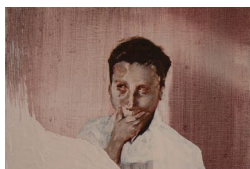


MENSAJES DE ALGÚN CÓDIGO SECRETO

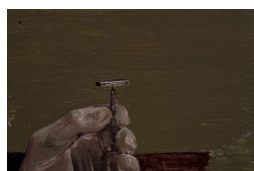
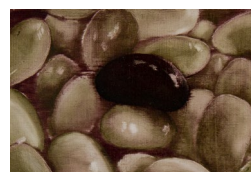
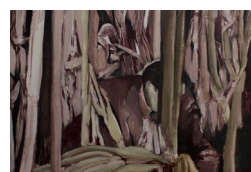
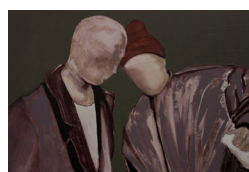
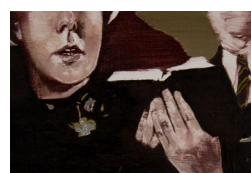
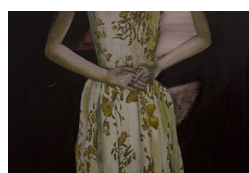
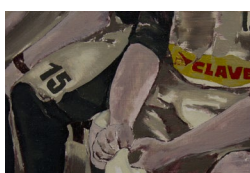
D E L C I N E A L A P I N T U R A

M A R I N A I G L E S I A S M A T E O S

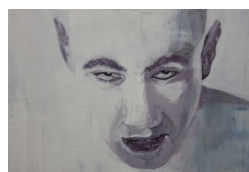
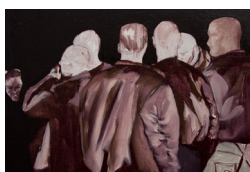
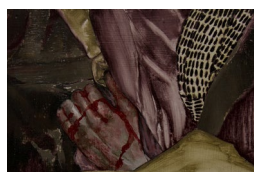
T I P O L O G Í A 4



TUTOR:
FRANCISCO
DE LA TORRE
OLIVER



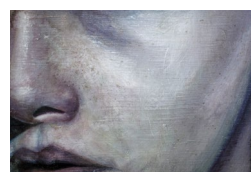
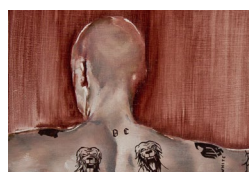
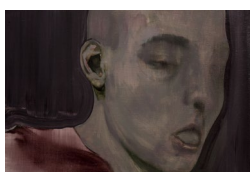
UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA
FACULTAT DE
BELLES ARTS



V A L E N C I A

S E P T I E M B R E

2 0 1 6



UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER en
PRODUCCIÓ ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

RESUMEN | ABSTRACT

Experimentar la pintura es el motor que mueve mi trabajo. La razón que me motiva es entonces, el sinfín de aptitudes que la pintura permite. A partir de aquí he comenzado a investigar sobre un tema: la imagen en el cine. Busco indagar cómo se configuran estas imágenes, trasladar sus cualidades y traducirlas al lenguaje pictórico, el cual se encargaría de originar una nueva visión del archivo cinematográfico.

Es importante prestar atención al montaje, al diálogo entre las piezas, a la visión de conjunto y a su vez, de individualidad. Así, se generarían imágenes independientes que a su vez interactuarían con el conjunto de piezas.

Mi proceso de trabajo comienza con la observación de los fotogramas. De cada film suelo quedarme en mente con unas pocas imágenes. La técnica que utilizo es óleo sobre tabla y sobre lienzo. De esta manera, resultan una serie de obras que se sirven del cine y de la pintura como claves de mi trabajo.

Palabras clave: Pintura, imagen, visualidad, cine, archivo, diálogo, fotograma, arte.

Experimenting painting is the engine that drives my work. Therefore, my motivation is the endless possibilities and forms that painting allows me. From this point, I started researching about the following subject: the image on films. I seek to investigate how these images are set, by moving and translating their qualities into pictorial language, which would originate a new vision of the film archive.

It's of high importance paying attention to the assembly, dialogue between the pieces of artwork, the overview and, in turn, their individuality. In consequence, independent images are generated; which also interact with the complete set of pieces.

My work process begins with the observation and study of frames. It's only a few images that catch my eye and remain in my mind. The technique I use is oil on wood and on canvas. In this way, they make up a series of works that make use of film and painting as keys to my work.

Keywords: painting, image, visual, film, file, dialog, frame, art.

Gracias a mi familia, por su incondicional apoyo

Introducción	11
1. El thriller como motivo	17
1.1. El suspense según Hitchcock	21
1.2. La intriga y el secreto	25
1.3. No invitar a la lógica según Vila-Matas	28
2. La imagen como conflicto	33
2.1. De los orígenes de la visualidad a la persuasión de la imagen	37
2.2. Del horror de la guerra al existencialismo de Sartre	44
2.3. Entre el Estadio del Espejo y la visión en el cine y la fotografía	46
2.4. El Panóptico frente a la Sociedad del Espectáculo	49
2.5. La crítica feminista y el pensamiento posmoderno	50
3. La pintura como pensamiento abstracto	53
3.1. Fotografía y pintura: Luc Tuymans	57
3.2. Imaginario cinematográfico: <i>Histoire(s) du cinéma</i>	60
4. Las fuentes del archivo	63
4.1. El <i>Atlas Mnemosyne</i> de Aby Warburg	67
4.2. <i>Atlas</i> : Gerhard Richter	68
5. Mensajes de algún código secreto	71
5.1. Descripción técnica	75
5.2. La duda de lo que vemos	79
5.3. La presentación como montaje	85
5.4. Análisis fotográfico	88
Conclusiones	119
Fuentes referenciales	123
Índice de imágenes	125
Presupuesto	133
Anexos	135



Introducción

Todo aquello que abre una brecha, que nos lleva a otro lugar, que nos inquieta, que en sí misma nos conduce a una serie de preguntas, que posee multitud de capas o estratos de entendimiento, y que desde la humildad nos motiva a movernos: es ahí hacia donde he ido conduciendo mi interés, donde he buscado mis referentes. Y este interés se enraíza principalmente en la pintura. Una pintura que no deja de mirar a otros medios.

