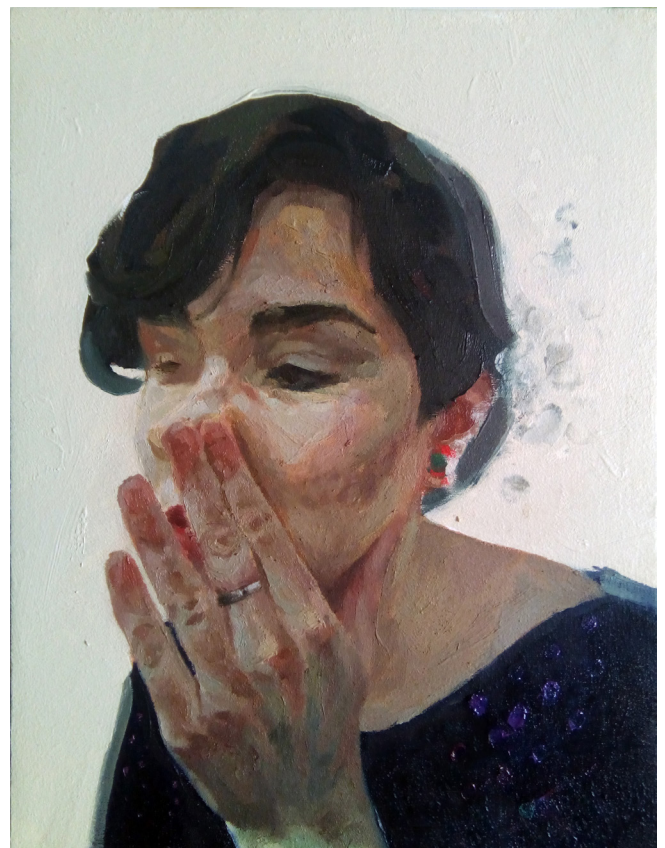
No entiendo como funciona un ser humano, Cabeza análoga, 2016
Óleo sobre lienzo.
33 x 25 cm.



Polilla, cabeza análoga, 2015
Óleo sobre lienzo
100 x 100 cm.

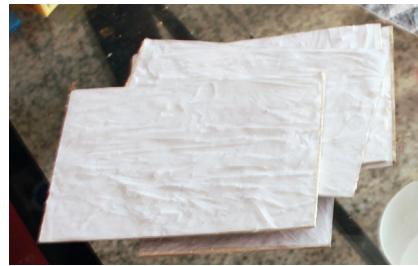


Cabeza análoga II, 2016
Óleo sobre tabla
20 x 20 cm.



3.2.2.1.1 Proceso resinas

Primero se preparó una superficie de madera prensada, DM, para la correcta absorción de la transferencia por látex y pintura acrílica. Para la imprimación, se usó de Gesso blanco, con una capa espesa y se le dio forma rugosa con papel film, para que la transferencia ya de por sí sufriera ciertas deformaciones arbitrarias.



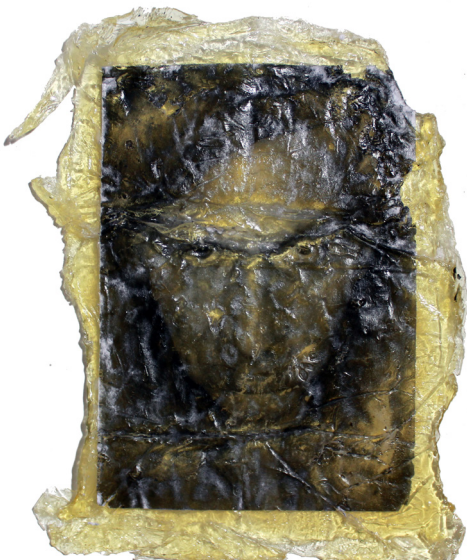
Tras el secado del latex, se limpió la superficie quitando el papel pero de una forma poco rigurosa ya que nos interesaban las suciedades y pequeñas transparencias que participaban en la deformación e iluminación de partes referenciales.



El molde para el vertido de resina acrílica, para las piezas de menor tamaño se realizaron con papel de aluminio y papel film, para las de mayor tamaño el papel de aluminio fue sustituido por cartón.



Tras el secado, se introdujeron las piezas de menor tamaño en el horno, cada una a distinto tiempo y temperatura,obteniendo diferentes efectos y resultados en cada pieza. En el caso de las grandes se utilizó una pistola de calor en su lugar.



Por último, pudimos comprobar que las que sufrieron un mayor tueste, las texturas eran de mayor tamaño y no eran útiles para un proceso pictórico posterior, así que seleccionamos solamente 4 para este propósito y dejamos las anteriores tal como estaban, ya que tenían de por sí, autonomía como obra gráfica. La técnica pictórica ha sido realizada con pintura al óleo y en un caso también spray.



Arriba. *Cabeza análoga IV*, 2016
Óleo sobre resina acrílica
22 x 15,5 cm.

Abajo. *Cabeza análoga V*, 2016
Óleo sobre resina acrílica
22 x 15,5 cm.



Cabeza análoga III, 2016
Óleo sobre resina acrílica
22 x 15,5 cm.

Cabeza análoga VI, 2016
Óleo y spray sobre
resina acrílica
22 x 15,5 cm.





Fotografía I



Fotografía II

Para las piezas de mayor tamaño, en lugar de utilizar el sistema de transferencia, aprovechando la asignatura de gráfica experimental, utilizamos un *plóter*, por lo que se abrió un nuevo recurso donde experimentar.

