

...been substantiated by recent...
...on showings.

In the primaries, President R...

Continued on Page 12, Col. 3

ts News

NARRACIÓN Y SABOTAJE

Ana Císcar

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS

NARRACIÓN Y SABOTAJE

Trabajo Final de Máster, tipología 4
Presentado por Ana Císcar Cebria
Dirigido por José María López Fernández y
Javier Claramunt Busó

Valencia, Julio de 2016



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÁSTER en
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

A Chema, por su apoyo y cercanía.

Y a mi abuela, por acompañarme en todo momento en el
proceso de cada una de las obras.

ÍNDICE

I. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

II. INTRODUCCIÓN

III. CONCEPTUALIZACIÓN DE LA OBRA

1. La realidad y su desvío. Apuntes generales sobre la naturaleza de la fotografía

1.1. Realidad documental/realidad ficcional en la imagen fotográfica.

1.2. La fragmentación como construcción de lo real. El archivo y la prensa.

1.3. La utilización del archivo e imágenes de prensa como fuente de trabajo. Dos casos de estudio:

- Gerhard Richter.

- *Evidence*, Larry Sultan y Mike Mendel.

2. La imagen cifrada.

2.1. Relatos en la imagen

2.2. Verdades a medio camino. La pulsión de lo oculto.

IV. PROYECTO: DESCRIPCIÓN TÉCNICA Y REFLEXIÓN SOBRE LA OBRA

1. Antecedente personal. Obra previa

2. Características y reflexión sobre el proceso

2.1. Selección de imágenes

2.2. Fragmentación, manipulación y yuxtaposición

2.3. La pintura como medio de construcción de imágenes

3. Serie *Narración y Sabotaje*. Descripción y reproducción de imágenes.

V. CONCLUSIONES

VI. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

I. RESUMEN Y PALABRAS CLAVE / ABSTRACT AND KEYWORDS

El presente proyecto nace de la reflexión sobre cómo la fotografía y la pintura son capaces de crear una narración construida, abierta a múltiples lecturas.

En base a una producción de obra pictórica y fotográfica surgida mediante la apropiación de imágenes de prensa antigua, se pretende analizar y cuestionar la veracidad de la imagen documento. Un material apropiado del contexto de lo real, pero que sin embargo, en su traducción pictórica adquiere otro significado alejado del original al estar descontextualizado y fragmentado. Se pretende ofrecer al espectador una obra plástica nueva y contradictoria, ambigua, dándole la posibilidad de reordenar y reconstruir, siendo precisamente la disposición y yuxtaposición de las imágenes lo que permite que éstas puedan finalmente ser leídas y releídas según múltiples direcciones más cercanas a lo meramente ficcional.

PALABRAS CLAVE: Ficción, narración, pintura, fotografía, prensa.

This project stems from the reflection on how photography and painting are able to create a narrative built, open to multiple readings.

Based on production arising pictorial and photographic work by appropriating images of old press, we intend to analyze and to question the veracity of the document image. An appropriate material of the context of reality, but nevertheless, in his painting process acquires another meaning away from the original to be decontextualized and fragmented. It aims to offer the viewer a new and contradictory, ambiguous visual work, giving you the ability to rearrange and rebuild, is precisely the arrangement and juxtaposition of images allowing that they can finally be read and reread by multiple fictional directions

KEYWORDS: Fiction, storytelling, painting, photography, press.

II. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo, *Narración y Sabotaje*, es una investigación de carácter teórico-práctica desarrollada a lo largo del curso 2015-2016. Pertenece a la tipología 4 dentro de la normativa del Máster de Producción Artística de la UPV. A través de esta investigación se pretende, aportar una visión subjetiva y personal del tema tratado por medio de las obras realizadas.

El proyecto surge como una necesidad de profundizar en algunos conceptos y continuar evolucionando en una línea de producción ya iniciada en el trabajo de fin de grado realizado el pasado año.

El principal interés que nos ha motivado para abordar el proyecto y darle forma, recae en la idea de la pulsión narrativa y ficcional que ejercen ciertas imágenes, y de cómo éstas, en su traducción plástica, adquieren otras significaciones y relaciones abiertas a infinitas lecturas por parte del espectador. Umberto Eco denominaba este fenómeno como *obra abierta*, y lo define como una “proposición de un campo de posibilidades interpretativas, una configuración de estímulos dotados de una sustancial indeterminación, de modo que el usuario se vea inducido a una serie de lecturas siempre variables”¹. Para que esto suceda pensamos que la obra, más que mostrarse como algo cerrado, definido o fácilmente comprensible, debería, más bien, jugar al despiste y a la sugerencia, ser incompleta, fraccionada, ambigua. Cuanto menos se impone una imagen por sus medios, mayor es la necesidad del intérprete de hacerla suya, dicho de otro modo, “*the less you have to see, the more you have to say*”.

Tanto la práctica artística como la teoría forman parte de una continuación de ideas y trabajos realizados con anterioridad, en los cuales lo fundamental es el estudio, análisis y descontextualización, mediante la plástica, de imágenes procedentes de archivo, y prensa antigua. Imágenes aparentemente alejadas y ajenas a nuestra realidad pero con un fuerte poder de atracción. Hemos escogido un medio como el de la prensa y el archivo, porque vemos interesante como estos soportes nacen para ser testimonio e información fiel de sucesos, pero que finalmente no dejan de ser un generador de relatos que pocas veces tienen que ver con lo ocurrido en realidad. En nuestro proceso artístico, estas imágenes se fragmentan y recomponen, se emborronan, convertimos el texto en una maraña de tipografía ilegible, y finalmente, se yuxtaponen junto con otras obras para que la descontextualización sea total. Se pretende así vaciar de significación el material inicial, alejándolo del resquicio de realidad que le quedaba, para acercar al espectador a una obra pictórica nueva y contradictoria, ambigua, donde imperan lecturas más cercanas a lo meramente ficcional.

¹ ECO, U. *Obra abierta*, p. 191

El título del trabajo, extraído de un artículo de Maria Paz Cepedello y Ana Melendo sobre *Las babas del diablo* y su adaptación cinematográfica *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1966), entra en relación con los aspectos comentados: *Narración*, independientemente de su concepción literaria o cinematográfica, y la misma acción de narrar, hace referencia a la parte del discurso que constituye la base de cualquier argumentación. *Sabotaje* también tiene varias acepciones similares entre sí que podríamos resumir como el entorpecimiento intencionado y malicioso de una actividad, idea o proyecto. Estos dos conceptos son sobre los que pivota todo el trabajo: imágenes que nos sugieren, que nos intentan contar algo, pero que acaban, sin embargo, quedándose a medio camino entre lo real y lo ficticio por la manipulación y distorsión que han sufrido.

La parte teórica del proyecto nos sirve como fuente de alimentación para entender mejor las imágenes y el contexto en el que trabajamos, así como para estudiar y descubrir nuevos referentes artísticos que nos puedan ayudar en nuestras ideas. El desarrollo del mismo presenta diversos textos y citas que nos han ayudado a entender los conceptos, y explican y refuerzan idóneamente las reflexiones personales que han ido conformando nuestro discurso al mismo tiempo que íbamos realizando la producción artística. Por otra parte, hemos creído conveniente ir incorporando estos referentes a medida que vamos avanzando en el texto, de modo que éstos puedan ilustrar los conceptos de los que hablamos, y poder ver como éstos se relacionan por semejanza o contraste con nuestra obra.

La presente memoria escrita está estructurada en dos apartados, diferenciando entre la parte teórica y la más técnica y procesual del proyecto. El primer apartado teórico lo hemos subdividido en dos temáticas: ***La realidad y su desvío. Apuntes generales sobre la naturaleza de la fotografía; y La imagen cifrada.*** En el primero de ellos hemos desglosado tres capítulos donde analizamos la realidad documental y la realidad ficcional que existe en toda imagen fotográfica, términos que aparentemente parecen antagónicos, pero que conviven simultáneamente en el medio. También reflexionaremos en torno a la idea de cómo la fotografía documental, y la imagen en prensa junto con los relatos periodísticos, con esa idea de fragmentación, recrean un constructo de lo real siempre de manera incompleta; y por último veremos el ejemplo concreto de varios artistas que han basado su trabajo en dichas fuentes. En el segundo punto, ***La imagen cifrada***, también subdividido en otros tres capítulos, centramos la investigación en cómo las imágenes de código ambiguo generan esa narratividad de la que hablábamos antes; de la necesidad de ver, el deseo de desvelar la imagen oculta y velada, y de cómo esa tensión genera una violentación en la

mirada. También plantearemos la importancia del espectador como sujeto activo, que reconstruye posibles significantes de la obra mediante sus interpretaciones.

El segundo apartado pasamos a describir la parte más técnica y procesual del proyecto. En primer lugar, analizaremos y mostraremos la obra previa de la que partimos para entender con más profundidad la línea de trabajo que hemos seguido y su evolución. Continuaremos con un capítulo centrado en la metodología utilizada: **Fragmentación, manipulación y yuxtaposición**, para continuar reflexionando sobre la pintura como medio de construcción de imágenes. Finalmente, acabamos con un punto en el que se describen y se analizan formalmente las obras producidas, junto con reproducciones fotográficas.

En el último epígrafe, de manera conclusiva, analizaremos el alcance de los objetivos propuestos y la idoneidad de la metodología empleada en relación con los resultados que hemos obtenido.

III. CONCEPTUALIZACIÓN DE LA OBRA

1. La realidad y su desvío. Apuntes generales sobre la naturaleza de la fotografía.

1.1 Realidad documental/ realidad ficcional en la imagen fotográfica

“Había confundido verdad y realidad en una emoción única, y en ello situaba yo ahora en adelante la naturaleza de la Fotografía, puesto que ningún otro retrato pintado, aun suponiendo que se pareciese al “verdadero”, podía demostrarme que su referente había existido realmente”².

Roland Barthes, *La cámara lúcida*.

Desde su nacimiento y consolidación en el s. XIX, la fotografía, alberga interesantes contradicciones en cuanto a captación y creación de *realidad* que, aparte de generar todo un pensamiento temprano y aún hoy vigente acerca de lo que entendemos por representación, o términos como los de documento o ficción, ha influido notoriamente en los proyectos de muchos artistas y teóricos. En nuestro trabajo pretendemos hacer un acercamiento pictórico sobre estas cuestiones, siendo parte importante de la base teórica de la memoria y de nuestro discurso. De este modo, intentamos indagar sobre lo que implica reproducir plásticamente una fotografía, qué connotaciones tiene que la imagen provenga de un archivo, o de un medio como el de la prensa... etc.

Para Barthes, el autor con el que hemos decidido comenzar este epígrafe, la fotografía es la única técnica en la que no podemos negar que aquello fotografiado haya estado allí, siendo prueba tanto de *realidad* como de *pasado*. La fotografía, pues, nace bajo la concepción de ser huella y espejo de lo real, lleva a su culminación el logro de la ilusión realista. Por otra parte, el mismo hecho de poder crear imágenes mediante una máquina aparentemente ajena a la subjetividad y a la impronta del gesto, la legitima como medio objetivo.

Bajo este contexto, la fotografía adquirió un papel fundamental como posibilidad de información. Se convirtió en el instrumento de apoyo de los diferentes campos

² BARTHES, R. *La cámara lúcida*, p. 37

de investigación, y en la nueva forma de expresión artística. El hombre pasó a tener un conocimiento más preciso y amplio de todas las realidades que, hasta el momento, le habían sido transmitidas únicamente por la tradición escrita, verbal, gráfica o pictórica.

Entendido pues el concepto testimonial de huella e icono, la fotografía se legitimó por su valor documental al considerarse portadora de verdad y realidad. Fue entonces cuando ésta empezó a utilizarse como prueba objetiva en diferentes estudios de clasificaciones científicas, así como documentación en la identificación criminalista, estableciendo su reputación como una práctica estrechamente atada a la realidad.

En el caso de los medios de comunicación, a partir del momento en que la fotografía permitió su reproducción en la página impresa de los periódicos y demás publicaciones, las imágenes pasaron a ilustrar los textos, convirtiendo lo que antes eran relatos de sucesos, en información veraz que verdaderamente había ocurrido. La imagen comienza a sustituir la palabra como testimonio inmediato. El primer periódico en hacerlo fue el *Daily Graphic* de Nueva York en 1880 augurando lo que años después comenzó a llamarse fotoperiodismo.

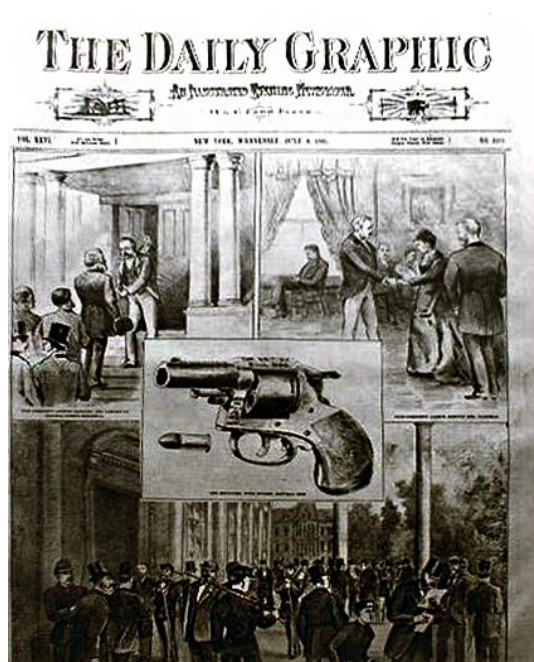


Fig.1. Portada de *The Daily Graphic*, 1871.



Fig. 2. Portada de *The Daily Graphic*, 1878.

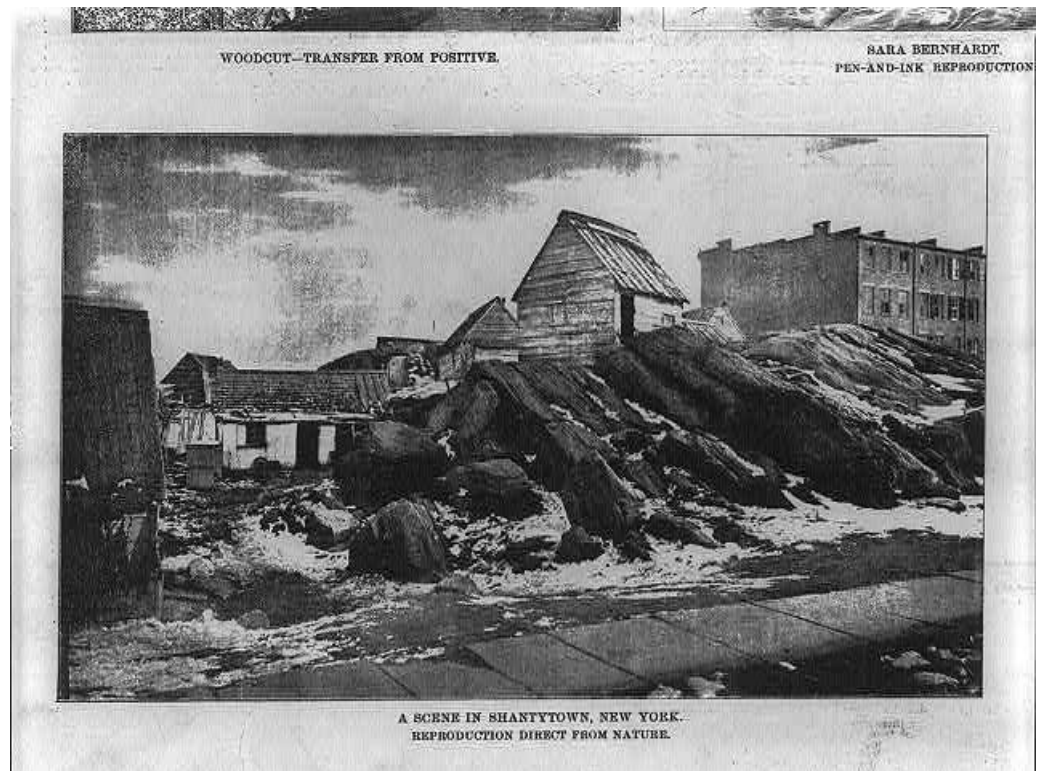


Fig.3. Primera fotografía impresa en un periódico. *Daily Graphic*, 1880.

Estos discursos mediáticos de imágenes documentales responden a una supuesta transparencia del mundo, colocando al espectador en una posición de “testigo”, instaurando, además, una confianza ciega en la tecnología. En definitiva, la fotografía pasó a ser el símbolo de la modernidad, que consiguió, más que ninguna otra representación, esa objetividad buscada y deseada, que ha ayudado a preservar y hacernos llegar la herencia visual que tenemos hoy en día.

Pero sin embargo, ya desde las primeras fotografías que se tomaron vemos como el engaño y el truco, por parte del fotógrafo, está muy presente en el medio. Precisamente, al ser tomada como documento fiel, se constituye como un arma susceptible de toda clase de manipulaciones en la medida que los receptores sólo ven en ella el reflejo de la realidad. Existen muchas anécdotas históricas que no son más que un claro ejemplo de cómo mediante este constructo ficticio se generan relatos interferidos de lo que entendemos o pasamos por real. En definitiva, una forma más de reinventar la realidad.

Antes incluso de normalizarse los fotomontajes o manipulaciones directas sobre el negativo, Hippolyte Bayard, uno de los inventores de los primeros métodos de imprimir en positivo sobre papel, se atrevió a “mentir” con el primer autorretrato de la historia: *Autorretrato como hombre ahogado* (1840). El autor se presenta a sí mismo como un cadáver recuperado del río, representando así un supuesto

suicidio, rematado con una nota en el reverso de la foto. Este singular *fake* es de los primeros en anticipar un planteamiento muy propio de nuestro tiempo: cuanto más realista es un sistema de representación, mayor es la tentación de mentir sobre él, corrigiendo o manipulando nuestra imagen.

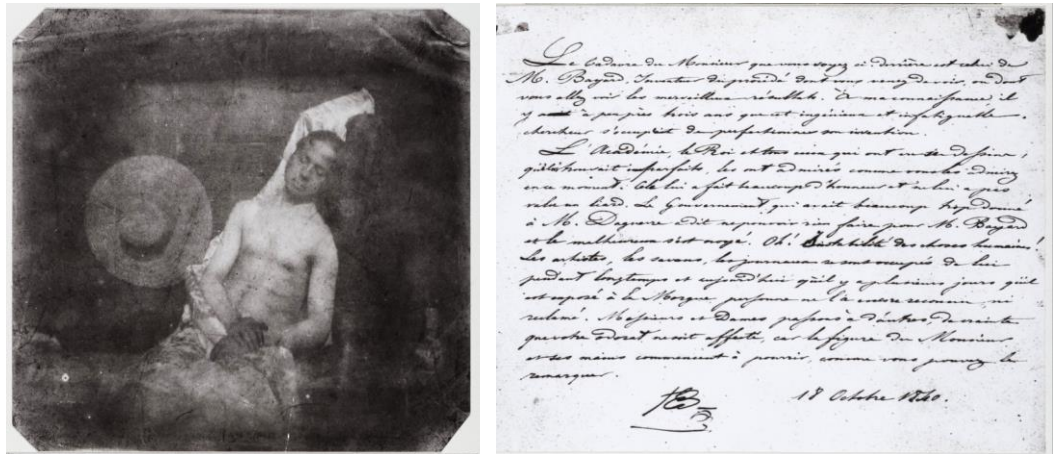


Fig. 4. Hippolyte Bayard, *Autorretrato como hombre ahogado*, 1840.

Otro de los ejemplos más tempranos y bonitos de la imagen manipulada, son algunos de los fotopaisajes de Gustave Le Gray en los que se retocaba la imagen fotográfica realizando un sencillo fotomontaje en pos a unos resultados que se asemejaran más con la realidad percibida. Dado que las exposiciones de la cámara eran largas, y los ajustes entre luces y sombras aún eran muy primitivos, el fotógrafo tuvo que montar diferentes imágenes, yuxtaponiendo en la mayoría de las veces diferentes mares, con diferentes cielos. Finalmente el paisaje resultante era prácticamente creado desde cero, teniendo muy poco que ver con el real, aunque, paradójicamente, más parecido.



Fig. 5. Diferentes fotografías de Gustave Le Gray, 1857.

No obstante, si hablamos de manipulaciones fotográficas de carácter más político, es casi imposible no nombrar el famoso caso de la Unión Soviética, donde la modificación fotográfica era algo habitual, con fines propagandísticos y de "reescritura del pasado". Las fotografías se recortaban con un afilado escalpelo, y se disimulaba el corte con un aerógrafo para volver a fotografiar de nuevo la foto modificada. De estas prácticas y de que en inglés, "aerógrafo" se dice *airbrush*, han nacido expresiones como *airbrush out*, que significan borrar algo o a alguien de una fotografía.

Existen infinidad de ejemplos prueba de ese binomio inseparable entre testimonio/creación que existe en toda fotografía. Boris Kossoy, en su libro *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica* define muy bien esta doble naturaleza: "Esta sería la realidad de la fotografía: una realidad moldeable en su producción, fluida en su recepción, plena de verdades explícitas, y de secretos implícitos, documental e imaginaria"³.

Con las investigaciones en el terreno de la fotografía, emprendidas no sólo por teóricos, sino también por artistas como Richter, Warhol, Sherman, On Kawara, Boltanski, o nuestro caso más cercano, Fontcuberta, la "realidad gráfica" ha adquirido otro estatuto y ha perdido al mismo tiempo su carácter más naturalista e ingenuo. También en el cine, más concretamente gracias al género del documental y del falso documental, se ha despertado el escepticismo en el espectador, o lo que Joseo Lluís Fecé llama la "era de la sospecha" en su artículo *El documental y la cultura de la sospecha*. El autor señala la paradoja de esta época, en la que nada sucede sin imágenes que autentiquen un acontecimiento determinado, "y sin embargo, en el circuito ilimitado de información, cualquier cosa representada tiende a cambiar de signo: verdadero/falso, real/virtual, presente/futuro"⁴.

Todas estas cuestiones han ido desembocando a un tipo de discurso en el que se plantean nociones como las de la representación, mimesis, ficción, e incluso otras como las de simulacro o espectáculo. Estos términos tienen como nexo común la reflexión en torno a las relaciones entre arte y realidad, bien para decir que no existe ningún tipo de vínculo, o para relacionarlos de manera fundamental. En el ensayo *Fantasmagorías de la imagen*, de Clement Rosset, se ofrece una concepción de lo real abierta a múltiples perspectivas en las que el autor no relega el arte a una simple copia, sino como una herramienta para "aprehender de lo real". Sin embargo, no deja de mirar con recelo un medio como el de la fotografía: "Queda por ver si la fotografía y lo que le está asociado

³ KOSSOY, B. *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*, p. 173

⁴ FECÉ, J. *El documental y la cultura de la sospecha*, p. 60.

siguen siendo fieles a los dobles de los que derivan, que rinden justicia a lo real, o si por el contrario pocas veces comparten la suerte habitual del doble, que pone en duda lo real (...) Del carácter fantasmagórico de las fotografías trucadas no se deduce necesariamente que toda fotografía sea engañosa, sino solamente que no hay ninguna fotografía cuya autenticidad pueda garantizarse”⁵.

La evidencia o la transparencia de la imagen no sería más que un – posible – engaño, siendo, pues, el dato ficcional inherente a la imagen, en la medida en que es un testimonio materializado a partir de un proceso de creación, esto es, construcción. Lo ficcional se nutre siempre de la credibilidad que tiene la fotografía en cuanto a pretendida transcripción neutra y fiel de lo real, en cuanto que evidencia documental. Pero como todos los documentos, están llenas de ambigüedad, son portadoras de significados no explícitos y de omisiones pensadas, calculadas, que esperan algún tipo de desciframiento.