Nos encontramos en un momento, en el que diferentes tipos de manifestaciones artísticas conviven y se retroalimentan entre sí. Esa es la mirada de este proyecto: lejos de descalificar formas de arte distintas, se busca centrar la atención en la construcción de otras maneras de pensar para así, desde la pintura, experimentar con ellas.

Partiendo de imágenes mediáticas y sobre todo del cine, se reformula este recurso mediante la pintura. Así, se extraen fotogramas de películas y se busca recontextualizar la imagen en un nuevo medio, investigando la interacción entre el lenguaje matérico del óleo y el medio cinematográfico. El uso de la imagen se nos torna entonces como el juego del despiste y el engaño.

Dentro del cine, se busca estudiar los recursos del género del *thriller*. A partir de aquí, tenemos tres pilares básicos: el plano, la recontextualización de la imagen y la intriga. El plano es el fotograma que se extrae del film y que al cambiar de medio y contexto, se transforma. La intriga permite al espectador ejercer de detective, pues de la misma manera que buscamos las pistas que un director nos ofrece en su trama para conducirnos a la conclusión de su película, quien pinta nos brinda las pinceladas que le condujeron a la consecución de un cuadro. Mi interés se basa en dar lugar al vacío, al espacio y otorgar al espectador la ocasión de generar su discurso en base a experiencias subjetivas, a pensar y actuar por sí mismo.

Para comenzar este proyecto, se han investigado una serie de temas introductorios que pondrán su naturaleza de relieve. Así, se comienza hablando sobre el *thriller* como motivo, se continúa con un repaso sobre las implicaciones de la imagen y la visualidad, más tarde se aborda

el tema de la pintura como pensamiento abstracto, para continuar con las fuentes del archivo y el análisis y descripción del proyecto. Finalizamos con las conclusiones, bibliografía, índice de imágenes y presupuesto aproximado.

Atendiendo a los objetivos, el primero y principal es el de profundizar en la práctica de la pintura. No podría enumerar todo lo que esta afirmación conlleva, pero es precisamente esa razón la que me incita a experimentar las innumerables posibilidades que ofrece. Esta multitud de registros es un aspecto que me atrae especialmente del medio, siendo el óleo uno de los recursos que mejor encarnan este hecho. Es por ello que, dentro de una coherencia en la producción, se procura obtener diferentes acabados (cuadros más o menos finalizados, diferentes cromatismos y texturas, composiciones diversas...) que a la vez vayan definiendo un sello personal. Las variaciones en la producción me resultan un aspecto interesante en la obra de un artista ya que suponen una evolución.

Mi siguiente objetivo está relacionado con mi atracción por las imágenes. Para ello, se decide acotar un campo concreto y de especial interés, que es el cine. Partiendo de esta premisa, se decide volver a establecer un nexo común que posibilite encaminar este proyecto: la intriga. Se persigue investigar cómo ciertos autores abordaron en su trabajo este concepto. Este hecho encarna la idea subyacente de la visualidad y de nuestra manera de entenderla a lo largo de la historia ¿qué implicaciones ha tenido nuestra idea de la imagen y lo visible? Contestar a esta pregunta forma parte de otro de nuestros objetivos. A su vez, se ha considerado interesante que de la misma manera que se investiga la intriga, la pintura que se desea alcanzar es aquella que altera las percepciones de la fotografía y se ensalza por sus cualidades propias: materia, cromatismo, texturas...Generando así cierta curiosidad en el espectador sobre sus distintas capas, gestos, colores: sobre el “cómo se ha hecho”. El público pasa a ser un detective de la imagen y la pintura, convirtiéndose esta en un pensamiento abstracto. Asimismo, queremos indagar cómo se interrelaciona la pintura con otros medios, como el cine. En este ámbito, nos queda otro objetivo más: investigar de qué manera se ha tratado el archivo como elemento artístico, qué artistas han hecho un uso de este tipo del mismo y en qué tipo de naturaleza del archivo artístico asentamos nuestro proyecto.

Para finalizar, nuestro último objetivo entraña la unidad del todo de este trabajo, es decir, formular una idea que reflexione sobre las implicaciones de lo que se ha pintado, cómo se ha hecho y hacia donde dirigir el trabajo venidero.

Estos objetivos se conforman en torno a una metodología: lo primero y esencial es pintar y ver pintura. Es así como vamos asimilando diferentes posibilidades y registros, y a la vez, vamos logrando mayor control.

Ver películas y seleccionar fotogramas de entre las imágenes en movimiento, constituyendo este hecho un acercamiento al tema. Pintar usando estas imágenes como herramienta.

Observar a qué naturaleza pertenecen, por lo general, las imágenes seleccionadas como modelo a pintar. Pasamos entonces a desarrollar el tema y así generar coherencia en la producción. El tema es el nexo común de la serie de imágenes expuestas.