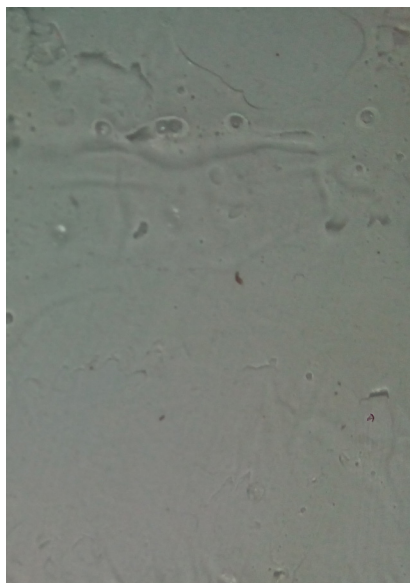
Primero se realizó una sesión fotográfica de la cual seleccionamos 2 fotografías, que posteriormente se retocaron y abocetaron con programas de fotomanipulación digital, "Photoshop" y "GIMP".



A parte, se realizó varias pruebas de textura con resina, sobre el papel de acetato. Ésta las obtuvimos con vertidos directos, espátula o/y pincel más o menos cargado o por arranques. Con una de las hojas donde se introdujeron todas las posibilidades de textura, se realizó una prueba de impresión para observar las "posibilidades de hecho" que el *plóter* producía.



Prueba



Con Photoshop se dividió las imágenes en partes que se solaparían en distintos acetatos, para obtener así una sensación de superposición visual y unión de distintos niveles de “sensación-deformación” creándose una reverberación. A continuación, se preparó un soporte adecuado para pintar el fondo y las túnicas de los Nazarenos, donde superponer los acetatos ya impresos.



Imagen fragmentada con Photoshop I

Después se colocaron las piezas en cajas de cartón debidamente preparadas con cinta aislante para verter un total de 9 litros de resina acrílica.¹⁵



Imagen fragmentada con Photoshop II

15 Las imágenes expuestas son tras el secado. Video del proceso de vertido: <https://youtu.be/5ydczTRbJTM>

3.2.2.2 Fe de erratas

Como ya se indicó anteriormente, en las obras articuladas en “fe de erratas”, las fuerzas aparecen también en el soporte. Esto sería análogo al uso de los fondos planos y cortinas que usa Bacon en sus obras, ya que estas fuerzas deformantes actúan unas sobre otras, creando un continuo, un ritmo de sístole-diástole.

La imagen aquí abajo mostrada, fue la primera en abrir la serie, por otro lado es la primera en la que aparecen reflejadas más de una figura. Fue este mismo motivo el que dio pie a realizar el análisis de la seducción que comenzará en el siguiente epígrafe, por lo que es una obra “conectora” con las siguientes ideas que serán expuestas.



Derecha. *Fe de erratas*, 2015
Óleo sobre lienzo
109 x 73 cm.

Arriba. *Fe de erratas II*, 2015
Óleo sobre tabla
30 x 30 cm.

Abajo. *Fe de erratas III*, 2015
Óleo sobre lienzo
18 x 25 cm.



3.3. DE LA SENSACIÓN A LA SEDUCCIÓN

El uso de trazos libres en el cuadro, mediante el diagrama, comenzaron a tomar un rumbo que se asemejaba demasiado a las obras realizadas por Bacon y esto las hacía caer en el cliché (Bacon como cliché). Por otro lado, nos comenzaron a interesar aquellas obras donde el diagrama y las fuerzas eran más contenidas, como un elemento sutil, reducir el caos al mínimo, como una especie de inicio o palpito del caos en zonas puntuales. Reflejar el comienzo, el punto exacto de incertidumbre, donde la sensación de niveles psicológicos que emergían del interior del cuerpo, empezaban a producirse. Por ejemplo, el inicio de la pulsión sexual o de la violencia que envuelve a las figuras, el pánico de no saber lo que ocurre que desencaja los músculos, etc. Las fuerzas deformantes fueron contenidas hasta el límite y con ello, se hace más evidente el relato.

Por último y como hemos explicado anteriormente, considerando que aunque si que es cierto que la sensación es un camino que se salta el relato, esta en el momento que está unida a una figuración, la potencia de la imagen es tan fuerte que el espectador siempre introducirá algún tipo de narración. Por ejemplo si el retratado es un Papa, o es un amante de Bacon, es imposible no añadir un motivo narrativo al porqué de está pintura, ya que puedes ahondar en la biografía de ambos sujetos, pintor y modelo. Aunque la eliminación de lo narrativo es mucho más asequible en las figuras individuales, en el momento en el que añadas cualquier elemento convencional o de memoria histórica/personal, abres fronteras para la entrada del relato como le sucedió a Bacon al introducir elementos de la simbología Nazi en algunos de su cuadros. En las imágenes compositivas donde hay más de una figura, escapar del relato es prácticamente imposible, ni siquiera el propio Bacon consigue escaparse de ello y el mismo lo admite en las entrevistas y pese a la defensa que Deleuze hace sobre sus relaciones no narrativas (*matters of fact*) y a la introducción de la figura “testigo”, es evidente que le quitó valor a la capacidad de sobre-interpretación del espectador, aunque si que trate de ello en el libro, utilizando palabras de John Russell, “Sea un cuadro de Bacon como <<El hombre y la niña>> de 1963: las dos Figuras, del hombre sentado sobre su silla y contorsionado, de la niña rígida y de pie, se mantienen separadas por toda una región del color liso que hace ángulo entre las dos. Russell dice muy bien: <<Esta niña ¿ha sido repudiada por su padre que no la perdonara? ¿Es acaso esta mujer que le hace frente cruzados los brazos la guardiana de ese hombre, aun cuando él se retuerza sobre su silla y mire en otra dirección? ¿Es una anormal, un monstruo humano, de regreso para atormentarlo, o es una personaje puesto sobre un pedestal, un juez listo para dictar sentencia?>>. Y a cada paso recusa la hipótesis, que re introduciría una narración en el cuadro. <<No lo sabremos nunca, e incluso no deberíamos desear saberlo>>. Se puede

decir, sin duda, que el cuadro es la posibilidad de todas esas hipótesis o narraciones al mismo tiempo. Pero es porque él está fuera de cualquier narración”¹⁶. Lo descrito aquí es un hecho, la narración siempre puede surgir, sea real o no, se hace presente, la cuestión es que Russel fue seducido por la imagen, no pudo encontrar resolución a la incógnita, puesto que los signos no eran decodificables, faltaba introducir la idea de “Seducción” de Baudrillard, pese a que la obra de Francis Bacon ya la incorporaba.