En definitiva, especular sobre qué nos ocultan las imágenes, o qué nos pueden ocultar, este desciframiento es, sin duda, la parte más atrayente de toda imagen fotográfica, y la que quizás haya impulsado gran parte de nuestro proyecto.

Curiosamente, el término *espejo* – teniendo en cuenta la concepción de la fotografía como un espejo que refleja la realidad – se acaba vinculando con la palabra *especular*. Joan Fontcuberta, en una parte de su ensayo *El beso de Judas*, analiza estos saltos etimológicos: “Si atendemos a la etimología de *espejo* en castellano, *espill* en catalán o *specchio* en italiano, vamos a parar a *speculum*, que ha dado lugar también a *especulación*. Originariamente *especular* significaba observar el cielo y los movimientos relativos a las estrellas con la ayuda de un espejo (...) Se introduce de este modo una bella paradoja: el reflejo aséptico del espejo se superpone a otro reflejo especulativo”⁶. Fontcuberta continúa la relación de términos hasta llegar a *espejismo*, algo aparentemente real, pero que acaba desvaneciéndose ante nuestros ojos, pura ilusión que resalta la ambivalencia que también vemos en el ejemplo de la fotografía.

Kossoy también habla de esta acción especulativa que nace al observar una imagen, y que se relaciona con la idea que hemos apuntado anteriormente con la cita de Barthes: “Esas imágenes nos llevan al pasado en una fracción de segundo, nuestra imaginación reconstruye la trama de los acontecimientos de los cuales fuimos personajes en sucesivas épocas y lugares”, y continúa, “las imágenes fotográficas no se agotan, sino que son tan solo el punto de partida, la pista para que intentemos desvelar el pasado. Ellas nos muestran un fragmento seleccionado de la apariencia de las cosas, de las personas, de los hechos, tal

⁵ ROSSET, C. Fantasmagorías de la imagen, p. 10-31

⁶ FONTCUBERTA, J. El beso de Judas, p. 30-31

como fueron congelados en un momento dado de su existencia”⁷. Para ambos autores, la prueba de que ha existido un pasado en la imagen es irrefutable, aunque Kossoy añade esa parte ficcional y especulativa, tal y como hemos comentado, y finaliza su tesis con un claro objetivo: “Descifrar la realidad interior de las representaciones fotográficas, sus significados ocultos, sus tramas, realidades y ficciones, las finalidades para las que fueron producidas es tarea fundamental que debe ser emprendida”⁸.

También Jacques Aumont, en su ya clásico ensayo *La imagen* acentúa la importancia en la especulación de un pasado real que sólo puede darse con la imagen fotográfica: “se dice que, sobre la base de un efecto de realidad, supuestamente bastante fuerte, el espectador induce un “juicio de existencia” sobre las figuras de la representación, y les asigna un referente de lo real. Dicho de otro modo, el espectador cree, no que lo que ve sea real, sino que lo que ve ha existido, o ha podido existir, en lo real”⁹.

En esta última cita nos parece determinante la parte más imaginativa del “ha podido existir”, y en cómo el espectador, en su lectura, no hace más que rellenar mediante “posibles” los huecos que la fotografía no le muestra o se ocultan. Reflexionar sobre todas estas ideas nos ha influido de manera decisiva a la hora de abordar el presente trabajo, así como en nuestra manera entender la imagen, y la práctica pictórica.

A pesar de que el proyecto es claramente plástico, pensamos que las obras entran en relación directa con todo lo comentado. El mismo hecho de escoger fotografías antiguas, de prensa y archivo, fotos reales con claras pretensiones de informar y ser en cierto modo *objetivas*, y decidir reproducirlas pictóricamente, genera una ambigüedad en la lectura, primero dada por la propia naturaleza de la fotografía, y después incrementada por el propio medio pictórico, y los cambios que sufre la imagen en su nuevo proceso de elaboración.

⁷ KOSSOY, B. Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica, p. 102, 153

⁸ *Ibidem*, p. 154

⁹ JACQUES, A. *La imagen*, p. 107

1.2 La fragmentación como construcción de lo real. El archivo y la prensa.

Si algo caracteriza a los documentos fotográficos, los archivos o las imágenes de prensa que pretenden ser testimonio y prueba de aquello que pasó, es su carácter fragmentario e incompleto.

En el capítulo anterior hemos visto como la fotografía, a pesar de tratarse de un instrumento aparentemente fiel, sintetiza en el documento un fragmento de lo real mediante la decisión del encuadre por parte del fotógrafo, destacándolo del continuo de la vida. Este es uno de los elementos intrínsecos de la naturaleza del medio, presente también en cualquier otro tipo de representación. Lo interesante, es como, bajo esta falsa faceta de reflejo neutro, la fotografía ha construido también nuestra manera de ver y entender el mundo, desmontando y creando realidades y ficciones mediante sus propios procesos de creación.

En el caso del archivo, son muchos los ejemplos en los que podemos ver esa fragmentación discontinua que ha conformado la visión, tanto por parte de las instituciones, como de creadores y pensadores, de hechos y sucesos. En 1926, Aby Warburg crea su *Atlas Mnemosyne*, desvelando una colección de imágenes que nacen de un denso esquema poco sistemático. Más bien como una pulsión en el que caben documentos tanto históricos, religiosos o artísticos, generando una compleja trama de identidades, que poco tenían que ver con la concepción original del *Atlas* en cuanto a recopilación de imágenes de un mismo campo de conocimiento.



Fig. 6. Detalle de algunos de los paneles del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, 1924-1929

Tiempo antes August Sander inicia *Ciudadanos del siglo XX*, una galería de tipos alemanes en la República de Weimar. Poco después Walter Benjamin comienza *El*

libro de los pasajes. Las tres iniciativas permiten analizar un modo de pensar la historia y la cultura de manera relacional y parcial, abandonando cualquier dirección central o lineal que las entienda como una totalidad, deambulando entre elementos diversos y dispersos. Tal y como dice Ana María Guach, “la relación entre fotografía y archivo no se plantea únicamente en el desarrollo de la capacidad documental de la fotografía, si no en su capacidad de fragmentar y ordenar cíclicamente la realidad, siguiendo la mentalidad científica propia del s.XIX, para la clasificación. Con la fotografía, la realidad se hace más fragmentable y se ordena en unidades de distinta densidad de significación”¹⁰. Por otra parte, esta nueva concepción de *atlas-archivo* inaugurada por Warburg, inventa una manera nueva de disponer las imágenes entre sí, así como un nuevo modo *del saber*, que continúa marcando nuestros modos contemporáneos de producir, exponer y comprender las imágenes.



Fig. 7. Detalle de algunos de los paneles del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, 1924-1929



Fig. 8. Algunos fragmentos manuscritos de *El libro de los pasajes* de Walter Benjamin

En el caso de los medios de comunicación, como sabemos, es aún más evidente. Al igual que en los archivos, también se van conformando los sucesos mediante proceso de selección, valoración y síntesis. No se ofrece la información de toda la realidad, sino tan sólo fragmentos pertinentes, cuya finalidad es direccionar la noticia hacia unos intereses concretos.

En la prensa escrita, como se ha visto ya en numerosas ocasiones, existen muchas posibilidades y formas de hacer esta redirección interesada, o manipulación del sentido de los acontecimientos. Y no sólo nos referimos a posibles alteraciones o

¹⁰ GUACH, A. *Arte y archivo 1920-2010*, p. 27

falsificaciones en la imagen, también como éstas se relacionan con el texto, los títulos o leyendas que las acompañan, la forma en la que son paginadas, de los contrapuntos que establecen cuando son maquetadas con otras fotos...etc. De hecho, una de las normas de oro de ciertos periódicos norteamericanos es que los titulares deben de ser más vistos que leídos. La concepción de estos periódicos de corte sensacionalista se basa más en la visualización de la página como escaparate para ser, antes que leído, visto. La aparición de los grandes titulares, la utilización de diferentes columnas, o los nuevos recursos visuales confirman esta tendencia a la visualización de la prensa escrita.

También Barthes, en su texto *El mensaje fotográfico*, en el que analiza el código en las imágenes de prensa, sus posibles variaciones intencionadas y las paradojas del medio, hace hincapié en las relaciones existentes entre imagen y leyenda. Según el autor “la estructura de la fotografía no es una estructura aislada; se comunica por lo menos con otra estructura que es el texto, y que acompaña la fotografía periodística. (...) El texto constituye un parásito, destinado a connotar la imagen, a uno o varios significados secundarios. En otras palabras, la imagen ya no ilustra las palabras, es la palabra la que parasita la imagen”. Más adelante continúa explicando cómo el texto, al comenzar a seguir a las imágenes, y no a la inversa, llega a crear nuevas significaciones: “El texto no hace más que amplificar un conjunto de connotaciones que ya están incluidas en la fotografía; pero también a veces el texto produce (inventa) un significado enteramente nuevo y que de alguna manera se proyecta retroactivamente en la imagen”¹¹.



Fig. 9. Detalle del catálogo *Culturas de archivo*.

¹¹ BARTHES, R. El mensaje fotográfico, p. 2

En el catálogo *Culturas de archivo*, Jorge Blasco Gallardo reflexiona también sobre éste vínculo en el archivo: “La relación imagen-texto, texto-imagen, es consistente a lo largo del siglo XX. (...) Se muestra como algo propio de la cultura visual, presente tanto en el arte, como en la prensa, publicidad, intervenciones sociales, científicas, históricas y, por supuesto, en organizaciones archivísticas y museológico-expositivas (...) Archivo y exposición, en tanto que sistemas de organización de imágenes, comparten ese vínculo con la imagen y el subtítulo. Pero también una serie de coincidencias e interferencias que hacen posible pensar en una tradición de creación de discurso basada en las diferentes formas de organizar imágenes y sus mutuas influencias”. Páginas más adelante continua desarrollando la idea de cómo los archivos crean discursos alejados de lo real: “Archivo y exposición. Ambos vistos como expresiones de una misma tendencia del ser humano: la de construir la realidad mediante su análisis, gestión, control y representación.”¹²

En nuestro trabajo hemos decidido enfatizar el carácter fragmentario que tienen tanto la prensa como las imágenes documentales o procedentes de archivos, interesándonos principalmente de la parte más visual de los contenidos. Concretamente nos hemos centrado en las relaciones entre fotografía-tipografía e información-ficción ya comentadas.

Mediante la selección de imágenes y su reconfiguración plástica intentamos llevar a cabo una descontextualización de la fuente original, transfiriendo de contexto el contenido y creando un nuevo documento surgido a partir del original. Se pretende generar una comprensión de los hechos diferente, los cuales pasan a tener una nueva trama, una nueva realidad, otra ficción documental más en el plano pictórico. Se presenta como otra de las muchas muestras de momentos y acontecimientos que se desarrollan en el tiempo y narran un suceso, una historia. Un tipo de discurso que se configura mediante la sucesión de imágenes fragmentadas, de hechos silenciosos, aparentemente sin sentido, pero que sugieren relaciones ambiguas que se enlazan y fluyen en el tiempo.

Esta descontextualización nos parece muy significativa, ya que no sólo modifica el valor de la fuente original y su posible uso, sino que sobretodo hace desaparecer por completo la noción misma de la fotografía, del archivo o la prensa, como prueba de algo, como soporte de una evidencia, acercándose más a esa lectura de “posibles”, de especulaciones y desciframientos

¹² BLASCO, J. *Culturas de archivo*, p. 67-70.

1.3 La utilización del archivo y la prensa como fuente de trabajo. Dos casos de estudio.

Desde la década de los sesenta hasta la actualidad existe una clara tendencia por parte de numerosos artistas o comisarios de desarrollar obras y exposiciones en torno a la utilización de fuentes *documentales*. Muchos teóricos, como la propia Anna Maria Guach en *Arte y archivo*, entienden este auge como respuesta a una reacción emotiva sobre el valor de la memoria. La utilización del archivo muchas veces se relaciona con el reciente debate sobre la historia y el territorio, como modo de cuestionar ciertas nociones del pasado, o ciertas decisiones políticas. Esto es debido a la concepción de la prensa y demás documentos, como lugares depositarios de historia cultural, información...etc.

Hal Foster, en *El retorno de lo real*, también vincula esta tendencia archivística al desarrollo de proyectos plásticos de carácter realista, en tanto que a representación, como vemos, por ejemplo, en cierto arte pop, hiperrealista, o apropiacionista. Determina que “las imágenes pueden estar atadas a referentes, a temas iconográficos, o cosas reales del mundo, o bien, alternativamente, que sean formas de representación mediante códigos autorreferenciales”¹³, dando más importancia a aspectos puramente formales y nombrando como ejemplo algunas de las obras de Warhol, en las que vemos ambas posturas.

Bajo nuestro punto de vista, pensamos que los discursos vinculados a la memoria, o con lecturas políticas, no encajarían del todo con las inquietudes que nos han motivado a la hora de desarrollar nuestro proyecto. Nos resultan más interesantes otro tipo de planteamientos que se relacionarían más con el cuestionamiento de la imagen y su naturaleza ambigua. Por este motivo hemos preferido seleccionar en este capítulo, algunos de los trabajos de dos autores que encajarían más con nuestra visión y modo de trabajo, aparte de ser claros referentes en cuanto a técnica, o temática.

Analizaremos el fotolibro *Evidence*, de Larry Sultan y Mike Mendel, y algunas de las fotopinturas de Gerhard Richter relacionadas con su *Atlas*. A pesar de tratarse de obras muy diferentes entre sí, plantean maneras y relaciones diversas con el archivo y con las imágenes de prensa, influyéndonos de manera decisiva.

¹³ FOSTER, H. El retorno de lo real, p. 130.

- *Gerhard Richter* (1960-1970)

Analizar la figura de Gerhard Richter como artista en su totalidad, sería, sin duda, una tarea extensa y con resultados muy eclécticos. Por este motivo hemos decidido seleccionar para este caso de estudio un conjunto de trabajos que se relacionarían de una manera muy clara con nuestro proyecto, y con el modo en que hemos tratado la imagen.

Se trata de una parte de las llamadas fotopinturas basadas en imágenes que empieza a coleccionar a partir de los años sesenta, y que años después comenzarían a formar parte de su *Atlas* personal. En concreto, nos gustaría analizar aquellas que reproducen parte de recortes de prensa, revistas y demás publicaciones que el artista guarda y archiva casi compulsivamente junto con otras imágenes personales, o encontradas.



Fig. 10. Gerhard Richter, *Folding Dryer*, 1962.
Óleo sobre lino, 99,3x78,6 cm



Fig. 11. Gerhard Richter, *Elisabeth*, 1965.
Óleo sobre lino, 200x150 cm

Esta parte de la obra del artista alemán nos parece especialmente interesante en cuanto al modo de pensar y entender la imagen como fuente de trabajo.

Por una parte, mediante la colección de fotografías y la elaboración del *Atlas*, Richter desarrolla un modo de ordenar y yuxtaponer las imágenes que le permite conformar nuevas relaciones entre ellas, de todo tipo de índole. Como ya hemos visto en el ejemplo de Aby Warburg cuando hablábamos sobre el archivo, se

introduce una nueva práctica y forma del saber basada en lo visual, en el que la dimensión sensible, lo diverso, y el carácter oculto que tienen las imágenes, hacen del relato histórico – ya sean cuestiones políticas, religiosas, artísticas... – algo incompleto, y fragmentado, y donde la subjetividad juega un papel primordial. En el catálogo *Atlas, ¿cómo llevar un mundo a cuestras?* en el que Didi-Huberman analiza *Mnemosyne* de Warburg, junto con otras propuestas archivísticas, se plantean estas ideas. Según el teórico los atlas hacen “saltar los marcos, quiebran las autoproclamadas certezas de la ciencia segura de sus verdades y del arte seguro de sus criterios (...) Inventa, entre todo ello, zonas interdisciplinarias de exploración (...) por su propia exuberancia, deconstruye los ideales de la unicidad, de especificidad, de pureza, de conocimiento integral (...) Su principio, su motor, no es otro que el de la imaginación (...) nos otorga un conocimiento transversal, por su potencia intrínseca del montaje, consistente en descubrir vínculos que la observación directa es incapaz de discernir”¹⁴.

Por supuesto, todas estas nociones las podríamos aplicar al Atlas de Richter, un proyecto inagotable en el que el autor no deja de modificar y añadir imágenes, ordenando y yuxtaponiéndolas mediante diferentes narrativas. Sin embargo, en ningún caso hablamos de una narración lineal e irreversible, sino de una presentada bajo una forma abierta, reposicionable, evidenciando la posibilidad de una lectura inagotable. Demostrando la naturaleza abierta del archivo, y cómo la opción de seleccionar y recombinar documentos crea diferentes narraciones, nuevas estructuras y significados.

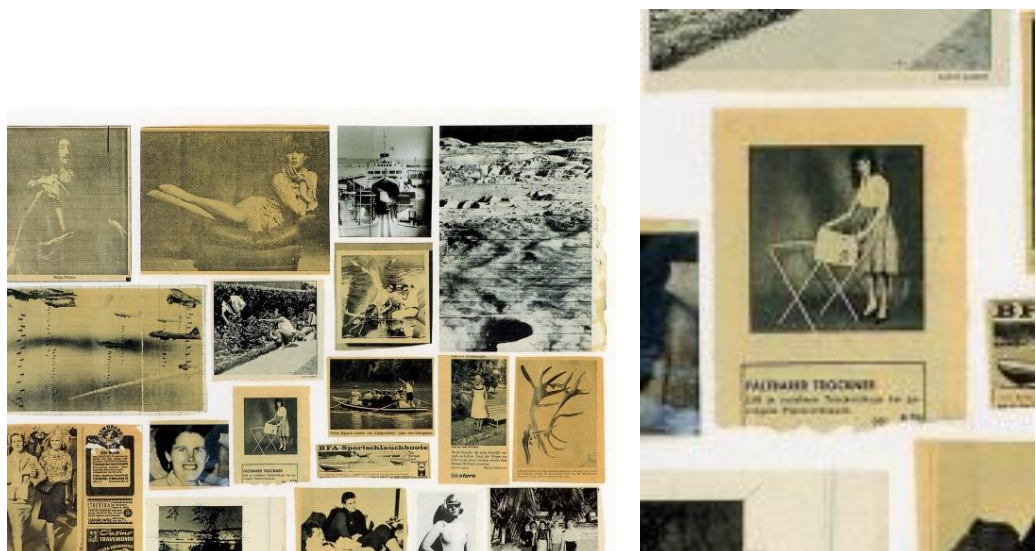


Fig.12 Gerhard Richter, *Atlas* (panel 10), 1962. Detalle

¹⁴ HUBERMAN, D. *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, p. 15-16



Fig. 13 Gerard Richter, *Antlers*, 1967. Óleo sobre lino, 180x130 cm



Fig. 14 Gerhard Richter, *Mrs Marlow*, 1964. Óleo sobre lino, 77x96 cm

Como hemos dicho, las obras que nos gustaría resaltar del artista alemán son aquellas que surgen precisamente del *Atlas* y que le sirven como herramienta base para comenzar a trabajar. Se trata de imágenes de prensa y revistas fragmentadas que reproduce pictóricamente, descontextualizando tanto la imagen fotográfica como las leyendas que la acompañan. El resultado son una serie de obras caracterizadas por su aparente discontinuidad, sin un nexo común claro, y que al igual que ocurre con el *Atlas*, crean entre ellas diferentes posibles lecturas interpretativas. Aunque por otra parte, esta aparente no unidad, no deja de desvelar los verdaderos intereses de Richter en cuanto a temática: realizar una crónica de sucesos, ya sean históricos, o anecdóticos, personales, o de carácter más social o político, reelaborando y descodificando tanto el material ajeno a él encontrado en la prensa, como el más personal y autobiográfico. En el ensayo *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter* se desgranar algunas de estas ideas comentadas, apuntando como para Richter la actualidad no se limita al espectáculo de la contemporaneidad sino que la historia también formaría parte de dicho espectáculo¹⁵, y por supuesto, también su historia personal.

Esta manera de trabajar con las imágenes fotográficas encontrada en diferentes publicaciones nos parece interesante, ya que nos permite pensar sobre la actividad pictórica en relación a la cultura mediática, así como el modo fragmentario que tenemos de observar y asimilar la información recibida en los media. Por otra parte, la disposición de obras pictóricas extraídas de imágenes de prensa, junto con otras del propio álbum familiar, nos hace cuestionarnos el

¹⁵ VVAA, *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter*, p. 175

carácter ficcional que tiene tanto la historia, como nuestra propia memoria. Por una parte, observamos como Richter asume un compromiso con lo real mediante una pintura figurativa, pero por el contrario, se asume que ese compromiso sólo puede darse como ficción, entendiendo los cuadros casi como adivinanzas, imponiendo al espectador una búsqueda dificultosa dada la desconcertante diversidad de la obra.

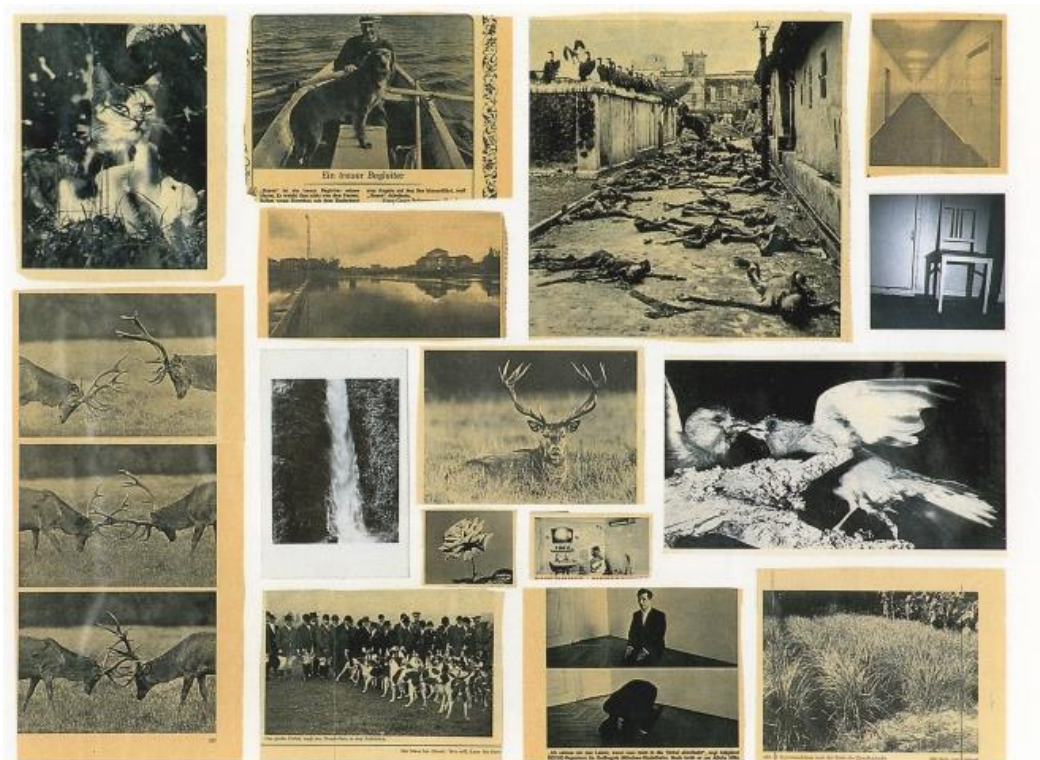


Fig 15 Gerhard Richter, *Atlas (panel 11)*, 1963

También nos resulta muy interesante el proceso creativo que sigue el artista, y más cuando comparamos la imagen de la que parte en el *Atlas*, y la obra pictórica resultante. Podemos observar los reencuadres, cómo realiza diferentes cuadrículas en la fotografía manipulando directamente el material original, y su transcripción, intentando imitar los desperfectos típicos del medio fotográfico. En el ensayo que hemos citado anteriormente, comentan como para Richter “las fotografías más conmovedoras son aquellas donde la propia imperfección del proceso de restitución absoluta deja ciertas lagunas, ciertos lugares de descanso para los ojos, que permiten fijarse sólo en un número reducido de objetos”¹⁶, y de hecho, lo interesante de estas fotopinturas, es como aparecen objetos y representaciones identificables, pero cómo otros acaban desdibujándose,

¹⁶ *Íbidem*, p.186

emborronándose, cubriéndose, u ocultando detalles. Las leyendas y textos de las fotografías acaban por cortarse, al igual que algunos de los márgenes de otras imágenes que aparecen en el mismo recorte, imposibilitando la lectura de lo que podría ser una noticia, o un anuncio. Podría decirse que Richter juega a un fracaso deliberado en esta serie de obras, dejando finalmente al espectador atrapado, intentado comprender el sentido de la nueva imagen que se le ofrece.