Recopilar información, buscar fuentes referenciales y de entre ellas, ir seleccionando y escribiendo.

Investigar cómo y de qué manera se ha cuestionado la visualidad a lo largo de la historia y el pensamiento.

Examinar casos concretos en que la pintura, aún partiendo de imágenes como fotografías o vídeos, se ha declarado como un pensamiento independiente y a su vez, cómo otros medios han utilizado la pintura como referencia para elaborar su propio pensamiento.

Averiguar y leer sobre cómo el archivo se vincula al arte, qué artistas lo han usado para trabajar y, de entre ellos, con qué corrientes identificamos nuestro proyecto.

Realizar diversos montajes de la obra una vez todas las piezas estén finalizadas.

Prestar atención en incentivar aquello que permita mayor potencial a la pintura.

En cuanto a las motivaciones que mueven nuestro trabajo declararemos que la pintura, sus posibilidades y la experimentación, son las causas que nos llevan a investigar y trabajar con este recurso.

En segundo lugar citaremos que el propio cine, como medio que piensa la imagen y sus aspectos comunes tanto como de diferencia con la pintura, es otra de las razones que nos conducen a realizar este proyecto.

Nos motiva el hecho entender en qué se basan las imágenes que utilizamos para trabajar, no sólo por este motivo, sino también porque vivimos en un lugar y un momento en que la visión impera y es por esta causa que buscamos aprender a cuestionarla.

Asimismo, nos produce interés expresar la independencia de la pintura como medio, establecer su propia naturaleza a pesar de utilizar otros recursos como modelos para pintar. De la misma manera, no se cuestiona la condición de la fotografía o el cine por utilizar una pintura como referencia.

Nos produce interés recolectar imágenes como manera de ponerlas en cuestión, especialmente cuando existe una tendencia actual generalizada a recopilar fotografías.

Para finalizar, expresaremos que también nos motiva el hecho de materializar la obra en su totalidad, pensar sobre cómo disponer las piezas en un espacio e indagar de qué manera se establecería un diálogo creador-obra-espectador.

En definitiva, expresaremos que la propia pintura es suspense, quien la mira, la investiga; y quien pinta, experimenta con ella para hacer suyos sus infinitos secretos. Y es que estas imágenes que desde lejos, invitan al espectador a participar de su trama, son una excusa para desarrollar “la historia”, que en pintura es la manifestación de su propia materialidad: sus capas, su cromatismo, sus formas, sus texturas. Entonces, ¿qué vemos? ¿imagen o pintura?

MENSAJES DE ALGÚN CÓDIGO SECRETO

D e l c i n e a l a p i n t u r a



**1.EL
*THRI-
LLER*
COMO
MOTIVO.**

1. EL THRILLER COMO MOTIVO

Partiendo de una base archivística en la cual predominan fotogramas de *thrillers*, este constituiría nuestro punto de partida. La razón que conduce nuestro trabajo hacia imágenes de este cariz, se fundamenta en una tendencia natural al carácter enigmático y a veces, ilógico, de las obras. Así, entre las imágenes pictóricas presentadas en el proyecto, podrían abundar los primeros planos, mostrándonos un contenido muy concreto y a su vez dejando fuera una gran cantidad de información, obligándonos a “completar” la imagen por nosotros mismos y tomar así nuestras propias decisiones con respecto a lo que vemos. Sin embargo, no sólo los primeros planos se encargarían de conceder el carácter enigmático a la imagen, pues se presentan también planos medios de personajes enmascarados que podrían aportar un aspecto ambiguo a la composición. Y no solamente se trata de estos tipos de imágenes, sino que incluimos personajes semiocultos por ambientes oscuros, frases aisladas, rostros que dan la espalda o planos generales que alejan nuestra visión del escenario, limitando nuestra comprensión de lo que vemos. Todo ello entre otra variedad de imágenes que aspiran a reproducir esta naturaleza para llevarnos a la duda sobre qué estamos mirando.

El pensamiento del suspense ve su encarnación en el cine de Alfred Hitchcock, cuya máxima es hacer partícipe al espectador, responsabilizarle de la culminación del proceso constructivo de una película. Así, podríamos hacer un inciso con respecto a nuestra elección de las imágenes, y es que aún procediendo en su mayor parte del *thriller*, otra parte de la selección queda fuera del género, constituyendo la imagen aislada un enigma de por sí. Es así como nos percatamos de que la intriga o el secreto lo invaden todo. Consecuentemente, cerrar la naturaleza del enigma a la imagen constituiría una restricción a la pintura, pues este también subyace en la materia de lo plástico. El acto de pintar nos incita al cuestionamiento a cada pincelada que damos, ¿somos pintores o detectives? Investigamos y a veces, juzgamos, no sólo la imagen, sino la propia materia pictórica. Es así como, la tensión entre estos dos paradigmas, podría desembocar en la aparición del engaño entre lo que la imagen parece ser y lo que se supone que es en realidad.

Hitchcock tenía muy claro que ciertos argumentos eran sencillamente la excusa que llevaba a desentrañar las complejidades de los diferentes estratos de una trama. A esta excusa la nombró Mac Guffin. Entonces, nuestra pregunta sería, ¿podría ser la imagen pictórica un Mac Guffin, una excusa que sea el punto de partida de todas las complejidades y sustratos que la pintura nos conduce a desentrañar?