A nivel conceptual comenzaron a surgir influencias llegadas por la lectura de Jean Baudrillard en concreto en los libros *El complot del Arte* y *De la seducción*.

3.3.1. La seducción

“Lo obsceno puede seducir, el sexo y el placer pueden seducir. Incluso las figuras más anti-seductoras pueden volverse figuras de seducción”. - Baudrillard, J. *De la seducción*-.

Voy a hacer un pequeño resumen de aquellas cosas que definen puntos que me interesan de la seducción.

La seducción es un alejamiento de los postulados que abogan por el máximo de referencia, de realidad, de verdad, es un alejamiento de la hiperrealidad en todos sus sentidos. Esto atañe incluso a la pintura, donde en los cuadros hiperrealistas, muestran más de lo que el ojo puede alcanzar por sí mismo, una realidad casi microscópica. Pero esto se puede ver también en el cine, donde la alta definición, el sonido *dolby surround*, los efectos especiales cada vez más naturales, le ofrecen al espectador tanta realidad, que no le deja nada que aportar, nada que imaginar, es un camino de una sola vía. “El hiperrealismo no es el surrealismo, es una visión que acosa a la seducción a fuerza de visibilidad. Le <<ofrece más todavía>>.”¹⁷. Así pues la Seducción, es aquello que contesta a un mundo que no abandona nada a las apariencias ni al azar, donde todos los signos son visibles y deben estar por un motivo. Se opone a la producción, producción no como fabricación, “sino como hacer visible, hacer aparecer y comparecer”¹⁸. Así pues la seducción siempre esconde o quita algo del orden de lo visible, de lo verdadero, lo pervierte al discurso apartándola de ésta y le quita su sentido. Como bien explica Baudrillard, sería lo inverso a lo que hace el psicoanálisis en relación al discurso manifiesto y el discurso latente. Pero para entenderlo mejor, primero voy a definir estos dos discursos brevemente: el discurso manifiesto es el que cuando hablamos en relación a los sueños, es aquel que se cuenta tal como te

16 Ibid. p. 76.

17 BAUDRILLARD, J. *De la seducción*, p. 34.

18 Ibid. p. 38.

despiertas. El discurso latente, es aquel que descodifica el manifiesto a través de un análisis para obtener el significado del inconsciente (por lo que le da una verdad, al contrario de la seducción que lo aparta de ésta). “La interpretación es lo que al romper las apariencias y el juego del discurso manifiesto, liberará el sentido enlazándolo con el discurso latente.”¹⁹. Así pues, la seducción sería del orden inverso, ya que lo manifiesto (el sentido oculto) es lo que pervierte a lo latente, lo convierte en apariencias. Lo realmente seductor, es la conexión que hay entre esos signos aleatorios, absurdos pero precisos, descubrir la trampa, encontrar el sentido es su destierro. Así pues la seducción, también se muestra enemiga del psicoanálisis, porque ésta la intenta reprimir, “intenta” porque el psicoanálisis también es seducido: “lo peor para el psicoanálisis es esto: el inconsciente seduce, seduce por sus sueños, seduce por su concepto, seduce desde el momento en que <<ello habla>> y en que ello tiene ganas de hablar, en todo momento está en pie una estructura doble, una estructura paralela de connivencia de signos del inconsciente y de su intercambio, que devora a la otra, la del <<trabajo>> del inconsciente, ésa, pura y dura, de la transferencia y de la contra-transferencia. Todo el edificio psicoanalítico muere al ser seducido y con él todos los demás.”²⁰.

3.3.1.1. Alejándome de la figuración actual, luchar contra el cliché, la repetición, lo maquinal

¿Qué ha sido de la constelación del secreto? -Baudrillard. j.-

Baudrillard en el complot del arte, nos habla de un arte que constantemente se simula, se cita, de una forma casi como de parodia. Es algo que no se puede negar, ya que constantemente vemos en el mundo del arte actual, artistas que pintan exactamente los mismos motivos que otros artistas, incluso de aquellos que forman parte de su misma línea, como una repetición exacerbada de formas de nuestra cultura, ¿Es posible, acaso, negar en la actual figuración pictórica, la gran cantidad de figuras de porcelana, figuras ecuestres de cuerpo completo y perfil, escenas de quirófano, ejecuciones, bustos clásicos que se desenfocan, elipse de identidad mediante la elipse del rostro, perros en formatos desorbitados, retratos de individuos de espaldas, globos de helio en colores eléctricos...?. Quizá, no le falta razón a Baudrillard cuando afirma: “En un mundo consagrado a la indiferencia, el arte no puede más que acrecentarla”²¹o que el arte actual es un arte de la ironía, pero una “ironía fósil”. El camino de la simulación, no ha caído solo en el hiperrealismo, que es al que hace referencia constantemente, sino que se ha formado una nueva hiperrealidad, donde los referentes se simulan, donde el concepto se simula, se repiten tanto que al final se transgrede el origen, hasta hacerlo