Fig. 16 Gerhard Richter, *Kuh*, 1964. Óleo sobre lino, 130x150 cm

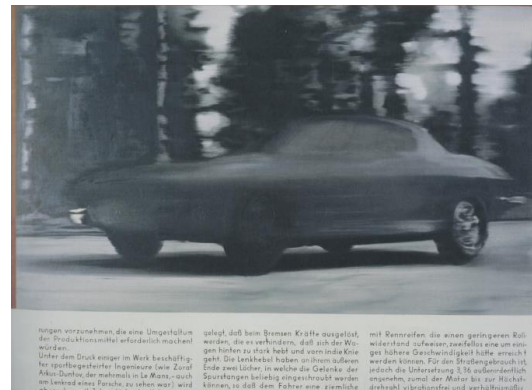


Fig. 17 Gerhard Richter, *Ferrari*, 1964. Óleo sobre lino, 145x200 cm

Estas obras, descubiertas a medida que íbamos desarrollando nuestro proyecto, fueron determinantes para entender el trabajo que estábamos realizando con nuestras imágenes, entendiendo por qué las escogíamos, por qué las manipulábamos, y por qué decidíamos pintarlas. No parece exagerado decir que a partir de Richter existe un antes y un después en la pintura. Gracias a él el lienzo ya no está vacío de antemano y la pintura no sólo sirve para reproducir mecánicamente una imagen, sino que es la propia imagen la que nos sirve para producir una pintura.

- *Evidence* (1977)

Larry Sultan, Mike Meldel.

El proyecto comienza en 1977 mediante la clasificación y descontextualización de archivos y documentos encontrados de diferentes instituciones, agencias y corporaciones de Estados Unidos. Finalmente, con el material encontrado, los autores crean un fotolibro con imágenes de todo tipo: experimentos científicos y técnicos, escenas de crímenes, accidentes ferroviarios...

El libro, a pesar de no ser un trabajo muy conocido ni destacado, está considerado como uno de los cimientos fundamentales de la práctica

apropiacioncita de la fotografía conceptual, planteando diferentes problemáticas en la narrativa secuencial o en temas como el de la autoría.

Lo que más nos interesa del proyecto, es la ambigüedad e ironía que recorre sus páginas, comenzando, sin ir más lejos, por el título. Ya desde el primer momento entendemos las contradicciones que pueden desentrañar el trabajo, teniendo en cuenta la relación que tiene el término *evidence*, (evidencia o prueba en castellano), con el medio fotográfico. Descontextualizadas y sin un pie de foto que concrete su significado, estas imágenes, que en su momento habían servido para certificar hechos de muy diversa índole, pierden su poder de constatación mostrándose incapaces de evidenciar absolutamente nada. Acaban convirtiéndose en sucesos anecdóticos que nada tienen que ver con el material original, transfigurando completamente el significado y la función para la que fueron creadas. En definitiva, se cuestiona el estatuto de prueba atribuido a la fotografía.

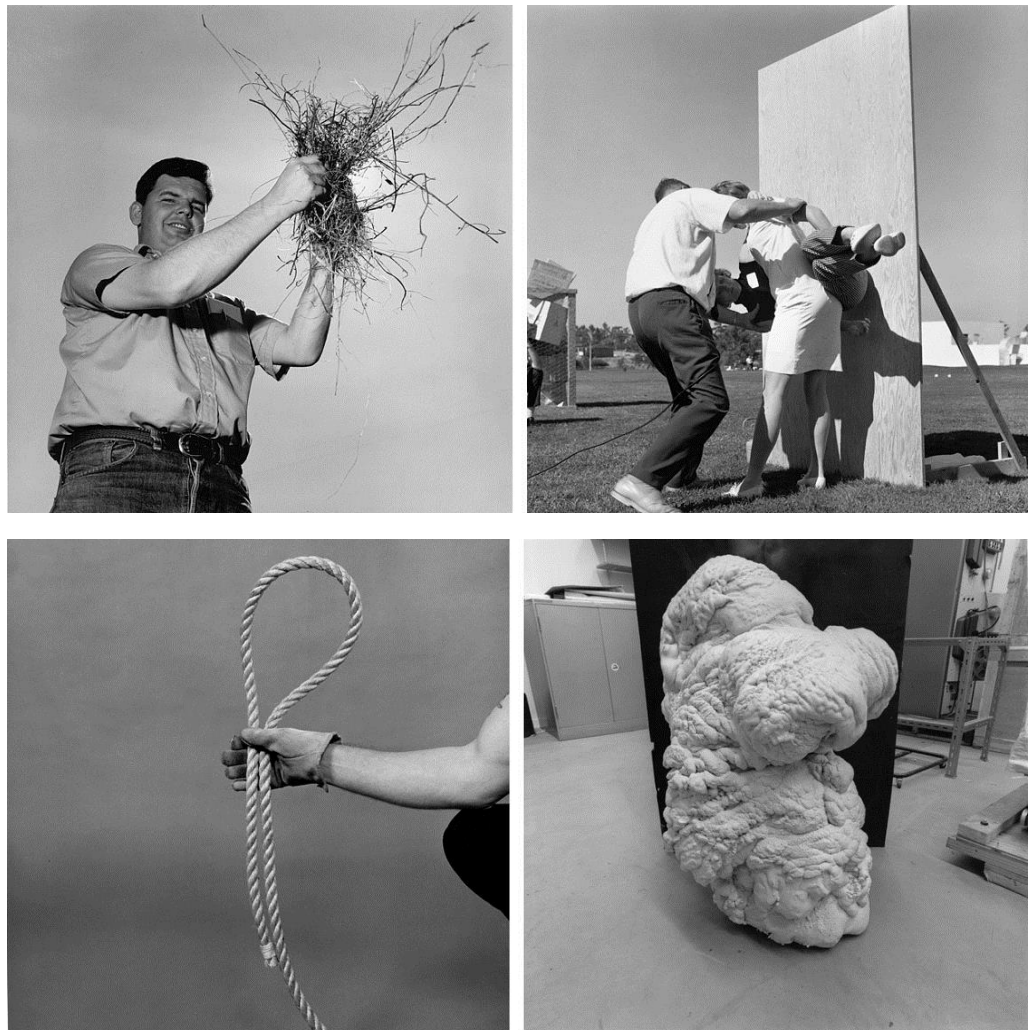


Fig. 18 Fotografías pertenecientes a *Evidence*, Larry Sultan y Mike Mendel, 1977

Por otra parte, la utilización del archivo que realizan los autores nos parece interesante en la medida que éste no se vincula, al menos no de manera determinante, con la memoria o la política, como hemos comentado anteriormente, creando cierta atemporalidad, a pesar de que cuando vemos las imágenes apreciamos perfectamente su antigüedad.

A nuestro parecer, Larry Sultan y Mike Mendel se acercarán más otro tipo de discursos relacionados con la propia narrativa de las imágenes, y la manera de sugerir historias mediante una determinada secuenciación, aparte de interesarse y destacar las contradicciones formales del medio fotográfico.

Pero estas *historias* sugeridas, no son como tal. El resultado es un libro completamente encriptado si nos referimos a las posibles lecturas convencionales que podríamos hacer de él. Esto es debido, en primero lugar, por las propias imágenes escogidas. La mayor parte de ellas las podríamos definir como cotidianas, industriales, o simplemente técnicas, sin ningún interés aparente. Sin embargo, otras, ya sea por el encuadre, la iluminación o por la propia extrañeza de lo que muestran... generan una ambigüedad especial, que dan el tono a todo el fotolibro.

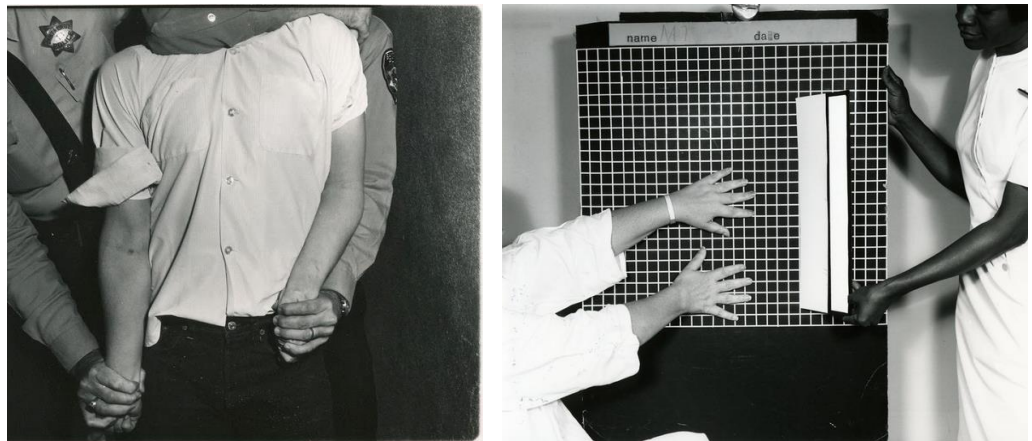


Fig. 19 Fotografías pertenecientes a *Evidence*, Larry Sultan y Mike Mendel, 1977

Esta estética del extrañamiento es planteada y analizada en el artículo *La desactivación de la función crítica de la imagen documental*: “El planteamiento enlazaría con algunas de las nuevas temáticas en el arte de la segunda mitad del siglo XX, como la escena del crimen o el paradigma detectivesco, que produce una estética emanada del encriptamiento de los datos, de las causas desconocidas que motivan las imágenes. El principio descontextualizador y de búsqueda del anonimato permanece en los proyectos fotográficos en torno a lo

cotidiano, pero aquí las fotografías de archivo, separadas de su contexto original, pierden la capacidad de ser entendidas de forma instrumental, dejan en definitiva de ser documentos, para relacionarse con el imaginario del arte”¹⁷.

Esta narrativa ambigua, encriptada, que nos plantea más interrogantes que respuestas, y de la cual hablaremos con más detenimiento en el siguiente epígrafe, es la que nos interesa y en la que nos hemos basado a la hora de plantear nuestra obra.

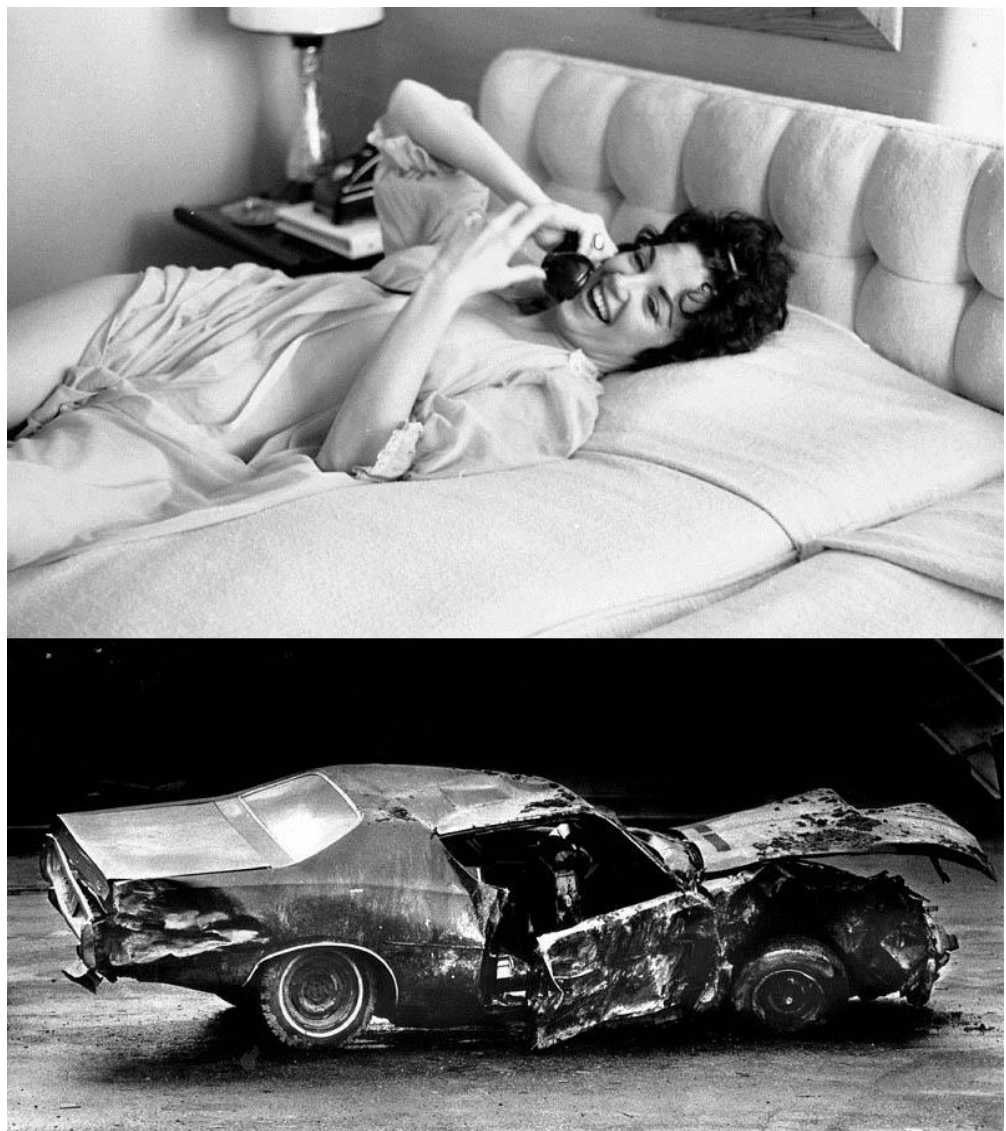


Fig. 20 Fotografías pertenecientes a *Evidence*, Larry Sultan y Mike Mendel, 1977

¹⁷ DEL RÍO, V. La desactivación de la función crítica de la imagen documental, p. 85

2. La imagen cifrada

2.1 Relatos en la imagen

“Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta”.¹⁸

Julio Cortázar.

En esta cita publicada hace ya un tiempo en la revista *Casa de las Américas*, Cortázar desentraña lo que para él son algunos de los aspectos más importantes que tiene que contener una narración corta, un cuento. En el artículo Cortázar compara el cuento y la novela con la fotografía y el cine respectivamente. Establece que tanto en el cuento como en la fotografía existe un orden cerrado dadas las limitaciones de cada medio, en cambio, la novela y el cine traen consigo una narración que adquiere sentido por acumulación: “El fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos”, provocando en el espectador o en el lector una apertura, “una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia”.¹⁹

Como hemos apuntado en el anterior capítulo, en toda imagen fotográfica existe una parte ficcional en el que el espectador es libre de conformar sus propias elucubraciones de aquello que no se le muestra, y llegar a esa “realidad más amplia” que apunta el autor. Por supuesto también en la pintura, o al menos en cierta pintura, recaen estas ideas que otorga Cortázar a los cuentos y a la fotografía.

En este apartado intentaremos analizar cómo uno de los grandes poderes de atracción que tiene tanto la imagen plástica como fotográfica es esa parte oculta, que el espectador tiene que desvelar, y que sin embargo, muestra y despliega más información que aquello que sí que está visible. Veremos como por parte de numerosos artistas figurativos contemporáneos hay una cierta tendencia a una descodificación en la imagen, que hace de la obra algo ambiguo, propiciando la dificultad de lecturas lineales al uso, al igual que hemos visto en el ejemplo de *Evidence* de Larry Sultan y Mike Mendel.

¹⁸ CORTÁZAR, J. *Casa de las Américas* nº60, p. 181

¹⁹ ídem

En nuestro proyecto también se ha pretendido realizar este tipo de *descodificación* mediante la manipulación de fotografías de archivo y prensa. El objetivo es similar: crear, mediante la descontextualización, y su reproducción plástica, nuevas imágenes confusas, que inviten al espectador a un desciframiento de las diferentes tramas y realidades que puede ofrecerle la obra.

Desde este punto de vista, parece inevitable comenzar a reflexionar, primero de todo, sobre si puede haber relato implícito en una imagen estática, sin que intervengan factores como el del tiempo, como se da, por ejemplo, en la literatura o el cine, los medios más habituales de la narrativa.

Esta problemática ha sido muchas veces analizada por diferentes teóricos y críticos. En *La Imagen*, Aumont define el relato como “conjunto organizado de significantes, cuyos significados constituyen una historia, además este conjunto de significantes, tiene, al menos, en la concepción tradicional, una duración propia, pues también el relato transcurre en el tiempo”. Finalmente el texto deriva hacia esta cuestión: “¿Puede la imagen contener un relato? La imagen fija, aislada, intenta remitir a un antes y un después, un fuera de campo temporal”²⁰. También Roman Gubern señala este “fuera de campo” en *Del bisonte a la realidad virtual*: “La representación de acontecimientos mediante la imagen estática con vocación narrativa, transforma su instantaneidad ontológica en lo que Fresnault Deruelle ha llamado “instantes durativos” que contienen implícitamente un antes y un después”²¹.

Este fuera de campo, o instante durativo, es al que nos referimos y el que nos interesa explotar en nuestro trabajo, el cual intenta mostrarse como una serie de indicios. Como la cara externa de una historia que no se muestra y que pretendemos desvelar.

La obra pretende ser *narrativa* en cuanto a la idea de sugerir algo que haya podido ocurrir. Pensamos que este hecho se enfatiza al tratarse de imágenes que vienen directamente de la prensa o de un archivo, ya que, si de algo se caracterizan, es de llevar intrínsecamente un relato, o un suceso que ha ocurrido, sea para informar o documentar. Por otra parte, la naturaleza polisémica de la fotografía, de la que hemos estado hablando anteriormente con tanta insistencia, permite al espectador una lectura plural (abierta, como diría Umberto Eco), proyectando sus propias imágenes mentales, y creando, al mismo tiempo, nuevas relaciones vinculadas a su repertorio cultural particular. Dicho en palabras de Nelly Schnaith en su libro *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*: “La imagen fotográfica deja abierta, por ende, la posibilidad de una lectura múltiple

²⁰ AUMONT, J. La imagen, p. 257-258.

²¹ GUBERN, R. Del bisonte a la realidad virtual, p. 46.

por partida doble: la de la realidad hecha por el fotógrafo, y la de la foto hecha por el espectador, una lectura que sigue el hilo de lo invisible en lo visible y que no obedece a un acto de libertad, si no que pone en acción un trasfondo significante implícito e irreductible en todo acto de mirar. Lo dicho hasta ahora vale, en principio, para todas las esferas de la representación icónica”²².

Por tanto, la imagen, tal y como dice Aumont “es siempre la mediación entre el espectador y la realidad”²³. El poder de eficacia que tiene tanto una obra plástica como fotográfica se debe siempre a una cierta identificación entre quienes las miran y aquello que se representa.

Al igual que en el caso de Richter, en nuestro trabajo, las fotografías nos sirven como herramienta en la que poder basarnos para reproducir plásticamente esa parte oculta y más narrativa que contiene la imagen, así como cuestionar su sentido documental en pos de sugerir una posible historia más cercana a lo ficcional, intentando atraer al espectador mediante su ambigüedad.

Como hemos dicho al principio del capítulo esta es una estrategia que han seguido, y siguen haciendo, muchos pintores como modo de trabajo

Una artista que nos parece muy interesante y que estaría en la línea de Richter y otros artistas pop de los años sesenta es Vija Celmins. Las obras y planteamientos de esta artista, han sido también un claro referente, tanto por la parte más técnica y formal, como por los conceptos que desarrolla.

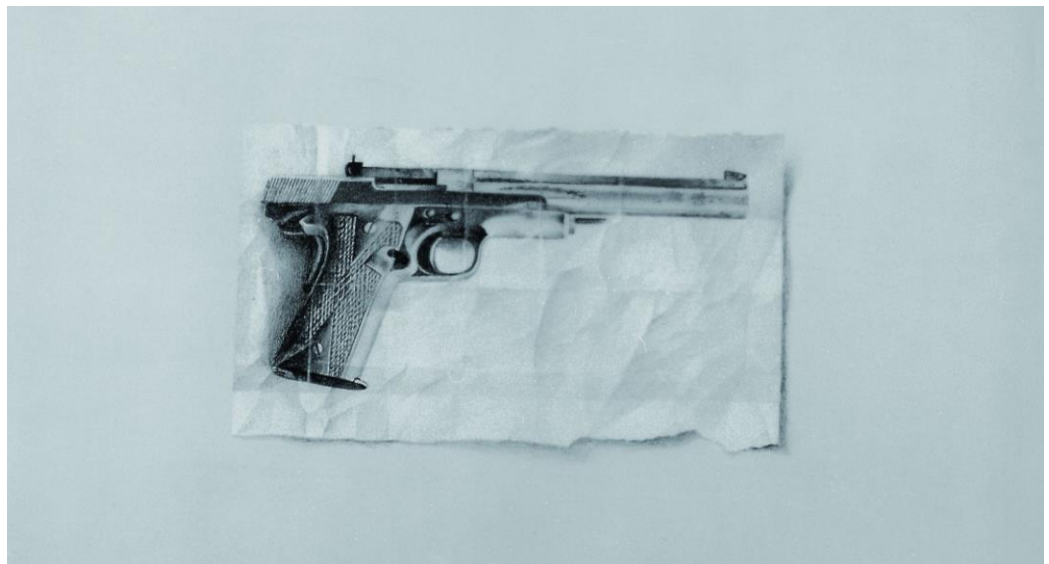


Fig. 21 Vija Celmins, *Clipping with pistol*, 1968. Grafito sobre papel.

²² SCHNAITH, N. Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica, p. 48-49.

²³ AUMONT, J. La Imagen, p. 82

Algunas de las pinturas y dibujos que más nos han influenciado en nuestro trabajo han sido aquellas que parten de imágenes que ella misma comienza a coleccionar a mediados de los años sesenta sobre armas, accidentes de coche, explosiones, incluso portadas de revistas, o postales turísticas. Por otra parte, en la mayoría de entrevistas que hemos podido leer, Celmins comenta y hace hincapié sobre la doble realidad y narratividad de la pintura y la fotografía, y cómo ella trabaja sacando una imagen de otra imagen, sucesivamente.