1. 1. El suspense según Hitchcock

Para estudiar el suspense nos remitiremos a la obra de Alfred Hitchcock, considerado el maestro del género cinematográfico. En su entrevista con Truffaut recogida en el libro *El cine según Hitchcock*, el autor nos da ciertas nociones sobre su manera de entender el suspense. Truffaut comienza afirmando que no se trata de un medio inferior de espectáculo, sino que es “el espectáculo” en sí. Según el cineasta francés “El suspense es, antes que nada, la dramatización del material narrativo de un film o, mejor aún, la presentación más intensa posible de las situaciones dramáticas”¹. Los cambios que se dan en una escena contribuyen a intensificar su valor emocional. Según Truffaut, el suspense proporciona los momentos privilegiados de una película, “aquellos que la memoria retiene”². Sin embargo, esos momentos a los que se refiere el cineasta constituyen la totalidad del film en el trabajo de Hitchcock, haciendo de las escenas de transición, momentos de tensión. El maestro del suspense es capaz de crear “un malestar, una inestabilidad y una inseguridad que convierten la situación en eminentemente dramática”³. Esta cualidad de Alfred Hitchcock de “retorcer el cuello a lo cotidiano”⁴ elimina la tendencia a instaurar momentos banales en la película, dice Truffaut: “El arte de crear el suspense es, a la vez, el de meterse al público «en el bolsillo» haciéndole participar en el film. En este terreno del espectáculo, hacer un film no es un juego entre dos (el director + su película) sino entre tres (el director + su película + el público), y el suspense, como los guijarros blancos de Pulgarcito o el paseo de Caperucita Roja, se convierte en un medio poético ya que su fin primero es conmovernos más, hacer latir nuestro corazón más aprisa”⁵.

Cuando Truffaut habla del plano, lo define como una información que se da al público, haciendo hincapié en la importancia de que esa información sea clara⁶. También considera a Hitchcock como un director realista debido a su capacidad para transmitirnos a la vez, varios pensamientos de distintos personajes⁷. Por otra parte también expresa “Alfred Hitchcock, el cineasta más accesible a todos los públicos por la simplicidad y la claridad de su trabajo es, a la vez, quien más sobresale al filmar las relaciones más sutiles entre los seres humanos”⁸. Y añade: “Él es un especialista no de este o aquel aspecto del cine, sino de cada imagen, de cada plano, de cada escena. Le gustan los problemas de construcción del guión, pero también el montaje, la fotografía, el sonido”⁹.

1. TRUFFAUT, François, *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, 2016, p. 17.

2. *Ibidem*, p. 18.

3. *Ibidem*, p. 19.

4. *Ibidem*, p. 19.

5. *Ibidem*, p. 20.

6. *Ibidem*, p. 21.

7. *Ibidem*, p. 22.

8. *Ibidem*, p. 24.

9. *Ibidem*, p. 26.

El propio Hitchcock afirma:

“Cuando se escribe una película, es indispensable separar claramente los elementos de diálogo y los elementos visuales y, siempre que sea posible, conceder preferencia a lo visual sobre el diálogo. Sea cual sea la elección final, con relación a la acción que desarrolla, debe ser la que con mayor eficacia mantenga el interés del público. En resumen, se puede decir que el rectángulo de la pantalla debe estar cargado de emoción”¹⁰.

Hitchcock, sin lugar a dudas, busca mantener la atención del espectador y este factor es el que le ha llevado a consagrarse como maestro del *thriller*. Pero, ¿qué es el suspense para Hitchcock? Según el autor constituye la serie de “situaciones punzantes que se desprenden de la propia intriga y que deben presentarse, ante todo, con habilidad visual. Esto nos conduce al suspense, que es el medio más poderoso de mantener la atención del espectador, ya sea el suspense de situación o el que incita al espectador a preguntarse: *¿Y ahora qué sucederá?*”¹¹.

Para el director el suspense es independiente del miedo, también deja claro que suspense y misterio son cosas diferentes dentro del lenguaje del cine. Hace referencia al “whodunit” (*¿Quién lo ha hecho?* Es un drama, comedia o película de intriga: *¿Quién es el asesino?*), género en el cual no hay suspense, sino una interrogación intelectual que suscita a la curiosidad desprovista de emoción. Las emociones, sin embargo, son un integrante necesario del suspense. Tomando un ejemplo del maestro del *thriller*, nos situamos ahora en una posición narrativa en la cual se nos muestra una persona registrando unos cajones en la habitación de otro. Luego se pasa a mostrar al dueño de esa misma habitación subiendo por las escaleras, para volver a la persona registrando los cajones. El resultado es que el espectador, aparte de intriga, siente la necesidad de alertar al personaje curioso que registra, especialmente si posee un carácter simpático. Según Hitchcock, los “whodunits” centran el interés sólo en su parte final, de manera que el espectador se dedica calmadamente a esperar respuesta, erradicando la emoción¹².



Fig.1

También pasa el autor a diferenciar entre suspense y sorpresa. Y lo hace de nuevo con un ejemplo:



Fig.2

“Nosotros estamos hablando, acaso hay una bomba debajo de la mesa y la conversación es muy anodina, no sucede nada especial y de repente: bum, explosión. El público queda sorprendido, pero antes de estarlo se le ha mostrado una escena completamente anodina, desprovista de interés. Examinemos ahora el suspense. La bomba está debajo de la mesa y el público lo sabe, probablemente porque ha visto que el anarquista la ponía.

10. *Ibidem*, p. 66.

11. *Ibidem*, p. 74.

12. *Ibidem*, p. 75.