19 Ibid. p. 55.

20 Ibid. p. 56.

21 BAUDRILLARD, J. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, p. 20.

nulo, hasta solo dejar la superficie hueca de lo que alguna vez pudo llegar a tener alguna razón. La pelea que han tenido muchos artistas contra la mecanización del arte, se ha convertido en la nueva mecanización para otros, infinidad de artistas que pintan con la misma huella, una huella que alguna vez quiso decir algo, hasta convertirse en un mero efectismo. La lucha contra el cliché se vuelve paradójicamente en un cliché. "La ilusión que procedía de la capacidad de arrancarse de lo real mediante la invención de formas – capacidad de oponerle otra escena, de pasar al otro lado del espejo-, la que inventaba otro juego y otra regla del juego, es ahora imposible porque las imágenes han pasado a las cosas. Ya no son el espejo de la realidad: han ocupado el corazón de la realidad transformándola en una hiperrealidad en la cual, de pantalla en pantalla, ya no hay para la imagen más destino que la imagen"²². Con esto el arte parece que se haya dejado imbuir de nuevo por la idea de las apariencias, del arte como producto visual, fetiche, clara ironía ya que muchos de los elementos que se repiten como la pérdida de la identidad, pretendían eliminar lo que era un exceso de identidad, un exceso de mecanización. "Los demás sólo tienen una estrategia comercial de la nulidad, a la que dan una forma publicitaria, la forma sentimental de la mercancía, como decía Baudelaire. Se ocultan detrás de su propia nulidad y detrás de las metástasis del discurso sobre el arte, que se emplea a fondo para hacer valer esta nulidad como valor (incluido en el mercado del arte, evidentemente). En cierto sentido, es peor que nada, porque eso no significa nada y sin embargo existe, dándose toda una serie de buenas razones para existir. Esta paranoia cómplice del arte hace que no exista ya un juicio crítico posible, sino sólo camaradería y convivencia de la nulidad."²³

Este trabajo también ha caído varias veces en el cliché o en el efectismo y la lucha por erradicarlo, es una batalla cruenta. Bacon, sus deformaciones, a veces parece como si la única manera de exteriorizar las fuerzas, sea a su manera, sea con sus imágenes y sus referentes, papas, manuales de medicina, la carne, sus arrastrados, etc. Por lo tanto decidimos alejarnos de esta visión, buscar nuestros referentes en aquello más cercano, en nuestra historia ya sea nacional o personal e intentar alejarnos de aquello que forma parte de Bacon. Aunque no siempre lo hayamos conseguido y de alguna manera siempre acaban resurgiendo los fantasmas, la batalla es constante. Las lecturas de Baudrillard fueron un camino para canalizar las pulsiones de aniquilamiento hacia un camino intermedio, un camino distinto al de Bacon o otros artistas como Adrian Ghenie, volviendo a redirigirlos al camino de la referencia artística, no de la simulación.

Baudrillard se pregunta si todavía hay alguna salida para escapar de la

22 Ibid. p. 30.

23 Ibid. p. 67-69.

hipervisibilidad, alguna oportunidad para la ilusión estética, para la ilusión del secreto, de la seducción. El habla de dos opciones, análogas a las que desarrolla Deleuze cuando habla de como evitar la ilustración, el camino del expresionismo abstracto y el camino de la sensación. Baudrillard habla de encadenar las formas, superando una forma se llega a otra forma, pero no a una cuyo secreto es la representación, sino su presencia. La forma se puede entender como una analogía a la idea de presencia, es decir, esta unida al mundo (a lo figurativo), pero tiene “su condición de forma real y de existencia concreta”²⁴, concreta por el hecho de que se ha separado de su autor, es independiente, ya no tiene un fin externo. La segunda opción es la que es ilusión, aquí es donde se entiende otro de los elementos fundamentales de Baudrillard en relación a la seducción, el *trompe-l’oeil*, ya que el nunca ha querido significar que se trata de imitar lo referencial, sino un engaña-vida, aquello que quitando un plano de realidad, una dimensión, se vuelve tan háptico como el mundo real y esa inferencia, hace que a su vez nos planteemos, que sí acaso el mundo real, la verdad del mundo real, es que no hay verdad, es ilusión. Pero, lo realmente genial de ésta figura, no es éste acercamiento a la idea de sensación, sino su más allá de la pintura y de la ilusión estética, la ilusión “antropológica”, la idea de que “el mundo se nos presenta mucho antes de haber adquirido un sentido, mucho antes de ser interpretado o representado, mucho antes de volverse real, lo cual devino tardíamente y sin duda de manera efímera. No la ilusión negativa y supersticiosa de otro mundo, sino la ilusión positiva de este mundo, de la ilusión vital de las apariencias a que alude Nietzsche: la ilusión como escena primitiva, muy anterior, mucho más fundamental que la escena estética.”²⁵ Habla pues de que la estética es la que ha frenado de alguna manera a la ilusión primigenia, para codificarla. Por supuesto aquí no hay nada que hacer, al menos no directamente, pero esa idea de “ilusión positiva”, “ilusión de las apariencias” anterior a la “escena estética”, abre un camino, por supuesto totalmente interpretado ya que nos movemos en un terreno pictórico, para devolver los signos al camino de lo oculto, del secreto, construir escenas que escapen de la interpretación, con elementos significantes que se devuelven al mundo de lo asignificante, que se entremezclan con formas que son presencias, obteniendo lo que definiremos como una narración ilusoria.

3.3.1.2. Seduciendo *la interpretación del arte* de Luigi Pareyson, antes de la narración ilusoria

Nos centraremos en la idea de interpretación por parte del espectador:

“Si se tuviese que dar una definición de interpretación, no encontraría

24 BLANCO, P. *Hacer arte, interpretar el arte. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson*, p.67.

25 BAUDRILLARD, J. Op. Cit. p.48.

ninguna mejor que la siguiente: interpretar es un tipo de conocimiento en el que, por un lado, la receptividad (la forma se nos revela) y la actividad (la persona se abre a la forma) son inseparables y, por otro, lo conocido es una forma (= presencia) y el que conoce es una persona²⁶. Se produce un “encuentro” entre espectador y obra de arte, pero ninguno se impone sobre el otro. La obra no impondrá su interpretación, será una propuesta, un señuelo al interprete. La interpretación tampoco se impone, sino que se “construye desarrollando y desentrañando [...] interpretar es preguntar: no sólo saber hablar o escuchar, sino también saber hacer hablar²⁷. Con ello la obra se expone a multitud de interpretaciones.