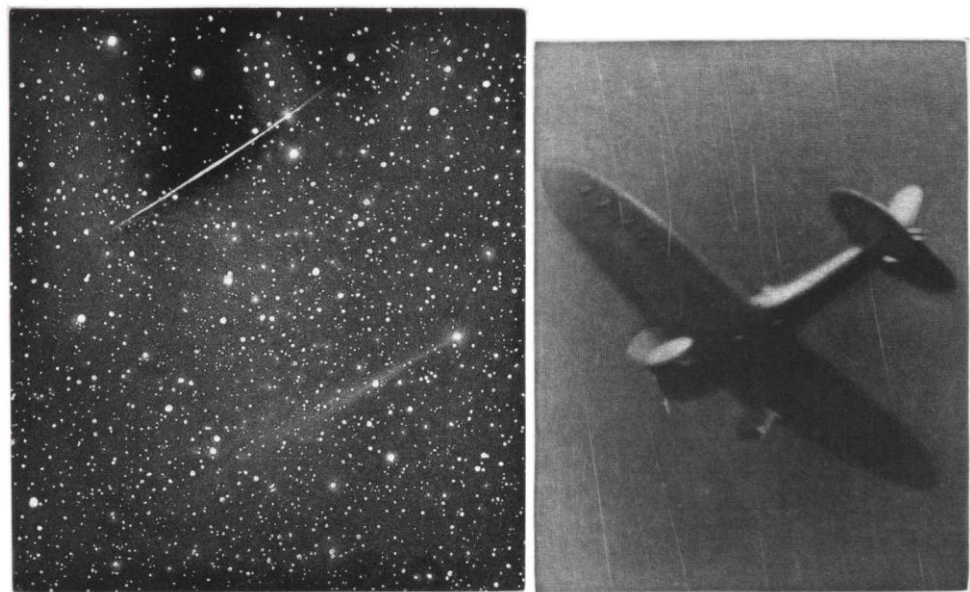


Fig. 22 Vija Celmins, *Concentric Bearings B*, 1984. Grafito sobre papel.

En el catálogo de la exposición *2014* comisariada por David Barro, se analiza esta tendencia pictórica inaugurada por Richter y Celmins, y que posteriormente, fue continuada por Tuymans junto con artistas que también han mantenido ese interés formal por las superficies grises. Este tipo de pintura borrosa fue catalogada por Jordan Kantor como “El efecto Tuymans” en un texto escrito para la revista *Artforum* en 2004, donde se hablaba de artistas como Wilhelm Sasnal o Magnus von Plessen. Kantor explica cómo estos artistas comenzaron una manera especial de ver y representar la imagen, a partir de fuentes fotográficas y fílmicas, con un compromiso especial en temas históricos o narrativos. En el catálogo de *2014*, David Barro nombra a algunos artistas españoles que también comparten estos mismos intereses y modos de trabajo, siendo algunos de ellos referentes importantes para nuestro trabajo: “En España artistas como Pablo Alonso, Chema López, Alain Urrutia, Santiago Idáñez, Eduard Resbier, Bosco Caride o Ignacio Pérez Jofre caminan hacia la destrucción óptica de la imagen, incomodando nuestra visión de espectadores a partir de efectos pictóricos que buscan la sensación de un encuadre movido o desdibujado. En esta suerte de reactivación

de la pintura sin miedo de la mano como marca autoral, aun cuando la fotografía y otros medios son el punto de partida, se esconde una interesante manera de construir la experiencia de lo insignificante, conectando la realidad, ya sean acontecimientos políticos o históricos, ambientes y escenas cotidianas, u objetos banales, con la experiencia histórica y la emoción individual, dotando a las imágenes de una categoría que transita entre lo externo y lo interno, lo objetivo y lo subjetivo, lo individual y lo social, la memoria y la crónica”²⁴.



Fig. 23 Luc Tuymans, *The Rabbit*, 1994. Óleo sobre tela, 59,30x71,50 cm



Fig. 24 Luc Tuymans, *Himmler*, 1998. Óleo sobre tela, 20x15 cm

En el mismo catálogo también se nombra a Kepa Garraza, que aunque plásticamente no sea uno de nuestros referentes más destacados, sí que nos parecen interesantes sus planteamientos. El artista trabaja una pintura realista desde la ficción y la ironía. En una de sus últimas series, titulada *Osama*, se recrea el acontecimiento de su muerte mediante una cronología visual que refleja imágenes reconocibles, aparecidas en los medios de comunicación, y otras imaginadas por el artista. Para Barro “la composición de estas obras, cuidadas y serenas, recuerda a grandes escenas de la historia de la pintura, enfatizando la ficción, desde el punto de vista también simbólico y potenciando el carácter narrativo de un modo mucho más marcado, aun dejando márgenes vacíos para la conclusión definitiva del espectador”²⁵.

²⁴ BARRO, D. Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura, p.17

²⁵ Ibidem, p.103

En esta línea de trabajo, también podríamos nombrar a Rinus Van de Velde, otro artista que temáticamente nos habla sobre los puentes trazados y la disipación de los límites entre realidad y ficción. En este caso, la obra se basa en la idea de una autobiografía ficticia incluyéndose el mismo como personaje en sus cuadros junto con otras personalidades importantes de la historia. Son paneles de gran formato dibujados a carboncillo. Normalmente incluye textos en la parte inferior de la obra explicando la escena representada del cuadro, y otras parece justo lo contrario, que desmienta lo que cuenta la imagen; de cualquier modo, el texto acentúa la narratividad de la obra e implica al espectador de una manera directa con ésta para descifrarla.



Fig.25 Rinus Van de Velde, s/t, 2015. Carbón sobre papel, 275x150cm



Fig.26 Rinus Van de Velde, s/t, 2011. Carbón sobre papel, 85x100cm



Fig. 27. Montaje de una exposición de Rinus Van de Velde

Los artistas plásticos que hemos nombrado entrarían también en sintonía con las fotografías de Sam Samore o Joel Meyerowitz, fotógrafos que nos han influido por un modo de trabajo en el que prima una sensación incómoda de suspensión de realidad que carga la imagen de fuerza y misterio. Pero lo que nos resulta más interesante, es cómo consiguen que aquello representado sobrepase el encuadre de lo mostrado, pudiendo reconstruir una acción a partir de elementos que sí que podemos observar.



Fig.28 Joel Meyerowitz, *Florida*, 1970



Fig.29 Joel Meyerowitz, *Florida*, 1969

Estos elementos serían la utilización del “fuera de campo” o de los “instantes durativos” a los que nos referíamos antes, y los cuales también podemos ver de manera muy evidente en la obra del pintor Johannes Kahrs, cuyos trabajos nacen directamente de la ficción cinematográfica. Sus obras recogen esa sensación de paréntesis, de fragmento incompleto que flota entre un desarrollo anterior y posterior. La ficción de las escenas y temas barajados Kahrs apelan a la imaginación de quien mira y al imaginario colectivo de nuestra cultura visual buscando esa tensión cinematográfica. La de Kahrs es una pintura de silencios, como una imagen sin sonido, en pausa; una pintura de gestos difíciles, como producto de un movimiento que está a punto de desatarse.



Fig.30 Johannes Khars, *Untitled (three men standing)*, 2007. Oleo sobre tela, 39x94 cm



Fig.31 Johannes Khars, *Three figures in a room*, 2005. Óleo sobre tela, 33x243 cm

Todos estos artistas, entre muchos otros, recogen un interés por aquello que muestra y narra la imagen, así como para pensar y analizar, al menos plásticamente, lo que significan términos como los de la ficción, la representación, y los puentes que se establecen con lo real. En nuestras obras estos planteamientos han cobrado fuerza, basándonos fundamentalmente en una idea muy sencilla: hacer imagen lo que existe, existió, o no existió, en algo que “parece” existir. En este caso, nos interesarían las palabras de Clement Rosset: “Memoria e imaginación denotan una irradiación de la percepción del tiempo y del espacio más allá del estricto terreno de su propia realidad. Podemos decir, de manera general, que denotan una cierta presencia de lo que está ausente”²⁶.

Desde este punto de vista, la ficción, al igual que veíamos con la fotografía, acaba por relacionarse con la invención, incluso el engaño o la mentira. Como todas las representaciones icónicas, no pueden escaparse ni renunciar a la doble y simultánea función de copia y de invención, de imitación y expresión augurada ya por los griegos con los términos *mimesis* (copia, reproducción) y *phantasia* (imaginación, invención).

Este es un tema analizado en múltiples ocasiones por Fontcuberta, cuyas obras, al margen de remitir directamente a lo literario, lo cinematográfico, o cuestiones históricas y políticas, acaban conformando un entramado complejo de significados que invitan a reflexionar sobre cómo se representa y construye la realidad, y cómo lo ilusorio juega un papel indispensable en esta construcción. El artista catalán consigue poner en jaque aquello que se nos muestra, generando un estado de desasosiego en el espectador, que es consciente finalmente, de que la ficción es capaz de crear una realidad en si misma. En la introducción del

²⁶ CLEMENT, R. Fantasmagorías de la imagen, p. 92.

ensayo *Blow Up Blow Up* Iván de la Nuez explica esta “estrategia” de un modo muy claro, la cual, el propio Fontcuberta llama *Realfiction*: “a fin de cuentas, lo que estremece y turba en estas obras no radica en su producción de ficción sino en su producción de realidad. Si Joan Fontcuberta es capaz de construir realidad, es porque su trabajo apunta a algo verdaderamente siniestro: la verdad que solemos aceptar puede ser “producida”²⁷. De este modo, sus obras no sólo suponen una herramienta para que el espectador llegue a mundos lejanos o novelescos, sino también, para lidiar y repensar sobre la circulación de información, la recepción de contenidos políticos, o la manipulación infinita de lo que entendemos por verdad.

A pesar de esto, la mayoría de los teóricos o pensadores, parecen estar de acuerdo en que todo lo que atañe a la representación, mimesis, relatos literarios o cualquier modo de recreación de la realidad de manera ficcional, son indispensables para entender y aprehender de ésta. Ésta sería una de las tesis principales del ensayo *¿Por qué la ficción?* de Jean-Marie Schaeffer: “La relación entre representación y realidad es una relación de interacción: aunque el *mimema* esté limitado por las propiedades de lo que es imitado, sólo a través de la elaboración descubrimos las propiedades objetuales que lo imitan”²⁸. Dicho de un modo más sencillo por John Berger, “todo lo que es capaz de narrar puede hacernos comprender”²⁹.

En nuestro proyecto entendemos que esta narración surgida de la obra es la que conduce al espectador a una realidad aparte, plagada de misterios, donde se le sugestionan nuevos interrogantes.

Retomando la cita de Cortázar, nuestro mayor objetivo sería el de operar igual que harían los cuentos, quebrar los propios límites de los cuadros, consiguiendo ir más allá de la anécdota que cuentan. Intentaríamos conseguir la excitación del lector al darle la posibilidad activa e infinita de seguir construyendo una obra ambivalente en su información, dotándole sentido mediante sus propias proyecciones internas. Esta es una tendencia natural del ser humano: imponer orden a sus percepciones mediante proyecciones imaginarias, es lo que denominamos pulsión icónica. Finalmente es el espectador el encargado de crear su propia imagen, completándola, relacionándola, eliminándola, haciéndola suya e incorporándola a su propio imaginario... Evidenciando, que su interés nunca es el de concretar un hecho, sino el porqué del hecho, el cómo, el cuánto, y en definitiva, todo lo que rodea ese acontecimiento ficticio.

²⁷ DE LA NUEZ, I. *Blow up, Blow up*, p. 16.

²⁸ SCHAEFFER, J. *¿Por qué la ficción?*, p. 73.

²⁹ BERGER J. *Mirar*, p. 37

2.2 Verdades a medio camino. La pulsión de lo oculto.

“– ¿Por qué os gusta tanto jugar debajo de ese árbol tan feo? –
preguntaba a Harriet cuando esta entraba en la cocina.
– Porque es el rincón más oscuro del jardín – respondía ella.”³⁰

Donna Tartt, *Un juego de niños*.

Nos gusta especialmente esta cita para comenzar con el presente epígrafe ya que consideramos que desvela, de un modo muy sutil, algo intrínseco a nuestra naturaleza: la ambivalencia entre lo que aterriza y deseamos ver. El conflicto constante entre lo visible y lo invisible, entre lo aparente y lo oculto.

En general, parece necesaria la oscuridad para infundir turbación o malestar. Es un recurso recurrente que nace del miedo real al no poder ver. Burke, en su clásico ensayo *De lo sublime y de lo bello* ya comenta este aspecto contestando el interrogante de por qué la oscuridad es terrible: “no sabemos identificar nuestro grado de seguridad, ignoramos los objetos que nos rodean; podemos chocar a cada instante con alguna obstrucción peligrosa”³¹. Los personajes de la novela de Donna Tartt parece que no temen esa oscuridad, todo lo contrario, ya que, ésta, aparte de generarnos desconfianza, también nos deja el escenario perfecto para imaginar aquello que no estamos viendo. Los protagonistas acuden siempre al mismo lugar sombrío para crear y recrear sus historietas, sus aventuras, hasta que finalmente descubrimos que lo que encuentran, y posteriormente esconden, es un terrible secreto que hace avanzar el relato.

Sin duda, es este secreto el que atrapa al lector, que con recelo camina a oscuras, con una venda, con el fin de desvelar ese algo que se le está ocultando. Hitchcock definía irónicamente ese secreto que hace avanzar la trama en su teoría del *Mac Guffin*. Para él, el *Mac Guffin* no es más que el disparadero de una historia. Es la razón, pretexto y finalidad que mueve los hilos sinuosos de la trama. Generalmente es algo que se busca y da lugar a una compleja red de intrigas.

Eugenio Trías dedica todo un apartado en *Lo bello y lo siniestro* a explicar este fenómeno, y a cómo funciona el suspense: “es el método mediante el cual se desglosa analíticamente la línea que va del punto A al punto B en una compleja red de líneas en zigzag, interconexas, en las cuales todas las relaciones de los personajes del drama están en juego”³². Para Alfred Hitchcock el ejemplo

³⁰ TARTT, D. *Un juego de niños*, p. 46.

³¹ BURKE, E. *De lo sublime y de lo bello*, p. 202.

³² TRÍAS, E. *Lo bello y lo siniestro*, p. 88.

perfecto a la hora de describir gráficamente el suspense era imaginar a un señor sentado sobre una silla ocultando una bomba de relojería; no sabemos cuándo estallará pero sí que, tarde o temprano, lo hará.



Fig. 32 Póster y fotograma de la película *Sabotaje*, de Albrecht Hitchcock, 1942

Este tipo de intriga, la atracción por los misterios, o los secretos ocultos, es otra de las ideas que nos gustaría llegar a transmitir en nuestro proyecto. Partiendo de la tesis inicial de que toda imagen está condenada a una ambigüedad intrínseca en su naturaleza, hemos decidido enfatizar esta característica escogiendo imágenes, de por sí, confusas, y, que tras ser manipuladas y trabajadas, jugasen al desconcierto, y a esa repulsión-atracción de la que hablábamos anteriormente.

Roman Gubern, hace una descripción muy acertada de un término que él mismo acuña como “imagen-laberinto”, el cual pensamos que se ajustaría bastante bien al planteamiento del presente trabajo: “Frente a la transparencia ostensiva e isomórfica de la imagen-escena en la cultura de masas, se abriría un inmenso territorio ocupado por la imagen-laberinto, por aquella que no dice lo que muestra o lo que aparenta, pues ha nacido de una voluntad de ocultación, de conceptualidad, o de simbolismo. Y la hemos llamado imagen-laberinto porque, a diferencia de la explicitud sensorial y simbólica de la escena, el laberinto es definido por el diccionario como “construcción llena de rodeos y encrucijadas, donde es muy difícil orientarse”³³.

Al margen de que nuestras obras provengan de imágenes de prensa, y por tanto, de la cultura de masas, pensamos que tras su descontextualización y

³³ GUBERN, R. Del bisonte a la realidad virtual, p. 8-9.

reconfiguración, pierden las características de imagen-escena, consiguiendo desconcertar al espectador, que queda extraviado en las posibles conjeturas que le plantea la obra. De este modo, y siguiendo con la descripción del término planteada por Gubern, “las imágenes propondrían significantes cuyo significado no es, en aquel contexto, el común y obvio, de modo que engañan la mirada del espectador, presentándole cosas que no significan aquello que aparentan significar”³⁴. El interés de las obras, en suma, radicaría precisamente en aquello que no muestra, o que muestra indirectamente, transmitiendo y ocultando la información al mismo tiempo.

Por tanto, en el esfuerzo de interpretación de las obras habrá siempre un intrigante dato: su ambigüedad: “Ambigüedad porque jamás el signo coincide con la cosa vista por el artista, porque jamás coincide con aquello que el espectador ve y comprende, porque el signo es por definición fijo y único y, también, por definición, la interpretación es múltiple y móvil”³⁵.

Esta ambivalencia es la que permite la amplitud de las diferentes y posibles lecturas de un cuadro, una imagen fotográfica o cualquier representación. Umberto Eco hace referencia a la “poética de la sugerencia”³⁶ como modo de plantear la obra intencionadamente abierta a la libre reacción del espectador.

Desde nuestro punto de vista también creemos que sugiriendo, ocultando, o eliminando parte de la información de las imágenes de partida en el plano pictórico, podemos obtener unas obras más atrayentes y ricas en cuanto a los posibles *relatos* que pueda albergar un cuadro, y más, si estos relatos los queremos acercar al ámbito ficticio o imaginario.

Como hemos visto en el punto anterior, esta es la estrategia que han seguido la mayoría de artistas plásticos englobados en el llamado *efecto Tuymans*.

Uno de esos artistas que nos gustaría destacar, y que no hemos nombrado anteriormente, es Victor Man, un pintor rumano que se caracteriza, sobre todo, por hacer un tipo de pintura oscura, incierta, confusa... Su propuesta nos parece interesante y cercana a la nuestra. Consideramos que, para este proyecto, ha sido un claro referente visual en cuanto a cómo trabaja la imagen y su traducción plástica. Normalmente suele utilizar material de los medios de comunicación, imágenes cargadas con un significado específico y con un fuerte poder de atracción. Man las vacía de significado, y aprovecha plásticamente los recursos visuales que le dan, con el fin de construir un contenido nuevo. Por otra parte, el

³⁴ Ibidem, p. 89.

³⁵ FRANCASTEL, P, La realidad figurativa, p. 82

³⁶ ECCO, U. Obra abierta, p. 80

formato que suele utilizar, más bien pequeño, hace que la obra adquiera una narrativa casi cinematográfica gracias al montaje. Finalmente, sus cuadros acaban convirtiéndose en piezas de un rompecabezas, un juego de pistas, en el que el contexto acaba por dar significado a la obra, dando nuevas posibilidades a la imagen.

Pero, si hemos decidido añadir a Victor Man en este epígrafe, es precisamente por la ambigüedad de su trabajo. Existe algo sórdido en sus obras, la imaginería que utiliza, elaborada a partir de una gran variedad de fuentes, es oscura, pero sugerente: la silueta de una mujer con un traje aparentemente histórico, alguien sosteniendo lo que parece ser una rata en una jaula, un par de piernas de una mujer... En concreto, nos gustaría destacar una pieza – *Untitled*, 2006 (Figura 33) – que pensamos que se relacionaría bastante bien con uno de los cuadros que hemos hecho para el proyecto *Narración y Sabotaje* (Figura 34). Como vemos en las imágenes en ambas obras destaca el retrato de una mujer que es violentada y amenazada por unas manos aparentemente masculinas. El recurso que nos ha interesado y que también hemos utilizado en nuestro cuadro es el reencuadre de la imagen, cómo el autor ha jugado con el fuera de campo, omitiendo uno de los personajes, dejando imaginar al espectador los detalles ocultos.



Fig.33 Victor Man, *Untitled*, 2006.
Óleo sobre tabla, 40x40cm



Fig. 34 Ana Císcar, *s/t* (de la serie *Narración y Sabotaje*),
2016. Óleo sobre tabla, 50x95cm (detalle)

En esta línea de trabajo también encontraríamos al pintor Michael Borremans, un heredero contemporáneo de autores fundamentales como Velázquez o Goya, que a pesar de ser muy clásico en su técnica, ha sabido reformular, tanto en el plano pictórico como en el cinematográfico, el género del retrato, o del bodegón, dándoles una vuelta de tuerca. Los protagonistas de sus pinturas y películas parece que se encuentren en una escena teatral completamente fuera de lo normal: esos personajes, que miran sus manos mientras manipulan algo que nos

resulta indescifrable, nos dejan perplejos. He aquí otro aspecto de su visita o reformulación a la historia de la pintura: junto a una ‘mirada fílmica’, Borremans construye puestas en escena y artefactos para hacer brotar la extrañeza. Y como parte de ese extrañamiento ha de entenderse la continua escenificación de lo siniestro, de directas resonancias surrealistas y que encuentra su imagen más reconocible en los maniqués que pinta. Françoise Duvignaud ha analizado en profundidad como este tipo de extrañamiento nace precisamente de vulnerar y forzar lo corpóreo: “El cuerpo es, pues, intermediario; y cuanto más violenta sea la pulsión, más terror comunicará (...) La violencia de un gesto, de una aparición, de una mirada, deben sorprender, condición sinequanon del terror”³⁷. De este modo, Borremans transforma los maniqués en algo aún más turbador: su aspecto inerte se combina inquietantemente con detalles y actitudes muy naturales, casi humanas, desconcertándonos profundamente, y sugiriendo de un modo velado problemáticas que giran en torno al cuerpo, la sexualidad, la violencia, el miedo o el deseo.

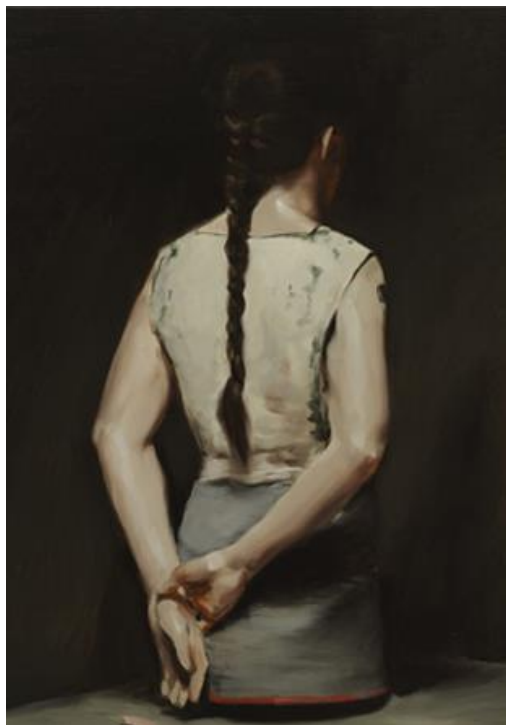


Fig. 35 Michael Borremans, *Automat*, 2008.
Óleo sobre tela, 80x60cm

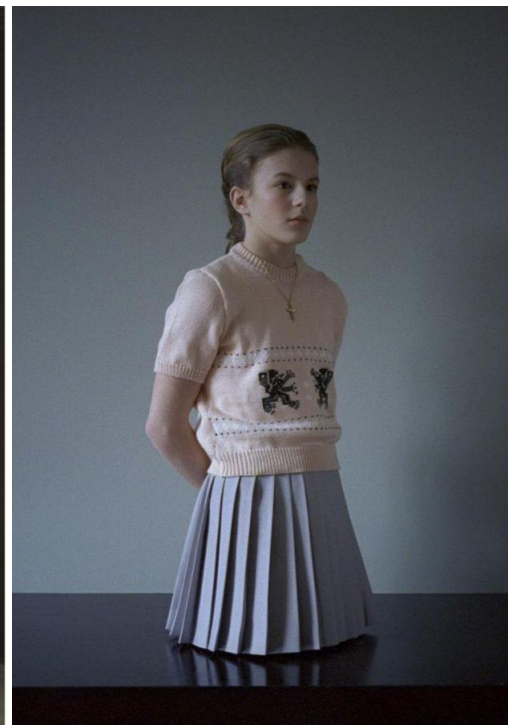


Fig. 36 Michael Borremans, fotograma de la película *Weight*, 2005

Estos temas, así como el interés de crear una obra ambigua o inquietante, entrarían en relación directa con el proyecto *Narración y Sabotaje*, leitmotiv de

³⁷ DUVIGNAU, F. El cuerpo del horror, p. 22

este TFM. En nuestro trabajo también subyacerían cuestiones sobre cómo presentar la violencia, o cómo ésta aparece de manera casi oculta, o simbólica. Como sabemos, en los medios de comunicación, y más en la actualidad, las imágenes suelen ser bastante explícitas, intentan ser fieles a lo sucedido, su objetivo es informar de la manera más neutra e imparcial, y por ello, muestran de un modo muy directo cualquier acontecimiento. También podemos achacar este interés por las imágenes dolientes al simple morbo por lo prohibido, o lo censurado.