El público sabe que la bomba estallará a la una y sabe que es la una menos cuarto (hay un reloj en el decorado); la misma conversación anodina se vuelve de repente muy interesante porque el público participa en la escena. Tiene ganas de decir a los personajes: 'No deberías contar cosas tan banales; hay una bomba debajo de la mesa y pronto va a estallar'. En el primer caso, se han ofrecido al público quince segundos de sorpresa en el momento de la explosión. En el segundo caso, le hemos ofrecido quince minutos de suspense. La conclusión de ello es que se debe informar al público siempre que se puede, salvo cuando la sorpresa es un 'twist', es decir, cuando lo inesperado de la conclusión constituye la sal de la anécdota"¹³.



Fig.3

Consideraríamos entonces que por lo general, para que surja suspense debe haber cierta cantidad de conocimiento, cierta cantidad de ignorancia y cierta cantidad de emoción. Esto nos remitiría al concepto del secreto, noción que estudiaremos en el siguiente epígrafe. Sin embargo, antes de lanzarnos a analizar este aspecto, estudiaremos otro elemento de importancia en el cine de Hitchcock: el Mac Guffin.

Para el director el Mac Guffin es "un rodeo, un truco, una complicidad, lo que se llama un gimmick"¹⁴. Nos remite a su historia y para ello hace uso de las novelas de espías de Ruyard Kipling en las que siempre había un plan de robo de algún fuerte. Ese hecho de robar constituía el Mac Guffin: "robar...los papeles -robar...los documentos-, robar...un secreto", y continúa "En realidad, esto no tiene importancia y los lógicos se equivocan al buscar la verdad del Mac Guffin. En mi caso siempre he creído que los *papeles*, o los *documentos*, o los *secretos* de construcción de la fortaleza deben ser de una gran importancia para los personajes de la película, pero nada importantes para mí, el narrador"¹⁵. Asimismo nos conduce a preguntarnos qué es el Mac Guffin y para ello volvemos a citar al autor:

"Evoca un nombre escocés y es posible imaginarse una conversación entre dos hombres que viajan en un tren. Uno le dice a otro: «¿Qué es ese paquete que ha colocado en la red?» Y el otro contesta: «Oh, es un Mac Guffin». Entonces el primero vuelve a preguntar: «¿Qué es un Mac Guffin?» Y el otro: «Pues un aparato para atrapar a los leones en las montañas de Adirondaks». El primero exclama entonces: «¡Pero si no hay leones en las Adirondaks!» A lo que contesta el segundo: «en ese caso no es un Mac Guffin». Esta anécdota demuestra el vacío del Mac Guffin...la nada del Mac Guffin"¹⁶.

13. *Ibidem*, pp. 76 y 77.

14. *Ibidem*, p. 140.

15. *Ibidem*, p. 141.

16. *Ibidem*, p. 141.



Fig.4



Fig.5



Fig.6

Hitchcock recalca la sencillez del Mac Guffin, pues a mayor simplicidad, más acertado será el recurso. Así, por ejemplo, en *Treinta y nueve escalones*, el Mac Guffin es una fórmula matemática que no está escrita en papel y sirve para construir el motor de un avión, de esta manera los espías se servían de Mister Memory para transportar el secreto. Según Truffaut:

“Debe haber una especie de ley dramática cuando el personaje se halla realmente en peligro; en el transcurso de la acción la supervivencia de este personaje principal se convierte en algo que preocupa tanto que se termina por olvidar completamente el Mac Guffin. Pero, sea como sea, debe existir un peligro, pues en ciertos films, cuando se llega a la escena en que todo se explica, al final, por lo tanto cuando se desvela el Mac Guffin, los espectadores se echan a reír tontamente, silban o demuestran de cualquier forma su malhumor. Pero creo que uno de sus sistemas, que me parece una estupenda astucia, consiste en revelar al público el Mac Guffin no al final de la película, sino al final del segundo tercio o tercera o cuarta parte, lo que le permite evitar un final explicativo”¹⁷.

A todo esto Hitchcock responde afirmativamente y de nuevo señala que el Mac Guffin no es nada. Según el director, su mejor Mac Guffin lo llevó a cabo en *North by Northwest*, una película de espías cuyo guión gira en torno a la pregunta: “¿Qué buscan estos espías?” y añade: “Ahora bien, en la escena que tiene lugar en el campo de aviación de Chicago, el hombre del Servicio de Inteligencia Central se lo explica todo a Cary Grant, que entonces le pregunta hablando del personaje de James Mason: “¿Qué hace?” Y el otro contesta: “Digamos que es un tipo que se dedica a importaciones y exportaciones. -Pero ¿qué vende? -¡Oh!...precisamente secretos de gobierno”. Ya ve que en este caso redujimos el Mac Guffin a su expresión más pura: nada”. Y Truffaut pone la guinda al añadir: “Nada concreto (...) Este tipo de películas, construidas en torno al Mac Guffin, hace que ciertos críticos digan: Hitchcock no tiene nada que decir, y en ese momento, creo que la única contestación posible sería: Un cineasta no tiene nada que decir, tiene que mostrar.” Hitchcock concluye con un “Exacto”¹⁸.

17. *Ibidem*, p. 143.

18. *Ibidem*, pp. 143 y 144.