Pero con esto no se rechaza -del todo- la visión de la “sensación” de Deleuze, puesto que como indica Pareyson en su texto, en la obra en su condición de forma notamos su presencia como algo evidente, sin necesidad de intermediarios, análogo a lo que defiende Deleuze sustituyéndolo por narración. Pero a diferencia de este último, introduce el misterio, puesto que la obra aunque este totalmente acabada y definida por su condición de forma, “sin embargo a la vez es un mundo, es decir un personalísimo modo de interpretar el mundo -habla del estilo-. He aquí un doble infinito: el de universo y el de persona.”²⁸

Para Pareyson son inseparables, no se puede solo hacer hincapié en la materia de la obra sino también en el “estilo”, ya que es donde aparece la personalidad y espiritualidad del artista (espiritualidad como expresividad y psicología, aunque si que es verdad que luego desarrolla un método ontológico y hermenéutico, del cual nos posicionamos aparte). Considera que no se deben apreciar por separado los mecanismos sensibles “sensualismo”, como los significados y símbolos del arte “espiritualismo” (o lo que sería, volviendo a lo mismo, lo narrativo para Deleuze). “Este rechazo de ambos extremos, hace más difícil todavía la interpretación: el huir de la simplificación y del reduccionismo de ver en la obra sólo materia o algo únicamente espiritual, trae no pocos problemas de comprensión; pues el hecho de que la materia evidencie -al mismo tiempo que oculta- el espíritu de la obra de arte, supone todo un misterio que hay que desvelar (algo más que un simple dilema, un problema o un enigma)”²⁹. En este punto, el de enigma, coincide con Baudrillard cuando opone de la “seducción” y la “hiperrealidad”, pero como veremos más adelante, tiene ciertas diferencias.

Por lo visto anteriormente, estaríamos hablando de una interpretación espontánea, la que viene de la forma-presencia sin mediación, directa al sistema nervioso y una meditada, la que vendría de la interpretación de la perso-

26 BLANCO, P. Op. Cit. p.189.

27 Ibid. p. 190.

28 Ibid. p. 120.

29 Ibid. p. 221.

nalidad plasmada en el uso que hace el artista de la materia pictórica (estilo). Por lo tanto aquí entra lo inagotable de la interpretación, pero no como algo arbitrario, ya que “inagotablemente, la obra de arte sigue siendo el criterio firme y estable de toda interpretación”³⁰. Hay tantas interpretaciones como personas que se establezcan frente a la obra y aquí entra en juego el “saber hacer hablar”, ya que se produce un diálogo obra/espectador y la obra es la que debe afectar directamente al espectador para que desee profundizar en ella. Es decir, conseguir que el espectador incida una y otra vez a volver a la obra, está interpretación como es externa a la visión del artista, no se aclarará de manera definitiva, por lo que invitará a redescubrirla.

Por otra parte hay que volver a abordar la idea de que la interpretación es un acto por un lado activo y por el otro receptivo, por un lado racional y trabajosa y por el otro placentero y contemplativa. Esto se debe a que aparece un nuevo hecho dentro de la interpretación (activo), su final, la contemplación (receptivo). En la interpretación según se avanzan las lecturas y se vuelven más intensas, al llegar al descanso del esfuerzo de la búsqueda, al llegar al hallazgo, se llega a la contemplación. La contemplación la caracteriza como una fuerza inmóvil, puesto que ya se ha terminado el movimiento de la búsqueda y el diálogo, al obtener la clave de la interpretación se ordena la forma de manera significativa. Para Pareyson esto ocurre por el proceso productivo de la interpretación, la cual se asemeja a la producción de formas por parte del artista, ya que el artista para llegar a la producción de la forma contemplable, ha tenido que hacer una interpretación del mundo y el espectador mediante la interpretación produce una forma como resultado de ésta.

En este punto sobre la “producción” es donde hay que hablar de aquellos elementos que difieren con nuestra visión y la idea de seducción. La seducción se opone sistemáticamente a la idea de producción, ya que la producción muestra a los signos visibles, es decir hace presentes signos del orden del secreto y por tanto de la seducción. La seducción por el contrario los retira. Así pues, en las composiciones más allá del producir signos visibles, que sean interpretables, elimina o seduce estos signos y los hace indescodificables. Dicho de otra manera, utilizando signos que pese a que en apariencia tengan un significado, signos conocidos de una producción anterior (signos fálicos, religiosos, contemporáneos, etc.) se desordenan o se introducen azarosamente, desviando (seduciendo) el concepto de su significado por uno semejante al de información, eliminando la posibilidad de lectura concreta, pero generando una sensación al espectador de que está frente a una incógnita coherente, por lo que se presta a su interpretación, pero no llegando nunca al punto de la contemplación. Con ello pretendo conseguir que el espectador no termine nunca de tener la necesidad de posicionarse frente al

30 Ibid. p. 222.

cuadro, de escrutarlo.

Habría que hablar también de la diferencia entre significado e información, para terminar de cerrar algunos de los puntos anteriores. Umberto Eco nos indica que el significado, se establece en relación al orden convencional y redundante de la estructura, cuanto más se repitan los signos y estén prefijados, más obvio es. En cambio la información es al contrario, cuanto más desordenado e imprevisible sea el orden más posibilidades informativas. Pero hay que tener en cuenta que teniendo un máximo de desorden, todos los significados posibles resultan imposibles de organizar. Por lo tanto hay que organizar el desorden, “dominarlo”, para que informe, ya que el espectador está acostumbrado a moverse en límites probables.