Existen numerosos ejemplos en el arte o la literatura. Ya Platón, en el *Libro Cuarto de la República* evidenció esta parte mórbida de la naturaleza humana: “Subía del Pireo por la parte exterior de la muralla norte cuando advirtió tres cadáveres que estaban echados por tierra al lado del verdugo. Comenzó entonces a sentir deseos de verlos, pero al mismo tiempo le repugnaba y se retraía; y así estuvo luchando y cubriéndose el rostro, hasta que, vencido de su apetencia, abrió enteramente los ojos, y corriendo hasta los muertos dijo: “¡Ahí los tenéis, malditos! Saciaos del hermoso espectáculo”³⁸. Mucho después, también Susan Sontag escribió en su ensayo *Ante el dolor de los demás* que “la apetencia por las imágenes que muestran cuerpos dolientes es casi tan viva como el deseo por las que muestran cuerpos desnudos”³⁹. Sin embargo, en el mismo escrito, acaba explicando, como en la mayoría de los casos, la fotografía, y en general todas las representaciones, acaban estetizando la realidad: “Las fotografías propenden a transformar, cualquiera que sea su tema; y en cuanto imagen algo podría ser bello – aterrador o intolerable – y no serlo en la vida real”⁴⁰.

Esto lo vemos muy claramente en algunas de las obras de Warhol en la etapa en la que estuvo interesado por los reportajes de diversas muertes violentas, sillas eléctricas, detenciones, o cargas policiales. En esta misma línea encontraríamos algunas series de John Baldessari en la que hace especial incidencia en temas relacionados, proponiendo en sus obras elipsis de las partes más explícitas y escabrosas. En ambos casos, aunque el resultado de la obra acabe estetizando la propia realidad de lo sucedido, invitan a espectador a reflexionar sobre lo que muestran y no muestran éstas imágenes. Siendo ésta también la postura final de Sontag en su ensayo: “Se puede sentir una obligación de mirar fotografías que registran grandes crueldades y crímenes. Se debería sentir la obligación de pensar en lo que implica mirarlas, en la capacidad efectiva de asimilar lo que muestran. No todas las reacciones a estas imágenes están supervisadas por la razón y

³⁸ PLATÓN. *La República*, p. 257

³⁹ SONTAG, S. *Ante el dolor de los demás*, p. 41.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 68.

laconciencia. La mayor parte de las representaciones de cuerpos atormentados y mutilados incitan, en efecto, interés lascivo”⁴¹.

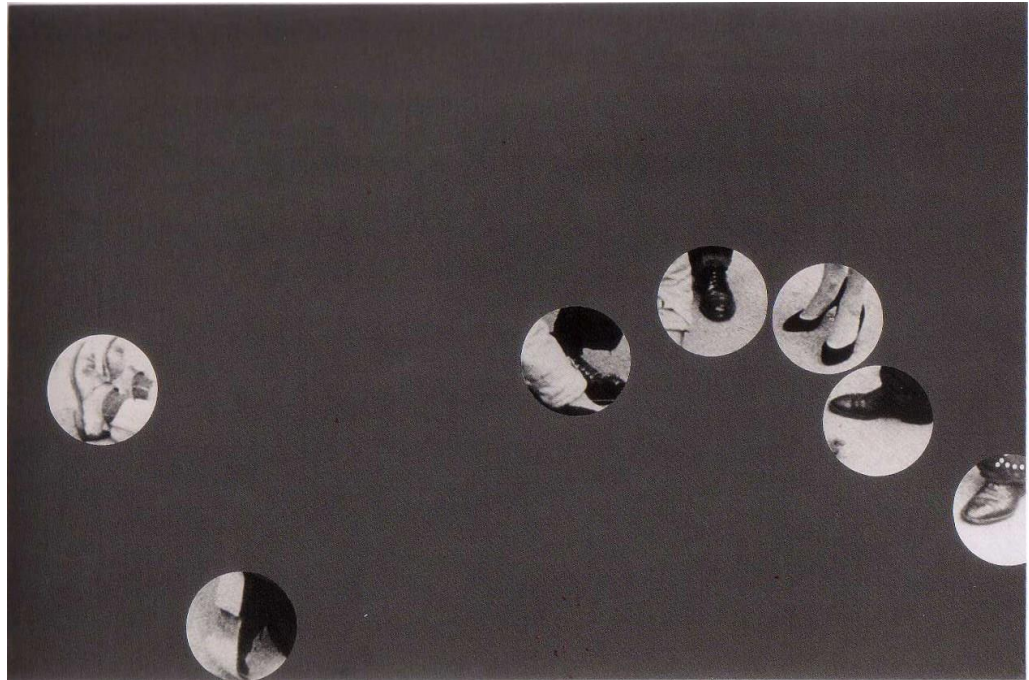


Fig. 37 John Baldessari, *The Violent Space Series: Nine Feet (Of Victim And Crowd)*, 1975-1976.

En las obras que hemos realizado, nuestra pretensión no sería tanto la de mostrar directamente la violencia, o unas imágenes excesivamente impactantes en cuanto a contenido, sino más bien, insinuarlo, crear una atmósfera en la que se pueda palpar el desasosiego o cierta crueldad, pero sin llegar a evidenciarla. Para conseguirlo, hemos jugado a la fragmentación de la imagen original, eliminando parte de la información de la fotografía, hacerla más “ilegible”, más confusa. El resultado que queríamos conseguir era el de una serie de cuadros en los que una imagen de prensa, aparentemente normal, acabara convirtiéndose en una nueva obra cargada de misterio, en la que el espectador pudiera proyectar sus propias referencias, creando nuevas historias y lecturas.

Al igual que Victor Man y Michael Borremans, estamos interesados en obtener esa sensación inquietante, y esa atracción que nace, precisamente, de las cosas que aún no hemos terminado de averiguar, y que probablemente, nunca terminemos.

⁴¹Ibidem, p. 83

Eugenio Trías explica bien este juego de ocultaciones y sugerencias, afirmando que, “no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística”⁴². Para Trías, lo siniestro es condición y límite: “debe de estar presente bajo forma de ausencia, debe de estar velado, no puede ser desvelado. Es a la vez cifra y fuente de poder de la obra artística, cifra de su magia, misterio y fascinación, fuente de su capacidad de sugestión y de arrebató”⁴³. Éste término, *siniestro*, viene originalmente de la palabra alemana *Unheimliche* utilizada en la psicología freudiana. Freud lo definía como una sensación de espanto o incomodidad ante a cosas conocidas o familiares, algo inquietante, que provoca un terror atroz. El término, a su vez, está compuesto por otras dos palabras: *Heimlich* que significa lo que es familiar, confortable, por un lado; y lo que es oculto y disimulado, por el otro; y *Scheling*, que hace referencia a “la necesidad de velar lo divino y rodearlo de una cierta *Unheimlichkeit* –misterio–”: en este sentido *Unheimlich* y *Heimlich* vienen a significar lo mismo: “todo lo que, debiendo permanecer oculto, secreto, se manifiesta”⁴⁴.

Por otra parte, Trías también hace referencia en su ensayo a cómo las narraciones, al igual que la imagen fotográfica, son un modo más de traer a presencia aquello que está ausente, de un modo en el que lo real y lo ficticio hilvanan siempre cualquier construcción artística. “Lo siniestro se revela siempre velado, oculto, bajo forma de ausencia, en una rotación y basculación en espiral entre realidad-ficción y ficción-realidad que no pierde nunca su perpetuo balanceo”⁴⁵.

También querríamos destacar otro artista más cercano, que ya hemos nombrado de pasada en el epígrafe anterior, y que se enlazarían bien con nuestro trabajo, y con las ideas comentadas. Es el caso de Alain Urrutia, un pintor vasco que también podríamos incluir en el llamado *efecto Tuymans* y que por supuesto es deudor directo de la pintura de Richter. Urrutia recoge ese legado con la misma intención de velar la imagen, de representar aquello irrepresentable mediante la borrosidad, mediante el desencuadre. Curiosamente, Urrutia tiene también una obra similar a la que hemos comentado de Victor Man (Figura 33). En este caso, más allá del fuera de campo, nos parece especialmente interesante como le ha sacado partido a lo que imaginamos que eran “desperfectos” en la imagen original, exagerando los hongos y demás orificios surgidos por otro tipo de insectos. Este proceder, aparte de hacer la obra mucho más fotográfica y plana, crea una extrañeza particular, que nosotros también hemos intentado incorporar

⁴² TRÍAS, E. Lo bello y lo siniestro, p. 33

⁴³ Ídem

⁴⁴ Íbidem, p. 45

⁴⁵ Íbidem, p. 52

aprovechando los desgastes de la tinta de nuestra imagen y demás fallos de impresión. Gracias a la utilización de estos recursos es capaz de conseguir que aquello que quiere expresar se exprese con más fuerza mediante su ausencia. De ahí que quede un resultado final de aire indefinido y atemporal, cuyo objetivo principal sería, en palabras de David Barro, “no decirlo todo, más bien, hacer visible un enigma”⁴⁶.



Fig 38 Estudio del taller de Alain Urrutia

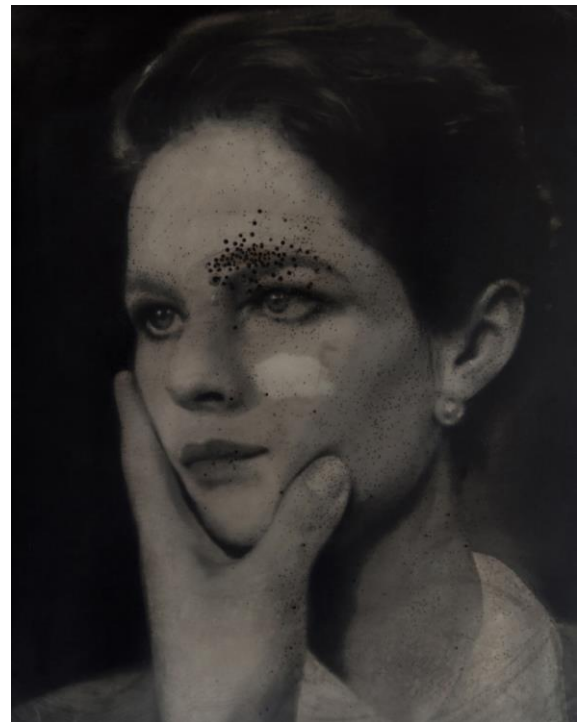


Fig. 39 Alain Urrutia, *Paraleloon*, 2013. Óleo sobre tabla, 35 x 30 cm

Todos los artistas que hemos visto trabajan con imágenes ya existentes, robadas; sin embargo, a pesar de tratarse de una pintura claramente figurativa, parece que caminan hacia un proceso de disolución de la imagen dificultando y entorpeciendo de diferentes modos nuestra visión de simples espectadores ante encuadres desenfocados. Entre tanto, nosotros, tenemos que hacer un esfuerzo para interpretar lo que se nos cuenta e imaginar más allá de ese velo suspendido donde nace el matiz de la sombra, la sugerencia, el suspense y la intriga.

De este modo, la producción realizada para el presente proyecto, intenta ir en consonancia con las ideas expuestas. Por una parte, mediante las imágenes de prensa, acercar al espectador a una escena que le permita elucubrar sobre aquello que ha podido suceder, y por otra, transmitirle una atmósfera

⁴⁶ BARRO, D. La pintura como mensaje cifrado, p. 36.

inquietante pero atrayente. Hacer de la imagen una escena detenida en el tiempo, enigmática, donde los personajes parezcan ser personas próximas de un mundo distorsionado. “Sugerir sin mostrar, revelar sin dejar de esconder, presentar como real algo que se revelará ficción”⁴⁷.



Fig.40 Alain Urrutia, *Paraleloan/In Paralel*, 2013. Óleo sobre tela, 250x400 cm

⁴⁷ TRÍAS, E. Lo bello y lo siniestro, p. 52

IV. PROYECTO: DESCRIPCIÓN TÉCNICA Y REFLEXIÓN SOBRE EL PROCESO

1. Antecedente personal. Obra previa

El presente proyecto es una continuación del trabajo realizado en el último año de Bellas Artes titulado *Ficciones de lo real*, cuyo interés residía en la representación de la violencia desde una iconografía deudora del cine y la literatura mediante la imagen pictórica y fotográfica. Aunque sabemos que comparten parte de la temática, creemos que el primero de los trabajos está claramente más influenciado por éstos referentes cinematográficos y literarios, influencia, que, por otra parte, sigue estando presente de un modo más indirecto en el presente proyecto, *Narración y Sabotaje*. Por este motivo, creemos que es importante referirse y explicar el proyecto anterior, ya que es a partir de este donde nace el actual trabajo, como una continuación de intereses y motivaciones plásticas y conceptuales. Podríamos decir que la motivación del proyecto actual viene dada como una evolución natural de los trabajos realizados el pasado año.

En primer lugar, y dado que ha determinado la estética e interés general de nuestro trabajo, debemos referirnos y explicar éstos referentes, los cuales, podríamos englobar en la influencia del género negro. Éste género, en cuanto a su forma y contenido, ha salpicado diferentes medios como la literatura, el cine o el cómic, mediante unas características arquetípicas muy fácilmente reconocibles. Pero hablando en términos más generales, y dejando de lado las definiciones – por otro lado ya obsoletas – para intentar delimitar lo que sería *noir* o no, nos gustaría más hablar del género como un *medio* por el cual podemos reflexionar acerca de la complejidad moral de los individuos, del poder, la violencia... donde lo que impera es la sensación incómoda en el espectador del *no saber*, junto con una estética caracterizada por lo sombrío y lo siniestro.

Jim Thompson resume esta estrategia de un modo muy sencillo, como el mismo comentó: “Hay 32 maneras de escribir una historia y yo las he usado todas, pero sólo hay una trama: Las cosas no son lo que parecen”⁴⁸. Noël Simsolo también analiza en su clásico ensayo *El cine negro* todas estas cuestiones: “El resultado son unas imágenes diversas pero magnificadas por una poética de la angustia en las que lo gestual, el encuadre, la fotografía y el ritmo del montaje van más allá de una perspectiva particular de la violencia física y moral para producir una sensación de malestar singular”⁴⁹. En definitiva, para los autores, la idea clásica del detective resolviendo un enigma quedaría delegada a una simple excusa argumental, a un simple *Mac Guffin*, como diría Hitchcock, para poder adentrarnos en otro tipo de reflexiones que debemos leer entre líneas.

Ese *no saber* inquietante es el aspecto más interesante y el que más ha influido, e influye, el proyecto del pasado año y el presente, tanto por la ambigüedad temática como por los aspectos formales que plantea la obra. Por otra parte, cabe decir, que esta influencia, está presente de un modo mucho más

⁴⁸ POLITO, R. Arte Salvaje, una biografía de Jim Thompson, p. 113.

⁴⁹ SIMSOLO, N. El cine negro, p. 89-90

evidenciado en el trabajo anterior, relacionándose muy directamente con éstos referentes cinematográficos y literarios.

El proyecto *Ficciones de lo real* se componía de una serie de cuadros y de fotografías intervenidas plásticamente, realizados mediante imágenes que provenían de archivos policiales, concretamente, en su mayoría, escenas de crímenes de los años cuarenta-cincuenta en los Estados Unidos, que encontrábamos en la red. De hecho, muchas de las fotografías que escogíamos para luego reproducirlas o intervenirlas plásticamente eran del famoso fotógrafo Arthur H. Fellig, más conocido por Weegee (1899-1968), un fotoperiodista que saltó a la fama por sus explícitas imágenes sobre crímenes y otras situaciones violentas. Muchas de ellas servían para el propio archivo policial, otras eran vendidas directamente a la prensa. En su momento, se le tildó de amarillista y morboso por lo escabroso de la temática, pero lo cierto es que ayudó a configurar toda una estética y una iconografía en el género negro por la iluminación, los contrastes que creaba y las composiciones rígidas y frontales que tanta teatralidad daban a la escena.

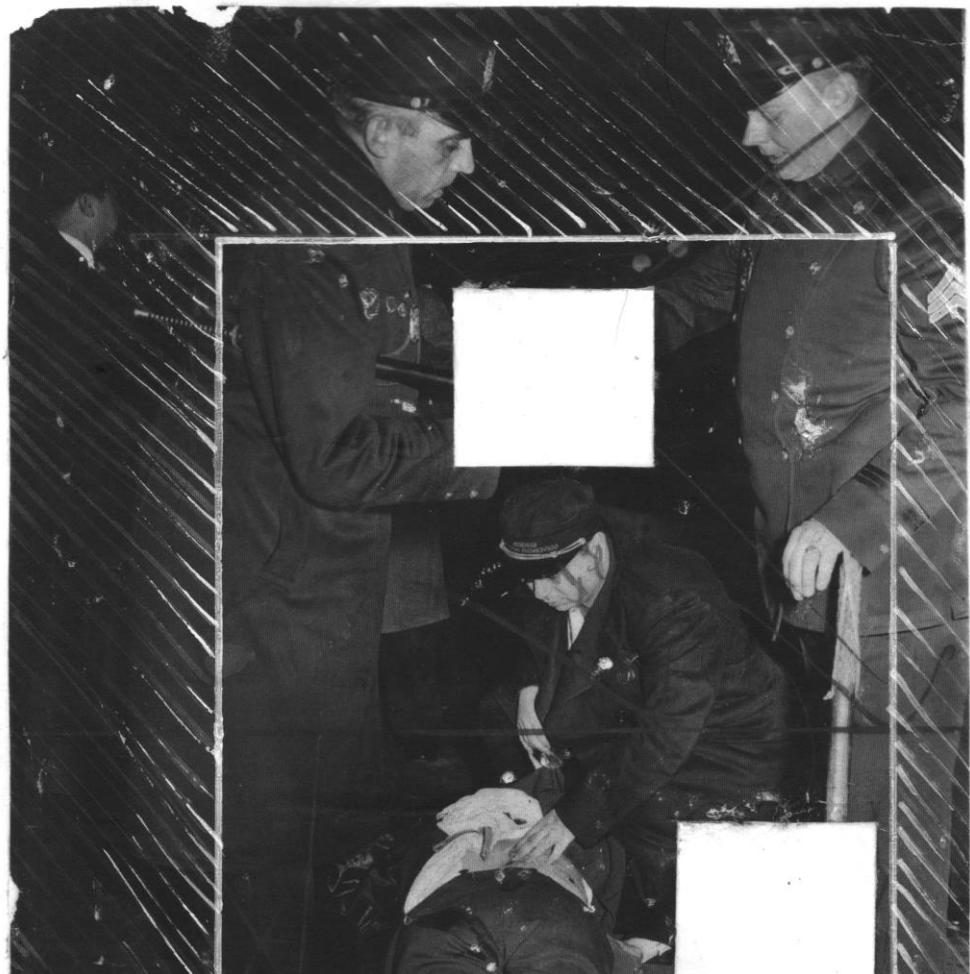


Fig. 41 Fotografía de Weegee utilizada como boceto del proyecto *Ficciones de lo real*, Ana Císcar 2015



Fig. 42-43 Parte del proyecto *Ficciones de lo real*, Ana Císcar, 2015

Finalmente esta estética es la que caracterizó formalmente todo el proyecto anterior, que recuperaba la composición, la iluminación, y el fuerte contraste entre los blancos y negros de los títulos más clásicos del género. En este sentido, y a propósito de haber explicado la parte más visual del proyecto, nos gustaría destacar algunas portadas realizadas por Daniel Gil para la editorial Alianza, las cuales fueron también un referente visual importante. Estos diseños jugaban a ese desdoblamiento de la imagen, a los emborronamientos y desenfocados, en

definitiva, a la ambivalencia propia del género. En otra línea más ilustrativa, también podríamos nombrar los dibujos de Isidre Monés para Bruguera en la colección *Club del misterio*, cuyos dibujos revivían el más estilo *pulp* de las revistas que comenzaron a publicar las primeras narraciones negras. Estas portadas, así como las ilustraciones que iban acompañando el texto de la novela, contribuyeron, sin lugar a duda, a que las obras acabaran recogiendo las características formales que veíamos, y aunque en su proceso de elaboración iban sufriendo cambios, el resultado final era claramente deudor de ésta iconografía.

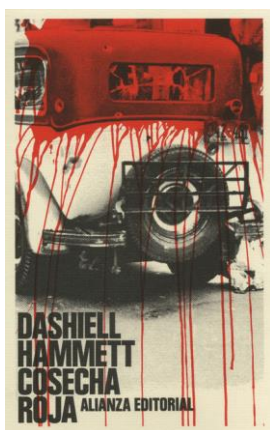


Fig. 44 Portada de *Cosecha Roja* por Daniel Gil



Fig.45 Portada de la colección *Club Misterio* de Bruguera por Isidro Monés

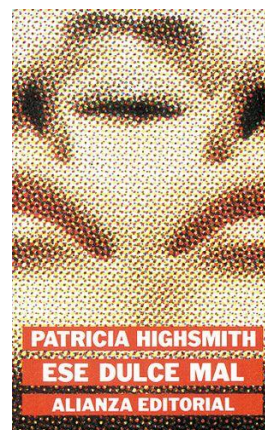


Fig. 46 Portada de *Ese dulce mal* por Daniel Gil

Por otra parte, la idea de utilizar éste tipo de imágenes de archivo para el proyecto, al margen del fondo temático sobre la representación de la violencia y de la relación visual directa con todo lo relacionado con *lo policiaco*, era plantear la escena del crimen como el escenario idóneo en el que se sugestionaba y se planteaba el interrogante de *qué ha sucedido*, dejando al espectador como un personaje más en la historia, avanzando en sus propias conjeturas. Éste planteamiento surgió del interés que teníamos sobre el poder de atracción que encontrábamos precisamente en las novelas que leíamos o las películas que veíamos, y en cómo la ficción podía plantear relecturas sobre lo real, llegando incluso a cuestionarla. Esta idea, que desarrollamos de un modo muy superficial el pasado año, nos ha seguido interesando y motivado a la hora de seguir con nuestra producción artística, por eso hemos decidido analizarla de un modo más profundo en el presente proyecto, *Narración y Sabotaje*.

La utilización de estas imágenes, aparte de estar influenciada por los referentes ya citados, también la extrajimos al conocer la obra del pintor Walter Sickert, un impresionista que vivió en Inglaterra y Francia a finales del siglo XIX. El artista, interesado por los asesinatos de Jack el Destripador al ver las morbosas ilustraciones de la prensa del momento, comenzó a obsesionarse por el crimen y a representar dichas escenas en sus obras. Incluso existen ciertas teorías

conspiratorias que afirman que Sickert podría haber estado implicado en los homicidios del *East End* londinense, o que hasta podría haber sido el propio Destripador. Lo que sí que es cierto es que se alojó en una de las habitaciones del asesino para poder pintar el espacio, titulando la obra *El cuarto de Jack el Destripador*, retratándolo oscuro, turbio, casi en un espacio ininteligible. Dejando de lado esta anécdota, lo que nos ha interesado del autor es cómo conseguía convertir una escena normal y cotidiana, como puede ser el desnudo de una mujer, o el interior de una habitación, en un ambiente siniestro y opresivo, en el que se puede intuir que las cosas no son como aparentan ser. Este sería el caso de una de sus obras más famosas titulada *¿Qué tenemos que hacer por el alquiler?* en la que se ve a un hombre sentado en una cama mientras una mujer desnuda duerme, pudiendo interpretar que probablemente la mujer es, por ejemplo, una prostituta. Lo curioso de este cuadro es que en numerosas ocasiones se exhibió con otro título, *El crimen de la ciudad de Camden*, dando a entender que realmente lo que se representaba era la escena de un crimen.