1. 2. La intriga y el secreto

Para hablar del secreto nos apoyaremos en la obra de Georg Simmel, *El secreto y las sociedades secretas*. Este lo hace desde un punto de vista sociológico, pero desde aquí lo vemos perfectamente aplicable al ámbito que constituye nuestro objeto de estudio. Simmel comienza analizando el secreto en las relaciones y nos encontramos que, como en el suspense, el conocimiento juega un papel importante. Así, la interacción entre dos o varios individuos, no necesita de un conocimiento mutuo que sea igual por ambas partes. No se puede conocer absolutamente, sino que mediante los fragmentos que tenemos de esa persona nos hacemos una idea de ella. Esto genera diferentes percepciones de un mismo individuo. En palabras de Simmel: “Toda relación entre personas hace nacer en la mente de cada una una imagen de la otra (...) la interacción entre los individuos se basa efectivamente en la imagen que cada cual se forma del otro”¹⁹. Tenemos entonces que nuestro conocimiento de lo externo se basa en las limitaciones y las distorsiones, el error está coordinado con la verdad. Así, la verdad puede ser mostrada u ocultada.

Por otra parte, Simmel afirma que nuestros procesos mentales que proceden de manera natural, no siguen las leyes de la lógica, y lo que comunicamos, incluso lo más subjetivo, espontáneo y secreto, es una selección del todo mental: estos fragmentos que compartimos suponen una metamorfosis. Por otra parte, cuando se da la mentira, nos encontramos con que se esconde la verdadera representación que el mentiroso posee. El carácter democrático de la mentira radica en el perjuicio que supone en un grupo el provecho que saca el mentiroso.

El trato entre las personas radica en un saber común, sin embargo, esto también supone que una relación se construya a partir de lo que sabe uno pero no el otro. Hasta en las relaciones de un marcado carácter íntimo existen las distancias y las pausas, siempre se presupone algo de no-saber. La confianza es una hipótesis sobre la conducta del otro, es un estado intermedio entre el saber y el no-saber. Según Simmel: “El que lo sabe todo, no necesita transmitir confianza; el que no sabe nada, no puede pretender infundir confianza”²⁰. Esta confianza es objetivada por la cultura, regulándose las conductas de tal modo que ya no es necesario para la confianza conocer verdaderamente a los individuos.

Cuando no se ha penetrado en la individualidad del otro, sólo se conoce lo externo, hablamos del ser “conocidos”. Este es el lugar propio de la “discreción”, el respeto del secreto del otro. Así, en función del saber recíproco, se establecen las distintas relaciones. Determinar dónde se encuentra el límite de la discreción, no es, en principio, nada sencillo. Existe un pacto de conocimiento cuando se da el trato entre personas, hay cierta discreción que no se puede

19. SIMMEL, Georg, *El secreto y las sociedades secretas*, Madrid, Ediciones sequitur, 2010, p.30.

20. *Ibidem*, p.42.



Fig. 7.

reclamar cuando nos relacionamos. Así, según lo que sabemos y lo que no, construimos al otro, incluso con información que no se nos da conscientemente, pensamientos y cualidades secretos que se delatan sin querer, y es responsabilidad del oído de su interlocutor el que sean o no captados. Es así como “interpretamos al otro, reconstruimos su vida interior aún sin quererlo”²¹. Y añade más adelante: “La finura y complicación de este problema lo acaba relegando en mayor medida a la decisión individual, toda vez que, a diferencia de la propiedad privada en un sentido material, no hay una norma de carácter general que lo resuelva”²².

Las relaciones de carácter más íntimo, la amistad y el amor sexual, se basan sobre la totalidad de la personalidad. Sin embargo, el darse por entero puede llevar al agotamiento y conclusión. En palabras del autor: “Sólo pueden, sin peligro, darse por entero, aquellas personas que no pueden darse por entero, porque la riqueza de su alma radica en la renovación constante, de suerte que tras cada entrega les nacen nuevos tesoros, porque tienen un patrimonio espiritual latente inagotable y no pueden revelarlo o regalarlo de una vez: como el árbol que, al dar un año todos sus frutos, no compromete los del año siguiente. (...) Estamos hechos de tal manera, que necesitamos como base de nuestra vida no sólo una determinada proporción de verdad y error sino una mezcla de claridad y oscuridad en la percepción de los elementos vitales”²³. En definitiva, Simmel defiende el respeto mutuo, la aceptación del secreto del otro y la reivindicación de lo que uno necesita mantener oculto.

Sin embargo, cuando existe la intención de descubrir, la intención de ocultar adquiere una intensidad distinta. Surgiendo así la disimulación y enmascaramiento, que es lo que se suele llamar secreto. El secreto en este sentido constituye un avance, una conquista, aunque en un primer momento se asocie con el mal, ya que aunque el secreto no esté directamente vinculado al mal, el mal sí suele vincularse directamente al secreto.

Por otra parte, el secreto también puede ser fuente de fascinación producto de la conducta misteriosa, pues “Ante lo desconocido, el instinto natural de idealización y el temor del hombre actúan en un mismo sentido: darle una importancia y prestarle una atención que lo conocido no suscita”, de esta manera: “Del secreto que rodea todo lo profundo e importante, surge el típico error de creer que todo lo misterioso es profundo e importante”²⁴.

La tensión que envuelve al secreto se disipa con la revelación. Esto supone la posibilidad y la tentación de revelarlo y el riesgo de ser descubierto, junto con “el riesgo interior de descubrirse uno mismo, que es como una fascinación por el abismo”²⁵. Ante el

21. *Ibídem*, p.49.

22. *Ibídem*, p.50.

23. *Ibídem*, p.55.

24. *Ibídem*, p.61.

25. *Ibídem*, p.62.

descubrimiento de un secreto tenemos la opción de guardarlo, lo que conformaría al secreto en sí; y la incapacidad de soportar su tensión, que va unida a una sensación de superioridad que se realiza en el momento de descubrirlo.