3.3.1.3. Narración ilusoria

En las composiciones pictóricas, empezamos a interesarnos por construir una narración ilusoria, una narración que está pero que no está, que provoque una lectura incoherente, que no permita al espectador hallar respuesta a la incógnita, puesto que la incógnita, no existe, es una ilusión. La ilusión consiste en generar lo que en apariencia es una metáfora, casi un símbolo, sería como cuando ves una lámina de un grabado de Durero, repleta de símbolos, pero si no conoces previamente el código, esa lámina es como un cofre con un candado ciego, no confundir esta búsqueda con el automatismo o con el absurdo. Mas bien nos damos cuenta de que estamos ante un misterio, se vuelve en un misterio, de algún modo crees que ahí hay algo escondido, pero sin el código no hay manera de interpretar, salvo la sobre-interpretación a merced de la imaginación y ello es algo mágico, oscuro, tentador, seductor. Así pues, a diferencia de Bacon, que siempre buscó crear un arte no narrativo, lo que parece inaccesible al estar partiendo de una imagen, ya que éstas de por sí afectan a cada espectador de una manera subjetiva, interpretando y produciendo por consiguiente un relato, (pero por otro lado si que creo que llegó a lo que Baudrillard, posteriormente calificaría seducción). Nosotros apostamos más bien por aprovechar el relato truncado que de por sí trae la imagen, pero no quedándonos solo en esto, ya que pertenece al campo de la imagen y no de la pintura. Como explicamos de manera reducida hacia el final del punto anterior, es una analogía a lo que Baudrillard se refiere con que la seducción se opone radicalmente a la producción; ya no se trata de producir o reproducir la imagen, si no de seducir, desviarla de su identidad, para llevarla al juego de las apariencias mediante la pintura (manipulación, azar, diagrama). Por lo tanto, utilizamos el golpe súbito a la “presencia” obtenida mediante la pintura, con todas sus cualidades, como su resistencia, su representación indirecta, que penetra en el ojo y en el sistema nervioso, y de la imagen escogemos su relato, pero lo desviamos, desviamos sus signos y creamos una jaula para la curiosidad del espectador, una necesidad inconsciente de volver

al cuadro, de no darse cuenta de que ya ha entrado en su sistema nervioso como un intruso. Se produce un desafío, la obra desconcierta puesto que no tiene una identidad para él. Pero, no ha de afectar solo al espectador, sino también a las figuras que aparecen en el cuadro, estas figuras se ven afectadas por la seducción, las figuras participan como actores en esta farsa, seducen y son seducidas, apareciendo la sensación, emergiendo las fuerzas, el ritmo se libera por todo el cuadro, lo que Deleuze define como *matter of fact*. Baudrillard hablando sobre Vicent Descombes, en *L'inconscient malgré lui*: "Es seductor ser seducido, en consecuencia es el ser-seducido lo que es seductor. En otros términos, la persona seductora es aquélla donde el ser seducido se encuentra a sí mismo. La persona seducida encuentra en la otra, lo que la seduce, el único objeto de su fascinación, a saber su propio ser lleno de encanto y seducción, la imagen amable de sí mismo..."³¹. Lo que aquí he desarrollado de manera reducida, se puede ver como inocente o incluso incoherente, así que lo desarrollaré mejor con un ejemplo muy esclarecedor, extraído del propio libro.

3.3.1.4. La muerte en Samarkande

"Elipsis del signo, eclipse del sentido-engaño. Distracción mortal que un solo signo opera en un instante" -BAUDRILLAR, J.-

"Como la historia del soldado que se encuentra con la muerte en el desvío de un mercado, y cree verle hacer un gesto amenazador hacia él. Corre el palacio del rey a pedirle su mejor caballo para huir de la muerte durante la noche, lejos, muy lejos, hasta Samarkande. Con motivo de ello el rey convoca a la muerte al palacio para reprocharle que espante de ese modo a uno de sus mejores servidores. Pero ésta le contesta asombrada: <<No he querido causarle miedo, cuando teníamos cita a partir de mañana en Samarkande.>>"³²

Lo interesante como bien señala Baudrillard, es que lo seductor es lo que ocurre al margen, a espaldas de los participantes, el signo aleatorio que desencadena el hecho, suceder de la destinada muerte. "Cada uno ha seguido una regla que ni uno ni otro conocen. La regla de ese juego, que debe, como toda regla fundamental, quedar en secreto, es que la muerte no es un acontecimiento a secas y que debe, para consumarse, pasar por la seducción, es decir, por una complicidad instantánea e indescifrable, por un signo, uno solo quizá, que no habrá sido descifrado"³³. La ironía es que la muerte es un sujeto inocente, circunstancial, las cosas ocurren por azar, un simple gesto no pretendido, que desenvoca en lo esperado, que sin ello igual no hubiese ocurrido lo establecido, La muerte no es más que otro juguete del destino.

31 BAUDRILLAR, J. De la seducción, p. 68.

32 Ibid. p. 71.

33 Ibid. p. 72.

Como argumenta Baudrillard: “Ni inconsciente, ni metafísica, ni psicología en todo ello. Ni siquiera estrategia.” y prosigue: “ Nada podría haberse dejado de cumplir y, sin embargo, todo conserva la ligereza del azar, el gesto furtivo, del encuentro accidental, del signo ilegible. Así funciona la seducción...”³⁴.