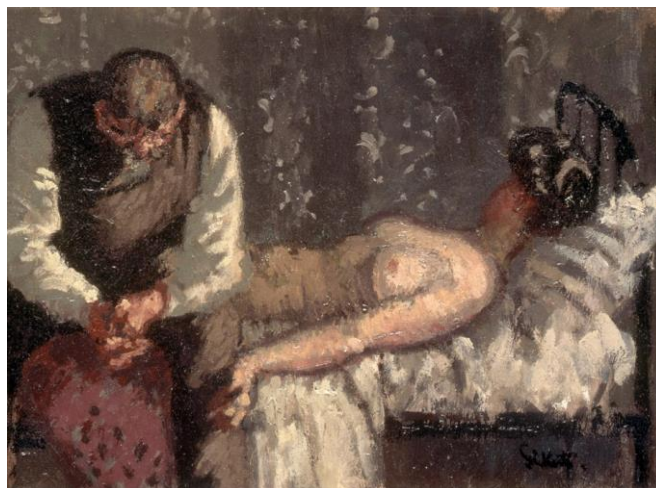


Fig.47 Walter Sickert, *El crimen de la ciudad de Camden*, 1908.
Óleo sobre tela, 25x35cm.

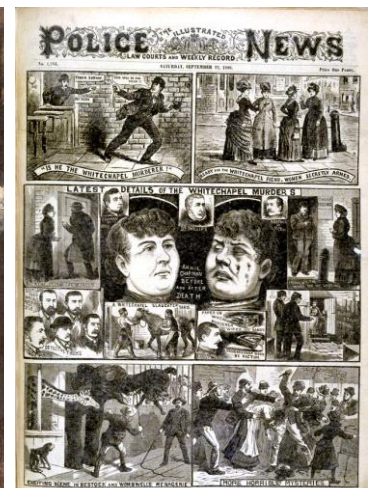


Fig.48 Publicación del *Police News* de Londres, 1888

Por último, y centrándonos ahora en el proceso técnico que seguimos en *Ficciones de lo real* para desarrollar los cuadros, cabe destacar la importancia de la fragmentación y recomposición de las imágenes que utilizábamos (Figura 49), ya que, éste ha sido un procedimiento que hemos continuado realizando para llevar a cabo el presente proyecto y hacer de la obra algo mucho más atrayente y misterioso. De este modo, y como vemos en las imágenes, el proceso de transcripción de la imagen fotográfica a pintura no empezaría mediante bocetos exhaustivos intentando predecir unos resultados plásticos concretos, sino más bien, analizando la imagen como tal, probando diferentes encuadres hasta dar con una solución formal compositiva que creemos puede ser más interesante a la hora de convertirla en pintura.

Respecto a cómo se desarrolló la parte más fotográfica del proyecto, la serie, titulada *Reconfiguraciones de archivo*, parte de las mismas imágenes que

utilizamos como referentes para los cuadros. Se trataba de fotomontajes hechos analógicamente en los que combinábamos varias fotografías mediante diferentes capas transparentes, o con diferentes textos, que luego interveníamos plásticamente, para intentar replantear los límites entre imagen pictórica, e imagen fotográfica.

En definitiva, y como hemos visto, muchas de las motivaciones principales, así como el tono formal que tienen las obras, surgen, principalmente, de una evolución respecto a los planteamientos del proyecto anterior, realizado con solo unos meses de diferencia.



Fig.49 Bocetos de algunas de las obras del proyecto *Ficciones de lo real*, Ana Císcar, 2015.



Fig. 50 Detalle de una de las obras del proyecto *Ficciones de lo real*, Ana Císcar, 2015.

2. Características y reflexión sobre el proceso

En este apartado realizaremos un análisis general de los aspectos técnicos y formales de las obras realizadas, así como el proceso que hemos seguido para elaborarlas.

Cabe decir que, en nuestro caso, las obras forman parte de una misma serie titulada igual que el proyecto, *Narración y Sabotaje*, pero que cada uno de los cuadros se han ido realizando de manera independiente, intentando buscar una progresión y una evolución en cada pieza.

2.1 Selección de imágenes

Como ya hemos comentado en más de una ocasión, las obras que hemos hecho parten de referentes fotográficos, por lo que, comenzaremos explicando cómo y por qué seleccionábamos dichas imágenes, o qué características buscábamos y nos hacían decidirnos por ellas.

En primer lugar, decir que, todo el material que hemos utilizado a lo largo de este año lo hemos encontrado principalmente en dos fuentes: internet, y diferentes publicaciones sobre fotografía de prensa y archivos policiales.



Fig. 51-52 Imágenes pertenecientes al archivo policial de Los Ángeles

Debemos resaltar que, como se puede apreciar en las obras, al comienzo de la producción realizada aún seguíamos bastante influenciados por los referentes ya citados anteriormente, continuando con una búsqueda de imágenes que tuviesen relación con este tipo de estética fácilmente reconocible, y fácilmente vinculables con todo lo cinematográfico y el mundo ficticio que muchas veces relacionamos con Estados Unidos. Conforme fuimos avanzando en el trabajo, de obra en obra, nos interesamos por otro tipo de material más general, y no tan relacionado a un espacio y un lugar, intentando que las fotografías estuviesen cada vez más suspendidas en un tiempo indeterminado, y desvinculándonos poco a poco de la

iconografía tan fuertemente marcada del pasado año. Creemos que debemos enfatizar este punto, ya que, a medida que íbamos progresando en el trabajo, nos dimos cuenta que éste tipo de imagen descontextualizada de un lugar y un periodo concreto era mucho más interesante y más sugerente para aquello que nos interesaba: hacer piezas ambiguas, misteriosas, difícil de descifrar, con la finalidad de acabar despertando la curiosidad del espectador.

A pesar de esto, y viendo el resultado final con un poco de perspectiva, vemos como esta desvinculación ha sido más bien parcial, ya que aún se puede apreciar de manera latente la estética *noir* en algunas obras muy concretas. De este modo, podemos observar ciertas características en la imagen con un peso significativo, que determinan y direccionan en cierta manera la lectura del cuadro; sin ir más lejos, el hecho de que se trate de imágenes generalmente en blanco y negro, o que se aprecien defectos de impresión, evidencia que el material es de un pasado no muy próximo. Esta particularidad en concreto, nos sigue pareciendo interesante y sugerente para nuestra producción, ya que pensamos que las imágenes del pasado invitan más a la imaginación, desprendiendo cierta irrealidad, haciéndolas más misteriosas.

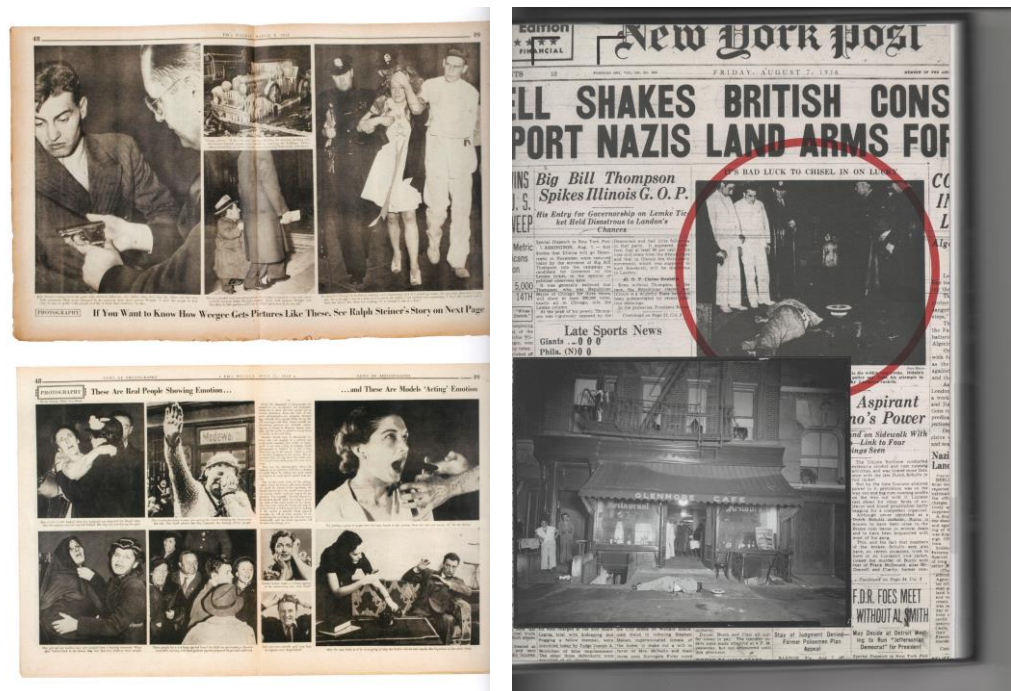


Fig. 53-54 Imágenes seleccionadas para el proyecto *Narración y Sabotaje*

Por otro lado, la temática del proyecto iba definiéndose paulatinamente al mismo tiempo que nos iban interesando y atrayendo cada vez más las imágenes que extraíamos de la prensa, y lo que éstas nos sugerían. Para nosotros este material se relacionaba directamente con la ficción y el relato que se genera de lo real, y a su vez mantenía una estrecha relación con la violencia y lo abyecto. John Berger,

en su ensayo *Mirar*, afirma que “la fotografía pública contemporánea suele representar un evento, una serie de apariencias atrapadas, que no tienen nada que ver con nosotros, sus espectadores, ni con el significado original de ese acontecimiento. Ofrece información ajena a toda experiencia vivida”⁵⁰. Esta información alejada de nuestra experiencia era la que nos interesaba como material, ya que pensamos que, es precisamente en las imágenes ajenas y anónimas en las que el espectador puede impregnar una dimensión personal y proyectar unas referencias propias para hacer de la obra algo suyo.

Al margen de esto, la imagen de prensa nos daba otro tipo de posibilidades nuevas jugando con la tipografía, el pie de foto, las leyendas, y el espacio entre imagen y texto: si existen bordes, o en cambio la imagen va a sangre... etc. Precisamente, el texto hace la imagen más pesada, le impone al espectador una lectura, una moral, así como el hecho de repensar la fotografía que se muestra, cuestionándola o aceptándola como cierta.



Fig. 55 Imagen seleccionada para el proyecto *Narración y Sabotaje*

⁵⁰ BERGER, J. *Mirar*, p. 57-58

En definitiva, el material que nos ha interesado y que hemos escogido para trabajar con él, aparte de aludir a un pasado incierto y de enmarcarse dentro de una temática concreta, podríamos añadir que, también debía contener ciertas características gráficas que nos diesen recursos plásticos interesantes a la hora de la traducción pictórica. Como vemos en los ejemplos, en muchas de las imágenes que seleccionábamos había partes emborronadas o difusas por un movimiento, con defectos en la impresión, como tinta corrida, o papel desgastado. Podríamos decir que son imágenes englobadas en ese tan llamado *efecto Tuymans* descrito por David Barro como “imágenes ya existentes, robadas, bañadas por un halo melancólico producto de su anhelo por capturar la imagen que refleja la realidad, que no es nunca la imagen de lo real, sino la mirada transversal de ésta, el instante de un presente que flota en la memoria”⁵¹. Se asume, en definitiva, la premisa augurada por Richter, “si en la fotografía la realidad se convierte en imagen, cuando esta llega a la pintura, la imagen se convierte en realidad”⁵². Esta idea no sólo se referiría a la fotografía, sino a cualquier imagen que nos pueda servir para producir una pintura. Las imágenes siempre generan otras imágenes nuevas.

⁵¹ BARRO, D. Antes de ayer y pasado mañana, o lo que puede ser pintura hoy, p. 227

⁵² Ídem

2.2 Fragmentación, manipulación y yuxtaposición

Después de haber seleccionado las imágenes con las que queremos trabajar, normalmente continuamos el proceso escaneándolas e imprimiéndolas. Nos gusta trabajar en este punto con las imágenes físicas, ya que es en ese momento cuando las comenzamos a reencuadrar, recortar, o marcar o eliminar ciertas áreas de las fotografías. En definitiva se trataría de extraer de la imagen sus *otras* múltiples imágenes internas. Sin duda, esta es una de las partes más creativas del proceso. Nos permite comenzar a ver nuevas composiciones, elegir y desechar definitivamente el material, y a modo de atlas, ir moviendo y jugando con las diferentes posibilidades y lecturas que nos dan las imágenes al relacionarlas unas con otras.



Fig. 56 Bocetos de una de las obras de *Narración y Sabotaje*, Ana Císcar



Como se puede apreciar en los ejemplos, de un mismo archivo fotográfico podemos sacar numerosos recortes que bien podrían servirnos como bocetos. En éstos reencuadres muchas veces, vamos seleccionando y ampliando partes de la fotografía, por lo que, en muchos casos, el material que va surgiendo se va abstrayendo y descodificando.



Por otra parte, al trabajar generalmente a partir de imágenes escaneadas de libros, los márgenes propios de la hoja y de la maquetación iban jugando cada vez un papel más importante en las nuevas composiciones que íbamos realizando. Estos elementos se ven muy claramente en las últimas obras producidas de la serie. En las imágenes de las que partíamos, podemos observar cómo las líneas verticales y horizontales de los márgenes y del final de la fotografía impresa en el papel van cobrando protagonismo compositivamente hablando.



Fig.57 Bocetos no seleccionados

Este proceder sería parecido al que hemos visto en artistas como Richter, o Vija Celmins, que en vez de comenzar con bocetos intentado concretar mediante el dibujo la obra resultante, juegan directamente con la fotografía, recortándola o rayándola. Para nosotros, ha sido fundamental encontrar las imágenes de las que

partían estos artistas para trabajar, encontrando muchas similitudes con nuestro proceso, siendo también éstos bocetos una clara referencia e influencia. En ambos casos, nos ha parecido muy interesante el juego de representar, no sólo una fotografía, sino toda una imagen impresa, la totalidad del papel o del soporte en el que está la imagen, incorporando los bordes y márgenes, reproducir las rayas y las cuadrículas previas hechas por ellos mismos, así como los propios defectos de la fotografía.

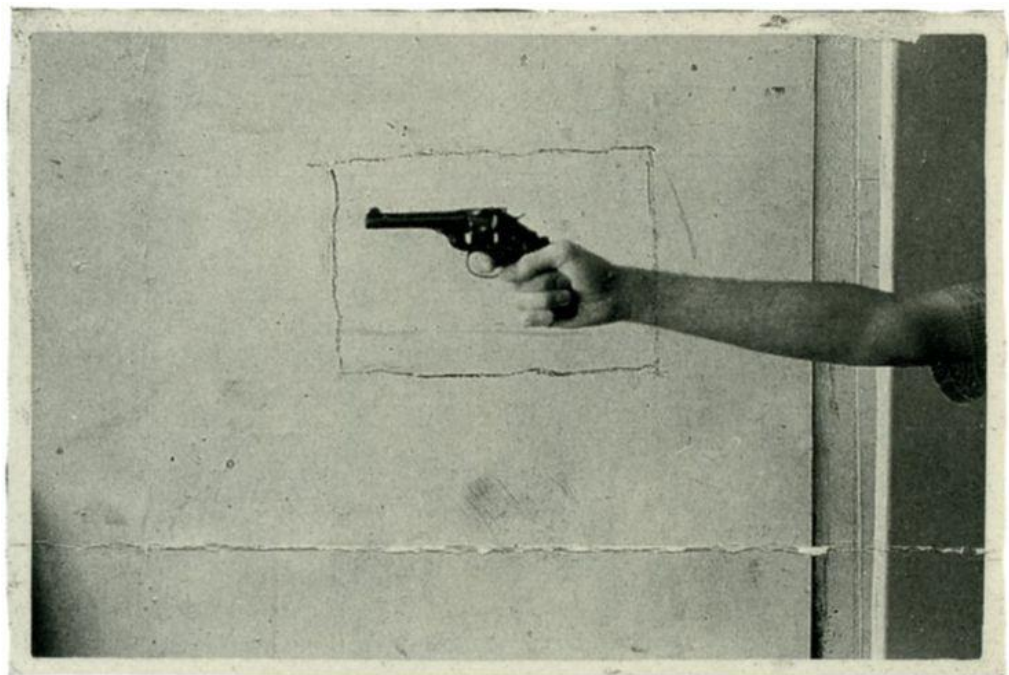
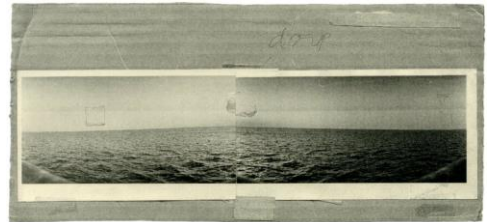
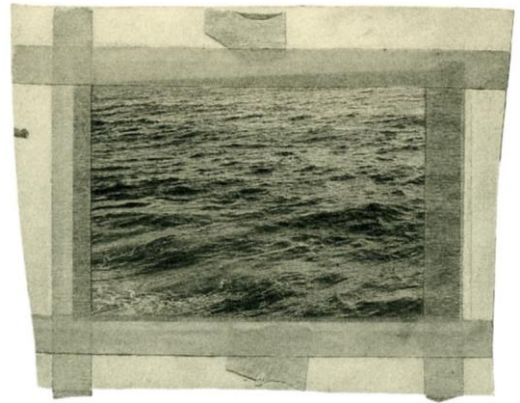


Fig. 58 Bocetos de algunas obras de Vija Celmins



Fig. 59 Boceto de Gerhard Richter

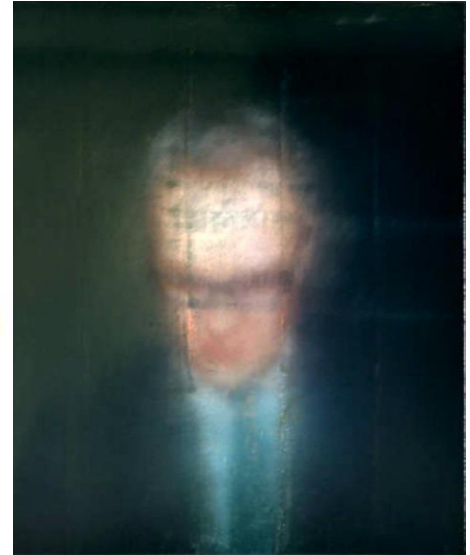


Fig. 60 Gerhard Richter, *Selfportrait*, 1996. Óleo sobre tela, 51x63cm

Esta idea de fragmentar las imágenes, aparte de ser un proceso puramente formal, nos interesa como parte del discurso. Desde nuestro punto de vista, reencuadrar imágenes de prensa, y de archivo, dejar la imagen visiblemente incompleta, con textos inacabados, no sólo produce un descentramiento visual y una tensión en el espectador, sino que además, evidencia que éstos documentos, y la información que recibimos en los medios, está igual de fragmentada, son un relato a medio contar. Es en este proceso, en el que construimos y operamos desde la descontextualización de la imagen, donde surge lo ficticio, lo imaginario. Donde lo real y lo irreal se mezclan y se confunde, y aparecen las fisuras.

Otra comparativa que podríamos hacer, y que se relacionaría bien con nuestro modo de trabajo, sería el caso de las películas de *found footage*. En éstos *films* no sólo se construye a través de material fragmentado ajeno al autor, sino que ese material también se recompone para convertirse en un nuevo todo, en nueva unidad coherente. Por consiguiente, estas películas tienden a crear nuevos contextos en los que se reubican las imágenes posibilitando nuevas asociaciones de significantes, subvirtiendo el mensaje original. Lo fragmentado y discontinuo reduce la unidad de la obra a mil pedazos susceptibles de recomponerse permanentemente.

Siguiendo con el proceso, después de recortar las imágenes reencuadrándolas en diferentes composiciones, volveríamos a escanearlas, y pasaríamos a concretar la imagen con la que queremos trabajar mediante un proceso digital. En esta parte solemos utilizar Photoshop como herramienta principal. Normalmente, los ajustes que hemos realizado han sido cambiar los niveles entre luces y sombras,

intentando acercar la imagen digital a unas características atractivas a la hora de reproducirla plásticamente. De este modo, en algunas ocasiones contrastábamos más la iluminación, quitando parte de los grises para simplificar más la información y acercar el material a un lenguaje mucho más plano y gráfico, y en otras, todo lo contrario, hacíamos modulaciones de grises mucho más sutiles sin llegar prácticamente al negro, o sólo a una zona concreta de la imagen.

Otra parte importante de este proceso preliminar a lo propiamente pictórico, sería el hecho de poder mover los fragmentos y reencuadres recortados de cada imagen. El hecho de desordenar la imagen, poder juntarla y yuxtaponerla junto con otras fotografías y otros textos, hace que perdamos toda referencialidad inicial y el material quede despojado completamente de su funcionalidad original. No sabemos si se representan hechos que ocurrieron realmente, o si todas las imágenes remiten a un mismo suceso o no. Nuestra intención es que al montar materiales diversos se obtenga una nueva coherencia interna propiciando muchos y muy diferentes sentidos. Finalmente, es el espectador el encargado de completar el proceso. Para ello se le tienen que dar claves, pistas, y mediante el montaje, que no tiene que suponer una simple unión de imágenes, sino sugerir, mostrar caminos diferentes y dejar los suficientes huecos como para que sean capaces de seguir imaginando cosas. Ofrecer puntos de vista contradictorios, vacíos y abiertos, en busca de la complicidad necesaria con el espectador.



Fig. 61 Bocetos del proyecto *Narración y Sabotaje*, Ana Císcar

2.3 La pintura como medio de construcción de imágenes

Llegados a este punto pasaríamos a analizar y describir el proceso pictórico de las obras.

En primer lugar, y una vez seleccionado el material definitivo con el que queremos trabajar, continuaríamos el proceso decidiendo en qué formato y soporte vamos a realizar la obra. En la mayoría de los casos esta cuestión se resolvía de un modo intuitivo, siendo las imágenes las que finalmente determinaban el tamaño. A lo largo de la producción, hemos trabajado con unas dimensiones muy diversas, desde cuadros de un tamaño considerable, hasta tablillas más pequeñas.

Respecto al formato, comenzamos a pintar la primera obra con lino, pero pronto vimos, que sobre chapa, conseguíamos resultados que se aproximaban mucho más a aquello que nos sugerían las imágenes y a cómo las queríamos pintar. Cabe decir que la pretensión del desarrollo de los cuadros no ha sido la simple reproducción fiel de unas fotografías, sino intentar nutrir cada obra mediante una constante experimentación y búsqueda de soluciones a los planteamientos plásticos abordados en cada cuadro. De este modo, pieza a pieza, hemos ido incorporando recursos que la propia imagen nos sugería. Pintar sobre chapa, al final, nos permitía poder tener un acabado en que la superficie de la pintura adquiriera más protagonismo, aparte de poder arrastrar, mover, y rascar la pintura sin miedo a dañar la superficie.