Así, el secreto produciría dos efectos: “por un lado, las relaciones sociales altamente personalizadas permiten y exigen el secreto y, por otro, el secreto genera y aumenta esa diferenciación”²⁶. En un círculo reducido sería más difícil mantener un secreto, ya que todos tendrían un conocimiento más o menos íntimo de cada uno. Sin embargo, en una esfera más amplia, las posibilidades de disimulación aumentan. Esto podría generar la siguiente paradoja: la convivencia necesita de una cierta cantidad de secreto, sólo cambiaría el contenido de dicho secreto según la situación. Para precisar esta idea, Simmel añade lo siguiente: “parece que, a medida que la civilización se especializa, los asuntos colectivos se hacen públicos y los individuales, secretos”²⁷. En esto radica lo público y lo privado.

Tampoco hay que olvidar, que lo expuesto generaría una contradicción: “el esconder algo a los demás debe estar presente en sus conciencias; el sujeto destaca justamente por aquello que oculta”²⁸. Según Simmel, esa necesidad de destacar recurriría efectivamente, a medios contradictorios como el secreto. Todo ello involucraba este concepto con el de adorno, el cual mezcla la necesidad de sentirse superior a los demás con la dependencia de ellos, una mezcla de buena voluntad y envidia.

Sin embargo, cuando el secreto caracteriza toda una sociedad que utiliza a sus miembros para fines y acciones superiores a ellos mismos, tendríamos que la despersonalización, la nivelación de las individualidades, se acentuaría mucho más en la sociedad secreta²⁹.

Es así como el secreto es una herramienta cuya función depende de quien la esté usando. Y es aquí donde centramos nuestra mirada en el cine y el suspense, que se han valido del secreto para jugar con el público y darle un papel activo en innumerables tipos de combinaciones diferentes, gestando así un trabajo capaz de llenar al espectador, ya que como aclara Hitchcock, el suspense es intriga, pero también es emoción.

Para concluir, citaríamos una vez más a Simmel:

“Percibirlo todo con claridad, es destruir el encanto de la vida e impedir que nuestra imaginación juegue con sus posibilidades”³⁰.



Fig. 8.

26. *Ibidem*, p.63.

27. *Ibidem*, p.65.

28. *Ibidem*, p.67.

29. *Ibidem*, p.116.

30. *Ibidem*, p.56.

1. 3. No invitar a la lógica según Vila-Matas

“Me acordé de antiguas caminatas nocturnas dominadas por la misma angustiada percepción de que el mundo estaba lleno de mensajes de algún código secreto”³¹.

En su novela, *Kassel no invita a la lógica*, Vila-Matas nos remite en cierto momento a un sueño en el que un amigo escribía signos que desconocía, signos que le transportaban a dimensiones dominadas por “mensajes de algún código secreto”³². Intuyó el autor que la influencia de este sueño permanecía latente cuando, la asistente de las comisarias de Documenta 13 contactó con él para comunicarle que los Mac Guffin querían cenar con él para mostrale “la solución al misterio del universo”³³. Lo que realmente le estaba proponiendo al escritor era que participase en esta edición de la Documenta de Kassel, interviniendo todos los días en el restaurante chino Dschingis Khan. Y así comienza su novela, en parte asumiendo que aceptó la proposición influenciado por ese sueño, en parte y muy en el fondo, porque realmente quería saber la solución al misterio del universo³⁴. Sin embargo, como bien nos indica el apellido del matrimonio por el que se hacen pasar las comisarias, esto no es más que un Mac Guffin, una excusa, no tiene mayor relevancia en la trama de la historia .

Más adelante el autor nos habla del propósito de la escritura, que es enganchar al lector. En palabras de Vila-Matas” Se escribe para atar al lector, para adueñarse de él, para seducirlo, para subyugarlo, para entrar en el espíritu de otro y quedarse allí, para conmocionarlo, para conquistarlo...”³⁵. Y siendo la pintura un álgebra de código extraño, ¿podríamos decir que esta también es la razón por la que se pinta?, y consecuentemente ¿no es entonces el Mac Guffin un instrumento que va más allá del cine?

Vila-Matas se sirve a lo largo de toda la novela de este recurso con el que comienza: el Mac Guffin. Esta excusa argumental le sirve al autor para atraer al lector y sumergirlo en el hilo narrativo de su trama. Llega a establecer un paralelismo entre el Mac Guffin y “la frase no pensada”³⁶ de la que dice “puede ser osada, extraña, no parecer a veces nuestra y en otras, en cambio, producir una sintaxis inesperada que en ocasiones hasta nos asombra porque descubrimos que era demoledoramente nuestra sin que lo supiéramos” y a la vez la contrapone a “aquello que decimos después de haber sesudamente formulado una idea que acabamos puliendo hasta considerar que ya podemos soltarla” ¿Podríamos equiparar este hecho al acto de la pintura? Entonces cabría la posibilidad de afirmar que en este caso la frase no pensada sería la composición de la que se parte, la excusa

31. VILA-MATAS, Enrique, *Kassel no invita a la lógica*, Barcelona, Seix Barral, 2014, p. 25.

32. *Ibidem*, p. 27.

33. *Ibidem*, p. 11.

34. *Ibidem*, p. 27.

35. *Ibidem*, p. 44.

36. *Ibidem*, p. 58.



Fig. 9.

que nos lleva al camino del suspense. Trayendo consigo la impronta y la frescura de un lenguaje formulado, ¿acaso “la frase no pensada” nace en realidad de lo que hemos “sesudamente formulado”?