Esto es lo que más me interesa de la seducción, ya que me ha abierto una puerta por largo tiempo cerrada. Siempre he trabajado imágenes con un amplio sistema de signos (metáforas, símbolos, comparaciones...) que *a posteriori*, nadie podía interpretar porque eran muy herméticos, sin el desciframiento que posee un símbolo clásico. Esto lo llegué a ver como un elemento negativo, reduciendo el uso que hacía de estos e incluso eliminándolos. En cambio me di cuenta de que intensificando el número de estos hasta conseguir una acumulación insistente o incluso incurriendo en una conexión absurda, llegaban a generar una composición con una fuerza significativa amplia pero sin un significado claro, totalmente abierto. Cuando hablo de conexión absurda, no confundir con el género absurdo o el automatismo surrealista, ya que los signos individualmente son deliberadamente planificados y mentales. La cuestión es, que la conexión en algunos casos es azarosa, como en la historia anteriormente narrada. “ Historia absurda, pero de una verosimilitud absoluta, pues hace aparecer la fuerza del significante insignificante, la fuerza del significante insesato”³⁵

Lo que me interesa aquí es- como comenté con anterioridad sobre los grabados de Durero-, que la imagen en apariencia tenga la fuerza de una imagen simbólica de la que se desconoce el código para poder interpretarla. Continuando con el texto de Baudrillard: “Además, el soldado ha ido a la muerte por haber dado un sentido a un gesto que no lo tenía, y que no le concernía...” El hombre seducido es atrapado a pesar de él en la red de signos que se pierden”.³⁶ Esto es lo que pretendo obtener del espectador, espectadores que se pierden en la maraña de signos, que interpretan y sobre-interpretan la obra, que se pierden en ella buscando un significado, su atención atrapada, su tiempo detenido frente al cuadro, ellos no lo saben pero han caído en una trampa sin escapatoria, indescifrable, en la que caerán una y otra vez, en busca de la solución, atrapados por la incógnita (narración ilusoria).

“Solo nos absorben los signos vacíos, insensatos, absurdos, elípticos, sin referencias”³⁷. En el caso de que los signos posean referencias, por ejemplo de estar escogidos del conocimiento público, de la simbología clásica o de mi historia personal, igualmente estos estarán pervertidos, distorsionados o/y hermetizados, ya que la única respuesta a la incógnita la tendré yo y ésta

34 Ibid. p. 72.

35 Ibid. p. 73.

36 Ibid. p. 73.

37 Ibid. p. 73.

estará totalmente dissociado de su significado original. “Cansar al sentido, gustarlo, extenuarlo para liberar la seducción pura del significante nulo, del término vacío- esa es la fuerza de la magia ritual y del hechizo”.³⁸

La importancia de que estos signos por sí mismos no sean absurdos sino su enlace, es debido a la inmediatez visual que debe tener la imagen, próxima a la de la “sensación”. Al primer golpe de vista ha de atrapar, como diría Bacon ir directamente al sistema nervioso. Esto se obtiene por la conexión absurda de signos potentes, inmediatos. “No hacen falta pruebas: cada uno sabe que el encanto reside en esta reverberación inmediata de los signos – no hay tiempo intermedio, tiempo legal del signo y de su desciframiento”³⁹.

Así pues lo que seduce es la anulación de los signos, del significado, de la conexión, todo es apariencia, un relato sin relato.

Para terminar y comenzar ya con el análisis de mis obras pictóricas en cuanto a la seducción, un texto extraído directamente del libro, que trata sobre el secreto y que resume perfectamente lo anteriormente dicho:

“sólo adquiere su poder al precio de no ser dicho, igual que la seducción actúa a condición de no ser nunca dicha, nunca querida.” ...“Es una forma iniciadora, implosiva: a la que se entra, pero de la que no se sabría salir. Nunca hay revelación, nunca hay comunicación, ni siquiera <<secreción>> del secreto (zumpleny, Nouvelle Revue de Psychanalyse, num. 14): de ahí proviene su fuerza, su poder de intercambio alusivo y ritual.”...“Allí donde el sentido debería darse,...,donde las palabras lo designan, donde los otros lo piensas, no hay nada. Y esta nada del secreto, este insignificado de la seducción circular, corre bajo las palabras, corre bajo el sentido y más deprisa que el sentido.”⁴⁰

Baudrillard defiende el secreto como lo no interpretable más que lo encubierto, esto se debe a que la seducción suministra signos vacíos, signos que no simbolizan lo real, esto son la clase de signos que han de aparecer en mi obra.

38 Ibid. p. 73.

39 Ibid. p. 73.

40 Ibid. p. 77.

3.3.2. Tercera incursión.

En esta fase se hace presente lo expuesto en la seducción. Toda la obra presente son composiciones donde aparecen varias figuras y fondo. En todas ellas aparece un alto contenido de signos visuales que se desafían, se revierten y son seducidos, dotando al cuadro de una información enigmática y no resoluble, relato ilusorio. Hay obras que se realizan en su totalidad desde imágenes de archivo e imágenes extraídas de artistas de la fotografía, que son manipuladas desde el esbozo, con un fotomontaje previo, para eliminar el relato lógico o literario que estas contienen. En algunas de ellas expondremos el esbozo previo y su evolución, así como en una de ellas hablaremos de sus signos y como funcionan, para comprender más profundamente como encaja aquí la seducción.



Esbozo.



Primer intento, 2015.



Fragmentos fotográficos utilizados como *collage* para el esbozo.

En orden descendente:

Cartier- Bresson, J.
Seminaristas de paseo, 1953.

Eugene, W. *Jugando a la pelota*, 1950.

Català, R. *El piropo*, 1959.



Seminaristas, 2016
Óleo sobre lienzo
100 x 100 cm.



Imagen de archivo.
Título y autor desconocidos.



Derecha. *20 pies*, 2015
Óleo sobre lienzo
130 x 97 cm.

Abajo. *20 pies II*, 2016
Óleo sobre lienzo
130 x 130 cm.



Doisneau, R. *El caballo caído*, 1942.





Imagen de archivo.
Título y autor desconocidos.



Evolución del esbozo



El buey Apis y Santa Tea, 2016
Óleo sobre lienzo.
190 x 169 cm. Díptico.