Por otra parte, el hecho de trabajar desde archivos de prensa antigua ha determinado cromáticamente las obras. Como vemos en las imágenes de las que hemos partido, podemos observar cómo algunas de ellas se caracterizan por los colores amarillentos, o sepia, del papel antiguo. Otras, en cambio, son de un limpio blanco y negro. En la producción, esta diferencia es bastante notable. Al principio, en las primeras obras que realizamos, utilizamos una gama monocromática con tintes bastante fríos, y aunque en alguna de las obras podemos ver algún detalle más rojizo, podríamos decir que sobre todo destacan los azules. Más adelante, en cambio, comenzamos a virar estos grises hacia tonalidades más cálidas, teniendo en cuenta las características de las imágenes.

En cuanto a la técnica, debemos señalar que a lo largo de este año de producción, aparte de la utilización del óleo como principal tipo de pintura, hemos comenzado a incorporar, sprays y diferentes esmaltes. Nos parece interesante resaltar este hecho, ya que nos ha ayudado a conseguir reproducir plásticamente la trama de puntos de la impresión, simulando el gramaje fotográfico. Otros recursos que hemos ido utilizando, entrarían en sintonía con algunos de los referentes ya citados a lo largo de toda la memoria. Al igual que hemos visto en la obra de artistas como Gerhard Richter, o en casos más cercanos como Alain Urrutia o el director de este TFM Chema López, nos ha interesado incorporar a nuestra obra desencuadres, o algunos desenfoques, y

demás imperfecciones fotográficas que hemos añadido como elementos fundamentales de la misma, rayas verticales y horizontales, y otros defectos de la reproducción fotográfica con la que trabajábamos. De este modo, le hemos dado un especial interés a los recursos que nos ha dado el fallo tecnológico, y al accidente de la imagen manifestando que la pintura, igual que la fotografía, tiene un carácter artificial y construido.



Fig. 62-63 Proceso pictórico de dos de las obras del proyecto *Narración y Sabotaje*, Ana Císcar



Fig. 64 Proceso pictórico de una de las obras del proyecto *Narración y Sabotaje*, Ana Císcar

Sin duda, esta construcción desde la pintura, de derivar la imagen, es la que nos ha permitido, en primer lugar, terminar de descontextualizar el material del que partíamos, y en segundo, acabar creando, algo nuevo. Este derivar, nace de, en este caso, de insistir en la imagen, de exprimir sus posibilidades capa tras capa, de descubrir diferentes recursos gracias al ensayo error, del borrar, del tapar y volver a pintar. Hablamos de hacer borroso e indeterminado lo concreto, del desenfoco, de evidenciar lo incompleto, de solapamientos, de recortes, de interrupciones, de reducciones tonales... Todo gracias al simple gesto de procesar manualmente la imagen fotográfica buscando su propia densidad. Así es como nace ese latente estado de violencia que buscamos, esa extrañeza o incomodidad que surge de ese enigma, que ya de por sí es la fotografía.

2. Serie *Narración y Sabotaje*. Descripción y reproducción de imágenes

La serie titulada *Narración y Sabotaje* se compone de seis obras de diferentes formatos, y medidas, todas ellas producidas a lo largo de este curso académico. Al tratarse de piezas realizadas de un modo independiente, hemos decidido analizarlas y explicarlas de manera cronológica, para ver una evolución progresiva, tanto formal como temáticamente.

La primera de ellas, es un políptico, compuesto por un lienzo de formato grande, junto con una serie de ocho fotografías analógicas, todo ello basado en la misma imagen.



Fig. 65 Políptico de la serie *Narración y Sabotaje*, Ana Císcar

Se trata de una fotografía de una detención ocurrida después de un tiroteo en la 5ª Avenida inmortalizada por el fotoperiodista Max Peter Haas en 1941 (Figura X). Lo cierto es que, en un primer momento, lo que nos atrajo de la imagen para querer trabajar con ella, aparte de una iconografía con la que ya estábamos aún muy familiarizados, era, más bien, el dinamismo compositivo y los recursos fotográficos que tenía y veíamos interesantes reproducir plásticamente. En cuanto a composición, sobre todo destacaríamos las diferentes direcciones de los rostros, las tensiones producidas por las poses de los personajes, y las diagonales del espacio del fondo. La ligera inclinación que tiene la fotografía desestabiliza los ángulos rectos, generando mucho movimiento. Por otra parte, los fuertes contrastes entre los blancos y negros, y la borrosidad de ciertas zonas, así como ciertos descuadres y desdoblamientos terminaban de hacer de la imagen, un material muy potente para ser reproducido pictóricamente.



Fig. 67 Ana Císcar, *s/t de la serie Narración y Sabotaje*, 2015. Óleo y spray sobre lino, 250x150cm



Fig. 68 Ana Císcar, *s/t de la serie Narración y Sabotaje*, 2015. Fotografía analógica, 17x23cm cada una

La idea de hacer un políptico junto con la serie de ocho fotografías, surgió cuando comenzamos a fragmentar la imagen y a aumentar de escala los reencuadres que escogíamos. El resultado que íbamos obteniendo era cada vez más confuso y abstracto. La trama de la fotografía se iba ampliando más, y paradójicamente, cada vez teníamos menos información, cosa que nos recordó al famoso *film* de Antonioni, *Blow Up* (1966), y al posterior proyecto realizado por Fontcuberta. Más adelante, y después de revisar también el relato de Cortázar, *Las babas del diablo*, decidimos extraer el título de nuestro proyecto, *Narración y Sabotaje*, de un artículo de María Paz Cepedello y Ana Melendo sobre las adaptaciones de la obra del escritor argentino. Nuestros nuevos fragmentos fotográficos, una vez digitalizados, y pasados a negativos, fueron revelados en el laboratorio de manera convencional.



Fig. 69 Ana Císcar, s/t de la serie *Narración y Sabotaje*, 2015. Fotografía analógica, 17x23cm cada una

Como se puede apreciar en las imágenes, nuestro principal interés era hacer una comparativa entre la imagen plástica y la imagen pictórica, evidenciando que ambas representaciones son constructoras de una nueva realidad.

Estas primeras piezas producidas, tanto el cuadro como las fotografías, siguen estando estéticamente muy vinculadas al proyecto anterior, pero, suponen un avance, ya que al elegir las imágenes y al investigar un poco sobre Max Peter Haas, descubrimos las diferentes publicaciones en prensa del suceso. A raíz de aquí fue cuando comenzamos a centrar el tema del proyecto y a escoger este tipo de imagen extraída de los medios.



Fig. 70-71 Imágenes de las diferentes publicaciones de las fotografías de Max Peter Haas del mismo suceso

La siguiente obra que produjimos también se componía de varias piezas, una central pintada sobre chapa de 150x150 cm, más dos pequeños cuadros que decidimos incorporar después al conjunto.

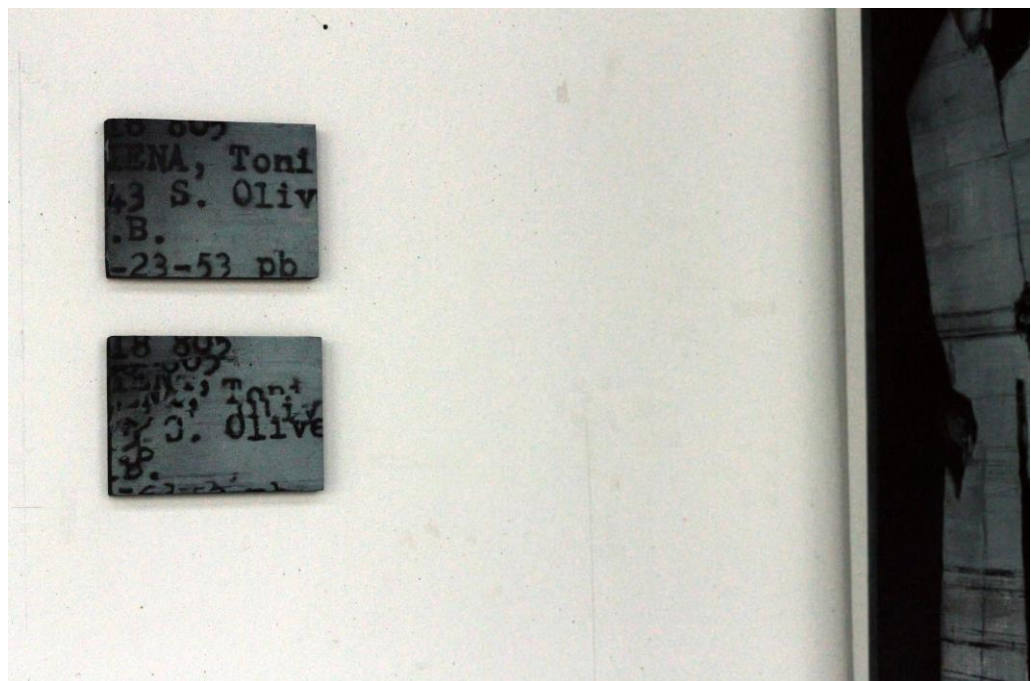


Fig. 72-73 Políptico de la serie *Narración y Sabotaje*, Ana Císcar

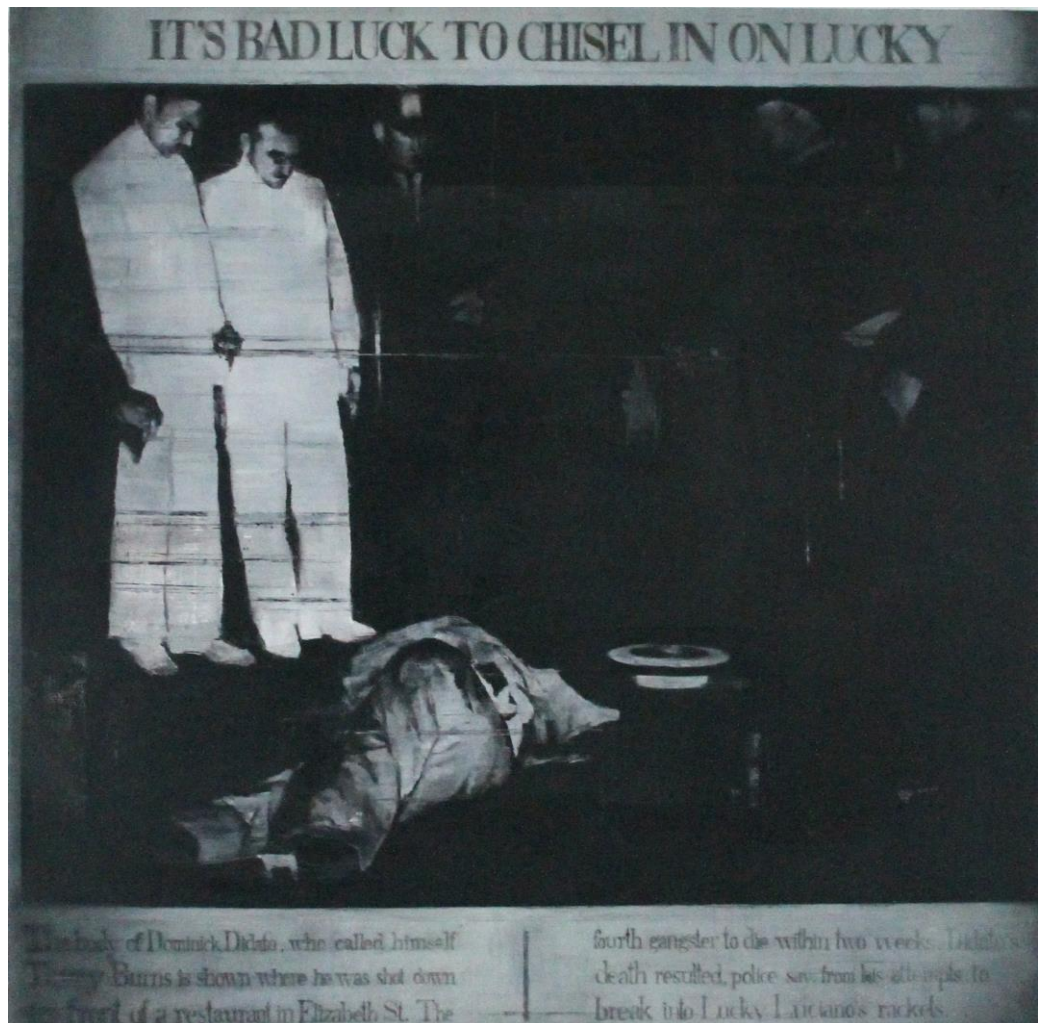


Fig. 74 Ana Císcar, *s/t de la serie Narración y Sabotaje*, 2015. Óleo, esmalte y spray sobre tabla, 150x150cm

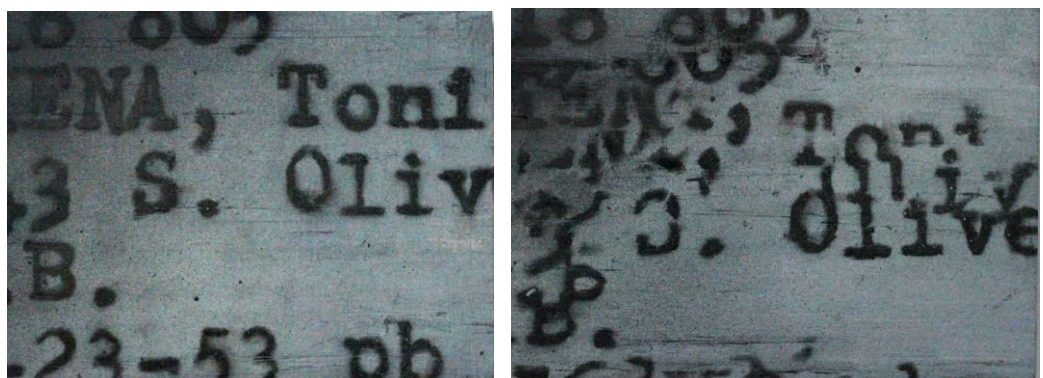


Fig. 75 Ana Císcar, *s/t de la serie Narración y Sabotaje*, 2015. Óleo y espray sobre tabla, 19x29cm

Este trabajo en concreto supone un punto de inflexión, ya que es el primero en el que se comienza a ver de una manera más clara la línea de producción que íbamos a llevar más adelante. La imagen que decidimos pintar era una fotografía de prensa, en la que añadimos el titular y el pie de foto. Se trata la escena del crimen en la que se encuentra el cuerpo de Dominick Didato, que según el texto acabó asesinado por intentar robar a Lucky Luciano. Al margen de la temática de gánsteres, un poco trillada, lo que nos interesó, fueron precisamente las características formales de la imagen, que nos permitió experimentar pictóricamente con un poco más de libertad, sin estar tan sujetos al referente.



Fig. 76 Imagen escogida como referente

En primer lugar, los dos personajes principales, completamente en blanco, suponemos que por los niveles de luces y sombras de la impresión original en el periódico, junto con el resto, en la penumbra, y en cadáver en la parte inferior, hacen que la imagen sea completamente enigmática. Desde nuestro punto de vista, este tipo de escenas más o menos escabrosas, son una vuelta de tuerca a esa idea del tormento como tema canónico en el arte, manifestando este hecho como espectáculo, en algo que otras personas miran y que no pueden evitar hacerlo. Siguiendo con los contrastes, éstos crean un juego interesante entre la

tinta y el papel, haciendo un efecto de hueco, que queríamos conseguir reproducir en nuestra obra. Por otra parte, el hecho de incluir los textos de la publicación nos pareció muy interesante. En esta primera ocasión, la tipografía la hicimos a mano alzada a base de veladuras, y rascando posteriormente la pintura, para obtener ese efecto envejecido.



Fig. 77 Proceso pictórico

Las otras dos piezas pequeñas de 17x23 cm, comenzaron siendo una prueba para estudiar otras opciones de cómo hacer unas letras con un efecto más de impresión. Finalmente optamos por hacer una plantilla, recortar la tipografía, y utilizar diferentes sprays para que los bordes quedasen difusos y poco definidos, imitando el grano fotográfico. Decidimos incluir estos dos cuadros a la pieza principal, porque pensamos que compositivamente las diferencias entre los formatos generaban cierta tensión, y junto con la tipografía ilegible y manipulada, de información sabotada, de las tablillas, se acababa generando un aire más de incomprensión, y despiste, en la línea de la temática del proyecto.

Como hemos visto hasta ese momento continuábamos eligiendo imágenes con las que trabajar muy sujetas y enmarcadas a un tiempo y lugar determinado, incluso, a sucesos muy fácilmente reconocibles, decidimos comenzar a buscar un nuevo material más ambiguo en cuanto a contenido.

De este modo, los referentes fotográficos que escogimos para poder realizar los siguientes cuadros en la producción, continuaron siendo imágenes de prensa, pero intentábamos que éstas abarcaran un espacio más grande de relaciones y significaciones abiertas.

En las siguientes dos obras que realizamos, escogimos dos fotografías (Figuras 53 y 55) en las que nuestra intención era mostrar un tipo de violencia más simbólica o velada. En la primera de ellas vemos a dos jóvenes mostrando una actitud muy cercana el uno con el otro. Esta imagen nos pareció interesante, ya que, a primera vista, nos podría hasta parecer que se trata de una pareja homosexual compartiendo un cigarrillo, pero luego, nos damos cuenta que en realidad, uno de los personajes está cubierto de sangre, dando la posibilidad al espectador de poder imaginar lo que ha podido ocurrir. En la segunda imagen también vemos a dos personajes, uno de ellos sosteniendo un arma, como si la estuviese ofreciendo. Como decimos, ambas fotografías destacan precisamente por ser bastante sugerentes e inducir al espectador a una suerte de especulación sobre lo que están observando. Por este motivo, en el momento de decidir el encuadre que queríamos pintar, optamos finalmente por seguir incluyendo el pie de foto, ya que en este caso, describen lo que verdaderamente ha *sucedido* contradiciendo muchas veces lo que en un primer momento hemos podido imaginar. Es curioso como también, es en éstas descripciones donde encontramos la parte más explícita de la violencia, quedando de este modo, oculta tras las palabras.



Fig.78 Obras del proyecto *Narración y Sabotaje*, Ana Císcar



Fig. 79 Ana Císcar, *s/t de la serie Narración y Sabotaje*, 2016. Óleo, esmalte y espray sobre tabla, 89x100cm

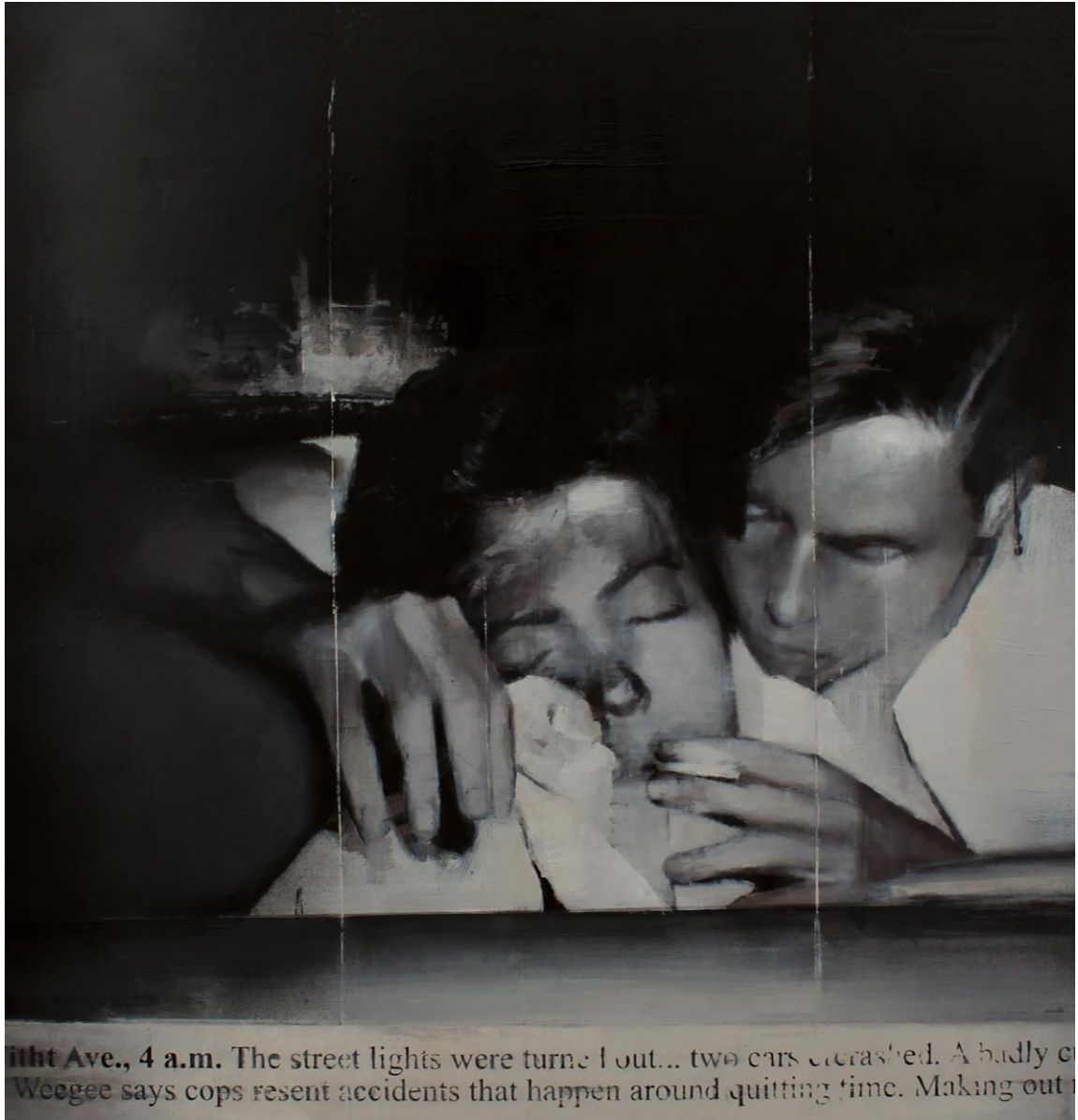


Fig. 80 Ana Císcar, *s/t de la serie Narración y Sabotaje*, 2016. Óleo, esmalte y espray sobre tabla, 100x100cm

En cuanto a la parte formal de las obras, cabe decir que, como se ha repetido en varias ocasiones, una de las cosas que más nos motivaban para pintar el material que escogíamos eran los recursos plásticos que podíamos encontrar, o nos sugería la imagen. En estas dos piezas en concreto, destacaríamos la composición del nuevo reencuadre, donde se evidencian y marcan con mayor intensidad los márgenes que genera la propia fotografía publicada. Por otra parte, en cuanto al texto, siguiendo con las pruebas de las tablillas anteriores, decidimos volver a hacerlos con plantilla. Esta vez, lo diseñamos mediante un vinilo de corte, obteniendo un resultado mucho más cercano al de la impresión, y jugando con los propios desperfectos y fallos que nos iban surgiendo en el procedimiento, pero que en cambio, decidíamos dejar.