3.3.2.1. Seducción en *El buey Apis y Santa Tea*

Muchos de los signos aquí presentes han sido “producidos” previamente, signos sexuales, simbología religiosa, del psicoanálisis, pero han sido seducidos, se reversibilizan o son desviados de su significado al ser organizados aparentando una coherencia la cual no posee. La cama desordenada de la derecha pero vacía en la parte inferior y ordenada en la izquierda pero repleta de zapatos en la parte inferior. La figura de la derecha descalza y la de la izquierda con zapatos. Los colores también juegan un punto importante, El amarillo verdoso, color normalmente que simboliza la vida, es utilizado como conector de un acto de asesinato (o sexual si se psicoanalizase, produciéndose una reversibilidad y volviendo al origen simbólico del color como vida o fecundidad) que no se produce físicamente pero que se está produ-

ciendo. La figura de la izquierda tiene un cordel de zapato como amenaza de ahogar a la figura de la derecha, mientras que la de la derecha se está ahogando ella misma con la mano, todo contenido en el amarillo verdoso, un acto sin movimiento. Por otra parte en las carnaciones de la figura de la izquierda predominan los cálidos, mientras en la de la derecha los fríos, lo cual se conjuga con el cambio en el registro de la pincelada y la posición tomada de las figuras ya que la de los cálidos está en posición agresiva, la de fríos sumisa. La de la derecha que es en apariencia físicamente masculina, el trapo que le cubre la cara está caído, generando una obertura y tiene el pelo largo y rizado, signos normalmente atribuidos a la mujer. La de la derecha de apariencia femenina, lleva un cachirulo como de Nazareno, erguido y fálico. Pese a que una tiene pene, de la otra cuelga una higa, un amuleto contra el mal de ojo, al cual también se le atribuye un significado de castración, por lo tanto ambos son una amenaza para el otro, son verdugos y víctimas, son masculino y femenino, muerte y sexo, Eros y Tánatos. El propio título, El buey Apis y Santa Tea, hace referencia a dos entidades mitológicas una de origen egipcio y la otra griego, aunque a esta última se le ha añadido un atributo cristiano, la santidad (estar separado de lo secular o profano y dedicado al servicio de Dios), se genera con esto una nueva perversión de los signos. Por otro lado, ambos dioses están relacionados con el sol y la luna, con la vida y con la muerte y con la clarividencia, aunque como se puede observar las dos figuras representadas en el cuadro tienen la vista tapada, están ciegas. Por lo tanto toda la obra busca una de las máximas de la seducción, que es la reversibilidad y desafío de los signos.

Así pues, todo este trabajo de búsqueda, conexión y confrontación de signos, se ha llevado a cabo más que con el propósito de llegar a un significado, el de apartarlo, confundirlo, pervertirlo, seducirlo, seducir los signos para crear un “relato ilusorio”, un relato que no dice nada, que solo son apariencias, intercambiar el relato productivo-literario, por uno de la pintura y la seducción. Con esto y en clave de humor, es curioso buscar tantos elementos para al final querer decir tan poco, se pervierte la máxima de Ludwig Mies van der Rohe “menos es más”, por la de “más es menos”, quizá como otra de las formas de la seducción.

4. CONCLUSIONES

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

Las obras realizadas previas a la introducción teórica sobre “la sensación” y “la seducción” para poder obtener las técnicas necesarias para su desarrollo, pese a que sirvieron para incluir éstas, obviamente llevaron a unas obras efectistas, donde aun hacia falta el apoyo que ampara unos conocimientos teóricos previos.

La utilización de referentes y el estudio de su proceso pictórico, ha sido muy útil para afrontar los primeros pasos de soltar la mano, así como un impulso a la experimentación con nuevos materiales como la resina y la intervención en el soporte.

En un comienzo la idea teórica solo versaba sobre los libros de Gilles Deleuze y Jean Baudrillard, pero con el tiempo y debido a la complejidad de unir estas dos vertientes filosóficas, nos dimos cuenta que se habían formado algunos vacíos conceptuales. Para solucionarlo, tuvimos que buscar y añadir nuevos referentes, llegando con la inclusión de otros conceptos filosóficos extraídos de Umberto Eco y Luigi Pareyson. Sí que hay que decir que tras estos conectores, llegamos a una resolución más clara en cuanto al apartado teórico y con ello un desarrollo más estable de la obra pictórica.

Algunas de las obras realizadas durante este proceso, acabaron alejándose por varios motivos a lo pretendido con el inicio de este proyecto, por lo que no han sido introducidas. Por otro lado algunas de las obras que sí han sido incluidas, es posible que hayan caído en el cliché al asemejarse mucho a la obra de alguno de nuestros referentes, como ocurre en la “cabeza análoga V” que puede recordar a la serie de los papas de Bacon en relación al retrato “Inocencio X” de Velázquez.

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

5. BIBLIOGRAFÍA

MONOGRAFÍAS

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

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

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

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

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

ARTÍCULOS EN REVISTAS Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS

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

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

PÁGINAS WEB

CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, CAC MÁLAGA. Adrian Ghenie.blog. [consulta: 2015-10-09]. Disponible en: <<http://cacmalaga.eu/2014/12/09/adrian-ghenie-2/>>

BLOGSPOT. *La Nueva Figuración Humana en la Era de la Reproductibilidad Informática*. [consulta: 2015-10-09]. Disponible en : <<http://disisart.blogspot.com.es/2015/01/la-nueva-figuracion-humana-en-la-era-de.html>>

TRIANARTS. *Nicola Samori: perturbador e inquietante*. [consulta: 2015-10-09]. Disponible en: < <http://trianarts.com/nicola-samori-perturbador-e-inquietante/#sthash.Rzx3hwyV.YekshZEw.dpbs>>

ART HISTORY LEAVING CERT. *Hugh Lane Ggallery*. [consulta: 2015-10-09]. Disponible en : < <https://arthistoryleavingcert.com/hugh-lane-gallery/>>

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

AUDIOVISUALES

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

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

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

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

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

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

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