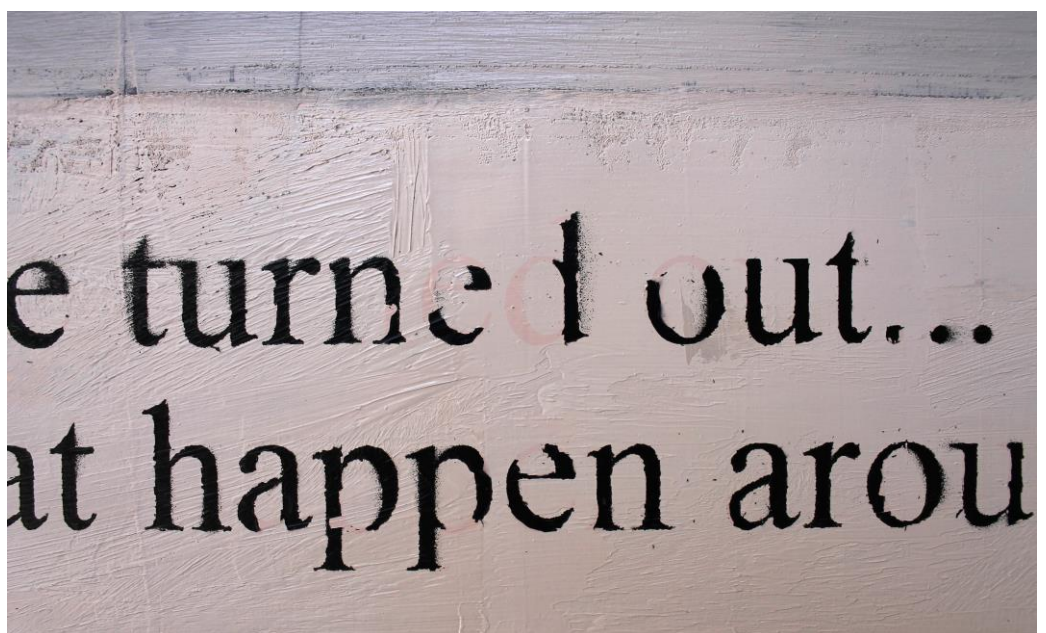
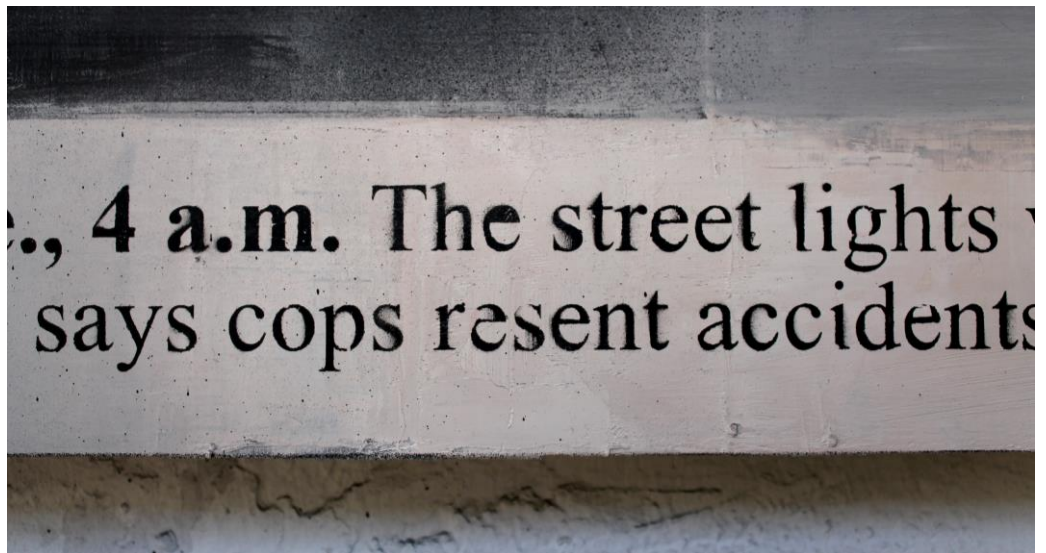


Fig 81-82 Detalle

Después de estas dos obras, pasamos a realizar los dos últimos dípticos de la serie.

En el primero de ellos utilizamos de referente dos páginas de un libro digitalizadas (Figura 83). En la imagen, dividida en dos, podemos ver en la parte derecha la reproducción de una noticia, con una fotografía central en la que aparecen el cuerpo de un hombre tendido en el suelo de un local y un perro; junto con el título y el texto en la parte inferior, y unos pequeños márgenes al lado de otras fotografías recortadas. En la parte izquierda vemos otra imagen, perteneciente a la misma escena, con el mismo perro, probablemente tomada poco tiempo después. En cierta medida, y salvando las distancias, la imagen del hombre tendido nos recordaba a algunas de las obras de Borremans en las que sus personajes también se encuentran en la misma posición, desde diferentes ángulos y perspectivas (Figura 88); y cómo no, al *Torero muerto* de Manet (Figura 87). También hemos encontrado en el motivo del perro cierta tendencia por parte de algunos artistas contemporáneos, a nosotros particularmente nos venían a la mente algunos cuadros de Ydanez, en los que los animales son retratados casi como personas.





Fig. 84 Publicación real del suceso, 1941



Fig. 85 Obra perteneciente a la serie *Narración y Sabotaje*, Ana Císcar



Fig. 86 Ana Císcar, s/t de la serie *Narración y Sabotaje*, 2016. Óleo, esmalte y espray sobre tabla, 215x130 cm



Fig. 87 Édouard Manet, *Torero Muerto*, 1864. Óleo sobre tela, 76x154cm.



Fig. 88 Michael Borremans, *The Devil Dress*, 2011. Óleo sobre tela, 203 x 367 cm

Al margen de estas relaciones, desde nuestro punto de vista, la imagen nos parecía muy atractiva como referente. En primer lugar, el tono de la noticia, anecdótico y jocoso, se alejaba bastante del tipo de fotografías y de sucesos que normalmente seleccionábamos para trabajar. Por otra parte, la idea del juego de la doble representación, en la que no sólo estamos reproduciendo la imagen publicada en prensa, si no también, una de las fotografías de origen del suceso, nos parece interesante como parte discursiva. Centrándonos en la parte formal, podemos observar cómo hemos seguido insistiendo en la idea del margen y de fragmentación, y cómo hemos repetido ciertos recursos pictóricos como podrían ser los arrastrados de pintura, o las rascaduras.



Fig. 89-90 Detalles.

El último díptico de la serie es de un formato más bien pequeño. En la pieza derecha vemos el retrato de una chica con la boca y los ojos bien abiertos, mirando hacia arriba, mientras unas manos tensas se aproximan a ella. Como hemos comentado con anterioridad, nos parece bastante impactante y sugerente por el simple hecho de no saber de quién son esas manos, ni mucho menos, qué puede suceder.



Fig.91 Imagen utilizada como referente

La otra parte del díptico es un texto que acompañaba la fotografía original en la publicación de la que hemos extraído la imagen. En concreto el texto, desde nuestro punto de vista, tiene un gran peso en esta obra porque, a pesar de ser un artículo sobre emociones y expresiones sobreactuadas, en realidad nos está hablando acerca de la fotografía y el engaño del medio. De este modo, se pueden leer frases tan potentes y sugerentes como esta: “The reader is asked to accept them (the photographs) as readily as the real thing. Readers should learn to distinguish between the real emotion in a picture and badly-act emotion”⁵³. Por este motivo, para nosotros esta obra ha acabado representando de un modo conclusivo el nexo de unión de toda la serie. Por otra parte, el texto, y esto es algo que hemos ido descubriendo en la medida que íbamos incorporándolo a la obra, enfatizaba esa dimensión narrativa de la cual queríamos partir, obligando al espectador a leer la obra literalmente, a encontrar las contradicciones con la imagen, si es que las hay, y por último, y dado que la información siempre se queda a medio camino, a obligarle a completar lo que se le está contando.

⁵³ Traducción propia: “A los lectores se les pide que acepten las fotografías como aquello real. Los lectores deberían de distinguir entre la emoción real en la imagen, y la sobreactuada”.

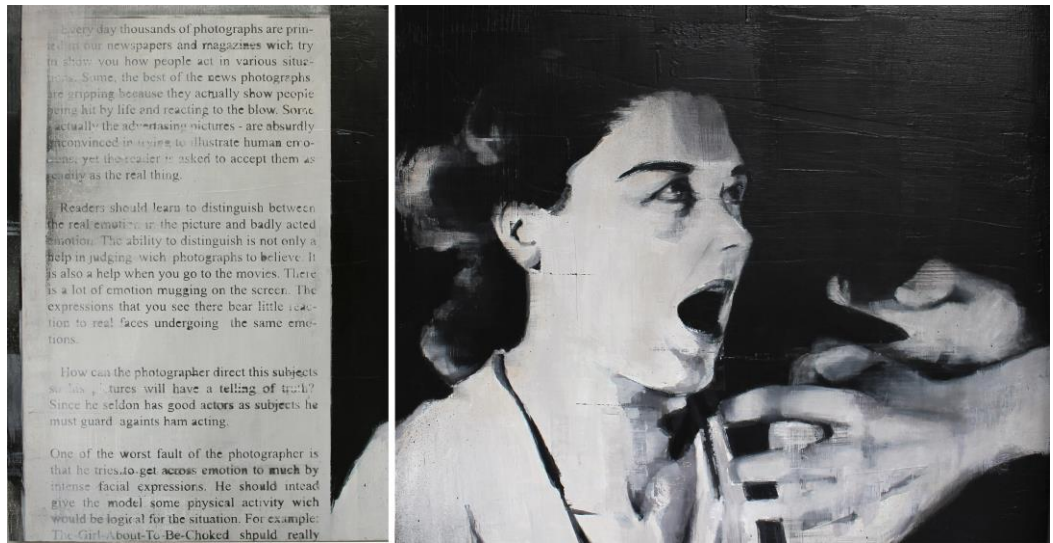


Fig. 92 Ana Císcar, *s/t de la serie Narración y Sabotaje*, 2016. Óleo, esmalte y espray sobre tabla, 97x50cm



Fig. 93 Ana Císcar, *s/t de la serie Narración y Sabotaje*, 2016. Óleo, esmalte y espray sobre tabla, 97x50cm

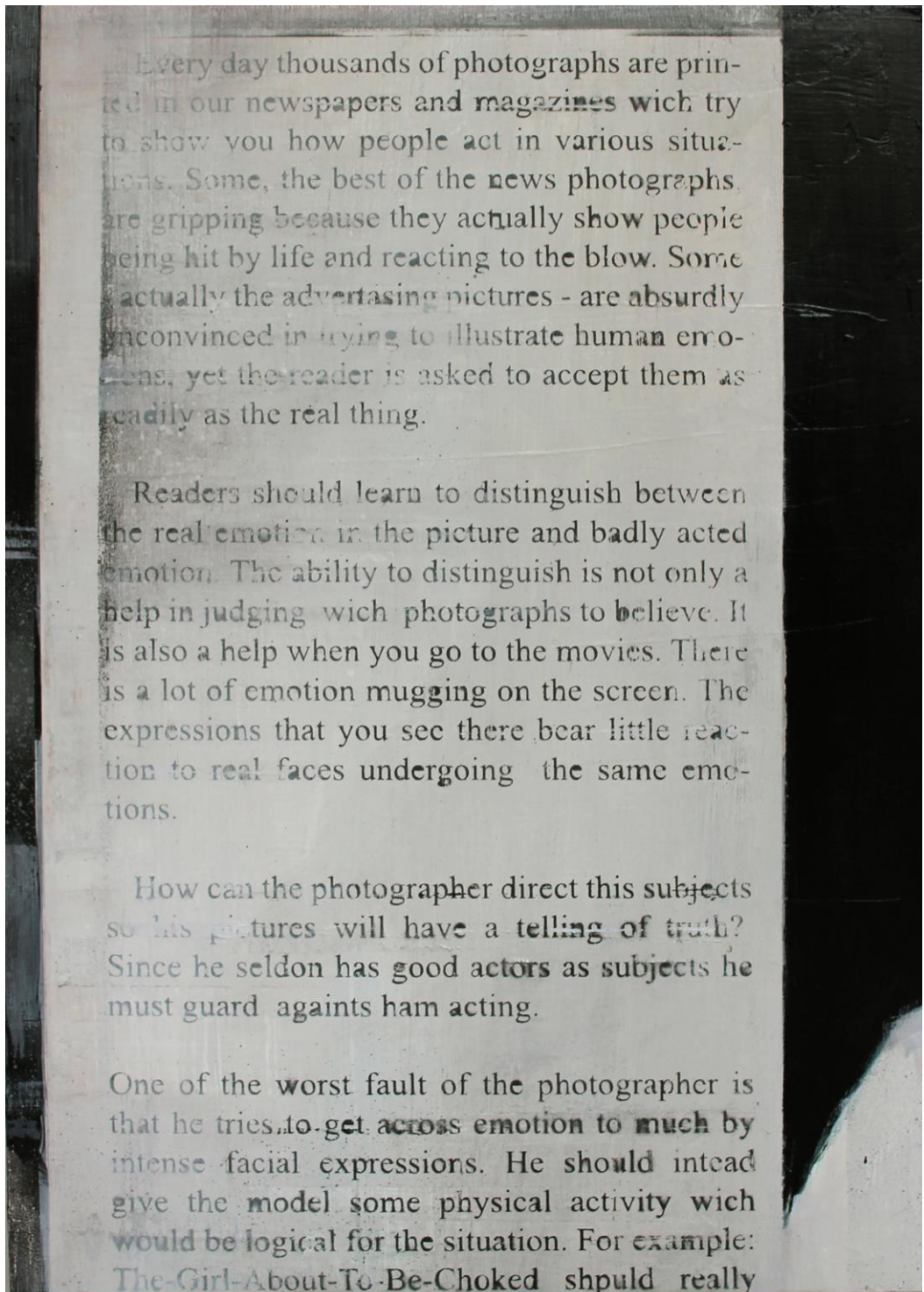


Fig.94 Detalle parte izquierda del díptico

V. CONCLUSIONES

Una de las principales intenciones del proyecto era crear una serie de obras sugerentes en las que primara una narrativa desde la plástica, dándole al espectador la posibilidad de completar aquello que está observando.

Como hemos podido ver a lo largo de toda la memoria, nuestro interés respecto a la pintura está basado, sobre todo, en la intriga que genera observar ciertas imágenes, como si se dejaran entrever diferentes pistas, vestigios o indicios de algo que ha ocurrido. De este modo, nuestro propósito fue plantear las obras como diferentes *enigmas*, provocando un sentimiento de contradicción ante lo que se pudiera afirmar con seguridad observando el cuadro. Sin duda, tenemos en cuenta que, parte de este interés viene influenciado por el cine y la literatura, por esa atracción que generan las tramas que al final, al más estilo *Mac Guffin*, no dejan de ser excusas para sumergir al espectador en la lectura de aquello que se encuentra entre líneas.

Desde este punto de vista, pensamos que la elección de imágenes de prensa como referente en el que basarnos para realizar la producción de las obras ha sido un acierto, no sólo por el interés formal e iconográfico que puedan tener, sino por las propias connotaciones y aportaciones al discurso del proyecto. De este modo, este tipo de material nos ha servido como contenedor para poder tratar temas como el de la construcción y comprensión de realidad a través de lo ficticio, la atracción o el morbo por las imágenes abyectas, o ambiguas, o las contradicciones propias del medio fotográfico.

Recapitulando ahora respecto al trabajo realizado durante todo el año, debemos decir que, a nivel personal, más que valorar el proyecto en tanto que a objetivos y resultados, lo vemos más bien como un proceso de aprendizaje y evolución continua. Teniendo en cuenta que comenzamos la producción estando muy vinculados tanto temática como estéticamente al proyecto y los referentes del pasado año, formalizados en el TFG, debemos decir que, aun siguiendo en ésta línea de trabajo, hemos visto un desarrollo y un cambio derivado de la experimentación en los procesos prácticos, así como de analizar los nuevos resultados obtenidos de cada obra.

Por otra parte, tenemos que decir que somos conscientes de que podíamos haber producido un número mayor de obras, pero al ser la primera vez que pintábamos en formatos medianamente grandes no estábamos acostumbrados a manejarnos técnicamente con el medio, ralentizándonos más de lo habitual en el proceso pictórico. Aun así, consideramos, que hemos conseguido unos resultados satisfactorios teniendo en cuenta el punto desde el cual partíamos, incorporando diferentes recursos al abanico de posibilidades que manejábamos, como el hecho de utilizar sprays, diferentes esmaltes, o diseñar nuestras propias plantillas. Esto nos ha permitido darle más protagonismo a la superficie de la pintura, pudiendo jugar con las texturas, o desvincularnos un poco del referente, ya que, aunque se haya recurrido a una estética cercana a la fotografía, hemos intentado que ésta fuese a través de técnicas esencialmente pictóricas, no como

una mera mimesis o reproducción. De este modo, si destacábamos la trama de la imagen, el desenfoque u otros recursos puramente fotográficos, era, más que nada, para proporcionar una evidencia visual que nos hiciese conscientes del procedimiento del que nos hemos servido para producir las obras.

Desde nuestro punto de vista, uno de los cambios más significativos que hemos desarrollado en este curso académico son los recursos que ya comenzamos a trabajar el pasado año, pero que hemos asentado y afianzado en el presente proyecto. Mediante los barridos, rascar o arrastrar la pintura con espátulas dejando salir capas inferiores, emborronar ciertas zonas, o aprovechar el fallo o el accidente... nos han servido para conseguir unos resultados pictóricos aun remitiendo a la imagen fotográfica.

En cuanto a la composición de los cuadros, el hecho de fragmentar el material que utilizábamos como referentes nos ha dado una visión más amplia de lo que significa la *imagen*. Al principio del proyecto, con la realización del primer políptico, aún estábamos muy sujetos a esa concepción fotográfica de imagen, y poco a poco, mediante los reencuadres de los recortes de prensa, trabajando con los márgenes, los bordes, o partes del papel "vacíos", así como ahondar en el trabajo ya citado de artistas como Richter o Celmins, nos fuimos dando cuenta que la totalidad de ese material era *imagen* más allá del espacio dedicado a la fotografía.

Por otra parte, centrándonos ahora en la memoria y el contexto teórico, debemos decir que nuestra pretensión no era hacer ninguna investigación exhaustiva sobre los temas que hemos tratado, sino más bien hacer un acercamiento personal y pictórico sobre aquello en lo que estábamos interesados. Como se ha podido comprobar a lo largo del trabajo, el contenido de la memoria se ha centrado más bien en las motivaciones y preocupaciones que nos han llevado a realizar los cuadros producidos. De este modo, a medida que íbamos avanzando tanto en la elaboración de la obra, como en la lectura de diferentes autores, hemos ido despertando y desechando nuevos temas, siendo conscientes progresivamente de la de la influencia y repercusión que tenían nuestros intereses personales en las obras. Del mismo modo, descubrir y reflexionar sobre diferentes artistas que han trabajado en torno a los conceptos que nos interesaban, o por aspectos puramente formales, nos ha ayudado a resolver ciertas dudas sobre nuestro posicionamiento respecto a la práctica pictórica.

Teniendo en cuenta esto, pensamos, que la metodología empleada para resolver el proyecto ha sido la adecuada. El hecho de llevar simultáneamente la parte práctica mientras íbamos revisando y descubriendo el material bibliográfico para elaborar la memoria, nos ha mantenido en una línea coherente de trabajado, profundizando y reflexionando al mismo tiempo sobre los aspectos y conceptos que veíamos que estábamos produciendo con nuestras obras.

En definitiva, pensamos que el proyecto nos ha ayudado a seguir madurando un discurso propio ya iniciado de manera superficial el pasado año, no como una simple explicación de las obras, sino como una parte más del proceso creativo. Con la elaboración de la producción, junto con la memoria, hemos creado unas bases sólidas de las cuales podemos extraer futuras líneas de investigación teórico-prácticas. Por este motivo, aun pudiendo mejorar muchas cosas, consideramos que el trabajo llevado a cabo ha resultado enriquecedor en todos los aspectos.

VI. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

AUMONT, J. *La imagen*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1992.

BARRO, D; SÁNCHEZ, A. *Alain Urrutia* [catálogo]. Santiago de Compostela: Artedardo S.L., 2012.

BARRO, D. *Antes de irse. 40 ideas sobre la pintura*. Santiago de Compostela: Arte Contemporáneo y Energía AIE: Dardo, D.L, 2013.

BARRO, D. *Antes de ayer y pasado mañana, o lo que puede ser pintura hoy*. S.l.: Arte Contemporáneo y Energía AIE, D.L. 2009.

BARTHES, R. *El mensaje fotográfico*. Barcelona: Paidós, 2003.

BARTHES, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona : Gustavo Gili, S. a, 1982.

BERGER J. *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili, D.L. 2001.

BLASCO, J. *Culturas de archivo*, [catálogo]. Barcelona: Fundació Tàpies Barcelona, 2000.

BURKE, E. *De lo sublime y de lo bello*. Barcelona: Alianza Editorial, 2005.

BRAVO, L. *Ficciones certificadas*, Madrid: Metáforas del Movimiento Moderno, D.L., 2006.

DE LA NUEZ, I. *Blow up, blow up*, Cáceres: Editorial Periférica, 2010.

DEL RÍO, V. La desactivación de la función crítica de la imagen documenta, 2007.
En: *Azafea, revista de filosofía*, nº9. ISSN 0213-3563

DUVIGNAUD, F. *El cuerpo del horror*. México: Colección Popular, 1987.

ECO, U. *Obra abierta*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

FECÉ, J. *El documental y la cultura de la sospecha*. Barcelona: Trola Editorial, 2002.

FONCUBERTA, J. *El beso de Judas; Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

FOSTER, H. *El retorno de lo real*. Madrid : Akal, 2001.

FRANCASTEL, P. *La realidad figurativa*. Barcelona: Paidós Américo, 1988.

GOMBRICH, E. *Arte e ilusión*, Madrid: Editorial Debate, 1997.

- GONZÁLEZ, L, *Fotografía y pintura, ¿Dos medios diferentes?*, Barcelona : Gustavo Gili, D.L. 2005.
- GUASCH, A. *Are y archivo*. Madrid: Akal, D.L. 2011.
- GUBERN, R. *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- GUBERN, R. *Del bisonte a la realidad virtual. La es cena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- HUBERMAN, D. *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* [catálogo]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.
- KOSSOY, B, *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2014.
- LÓPEZ, Ch. *El ladrón y el copista*, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2008.
- POLITO, R. *Arte Salvaje, una biografía de Jim Thompson*. Madrid: Es Pop Ediciones, 2014.
- RIBALTA, J, *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, D.L. 2004.
- ROSSET, C, *Fantasmagorías, seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*, Madrid: Abada Editores, D.L, 2008.
- SCHAEFFER, J. *¿Por qué la ficción?*. Madrid: Ed. Lengua de trapo, 2002.
- SCHNAITH, N, *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. Madrid : Oficina de Arte y Ediciones, D.L. 2011.
- SIMSOLO, N. *El cine negro*. Barcelona: Alianza Editorial, 2009.
- SONTAG, S. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Debolsillo, 2010.
- TAGG, J. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- VVAA; *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*. Barcelona: Llibres de Recerca, 1999.
- VVAA, *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid: La balsa de la medusa, 2005.

The United Nations conducted extensive alcohol and rum running activities and was linked more than once with the late Dutch Schultz in this racket.

But by the time Luciano attained power in it, prohibition was on the way out and big rum running profits on the way out with it. Luciano cast about for other fields of endeavor and found prostitution fairly begging for a competent organizer.

Although never identified as a Dutch Schultz mobster, Burns is known to have been close to the Bronx rum baron in several deals and to have been acquainted with most of his gang.

This, and the fact that members of the broken Schultz mob also have, on recent occasions, tried to horn in on Luciano's vice racket, linked the murder of Burns with that of Frank McDonald, alias Mr. Donnell and Clarity, former com-

Lanc

BERLI
Social br:
reported
national:
the off:
charges
lively as
suppress

A dou
the shoe
and agai
ing of it
was disp
eign Off
lone.

Sudder
Extreme
Spanish
of long
cellar B

(Clo
attitud
Agenc:
tar wh
man p
land h
and w
rebel:
was se
day at
bold i
cently
destr:
Cena,

Continued on Page 24, Col. 1

F.D.R. FOES MEET WITHOUT AL SMITH