Nos resulta especialmente interesante también su manera de referirse a la obra de Ryan Gander *I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull)* como *El impulso invisible* y trasladándolo al resto de piezas que observaba en la Documenta. El escritor trata esa forma en que lo invisible afecta al espectador, describiéndolo como:

“una especie de instante de armonía que no sabía muy bien en qué consistía, pero que me interesaba catar. Y, por otra parte, además, qué diablos: aquella brisa invisible me llenaba de un raro pero en cualquier caso interesante bienestar y me parecía que eso ya justificaba por sí solo todo mi viaje a Kassel. Me fascinaba y no me importaba saber por qué ejercía sobre mí aquella atracción. Quizás fuera suficiente con saber que me producía de inmediato buen humor”³⁷.

También desde la perspectiva de quien produce, nos atrae esa impresión de “no saber muy bien en qué consiste” porque en ello radica el interés. Como citaría Juan Muñoz:

“Me interesa que la obra sea enigmática para mí. Si la comprendo pierdo interés”³⁸.

Y añade:

“Creo que debajo de toda obra de arte hay una sospecha, una sospecha sobre la realidad tal cual se presenta delante del ojo, porque si este es un oficio de creer en el ojo, también es un oficio de sospechar del ojo. En el momento del origen de toda obra de arte, que a mí me interesa, hay un momento que el ojo te traiciona, te está dando una información que el cerebro no te la reconoce, o al revés, la imaginación te trata de descubrir el mundo que tienes delante, y el ojo te está diciendo que no”.

37. *Ibidem*, p. 66.

38. ARRANZ, Manel; SOLANA, Ana, *Juan Muñoz, poeta del espacio*, Gobierno de España, RTVE, Madrid, 2014.

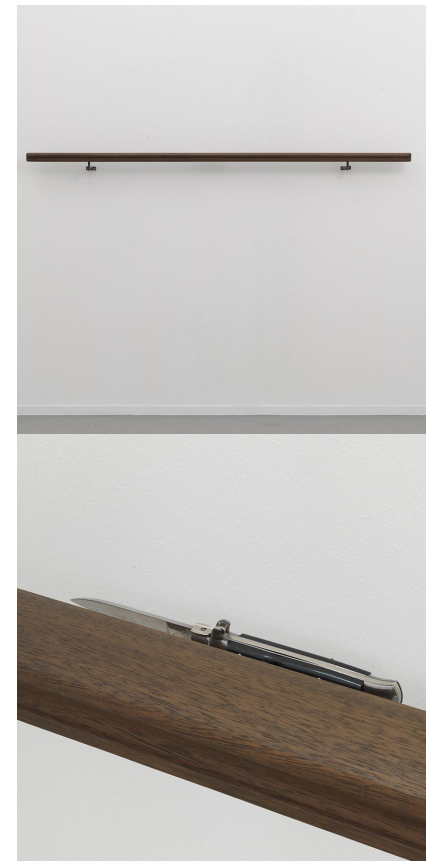


Fig. 10.

En cualquier caso, Vila-Matas se refiere luego a ese espacio que deja el “no saber muy bien en qué consiste” y señala:



Fig. 11.

“Por este y por otros motivos, decidí centrarme en la brisa invisible. Y entonces, consciente de lo que significaba tomar este camino, me pregunté por el autor de esa frase que decía que el hueco que la obra genial deja cuando quema lo que nos rodea será siempre un buen lugar para encender la pequeña luz propia. Ni recordé entonces al autor ni lo recuerdo ahora, pero el caso es que hubo un antes y un después de aquella corriente de aire que me pareció, ante todo, creadora de luz propia. (...) De lo genial, pensé, siempre surge algo que nos incita, que nos empuja hacia delante, que nos lleva no sólo a imitar parte de lo que nos ha deslumbrado, sino a ir mucho más lejos, a descubrir nuestro propio mundo...No había ya nada que hacer para cambiar mi opinión respecto a la genialidad de aquella brisa”³⁹.

Toda esta referencia a lo invisible, a lo oculto, a lo que no podemos ver pero sabemos que está ahí nos remite al concepto del secreto. El escritor habla de lo que no vemos en los media, de las “silenciosas conspiraciones de personas que parecen entenderse sin hablar”⁴⁰. Tal y como rige la propia naturaleza de la pintura, en la que todo es silencioso, pues bien sabemos que no va a hablarnos en el sentido más literal de la palabra. Según Gerhard Richter: “Hablar de la pintura no sólo es difícil sino quizás también inútil. Sólo puedes expresar con palabras lo que las palabras son capaces de expresar, lo que el lenguaje puede comunicar. La pintura no tiene nada que ver con eso. Esto incluye la típica pregunta: «¿En qué estabas pensando?» No puedes pensar en nada; la pintura es otra forma de pensar. Lo que me interesa en general, y esto también se aplica a la pintura, son las cosas que no entiendo, es así en cada cuadro: no me gustan los que comprendo”⁴¹.

Más adelante se nos hace referencia a las palabras de Chus Martínez, una de las comisarias de la Documenta 13, que refiriéndose a la situación española, afirmaba: “Nos creíamos muy locos, pero resultó que de locos no teníamos nada. Falta precisamente demencia y sentido del humor. Al humor, como pieza fundamental de lo moderno, lo reivindico desde Cervantes. Un sentido de la vida un poco más relajado, abierto, flexible...¿Fue alguna vez español el humor de El Quijote?”⁴². E hilando con este hecho ¿Podríamos relacionar quizás la necesidad de soltura con “la frase no pensada”, con el ingenio del Mac Guffin?

Se menciona más adelante un concepto que, de nuevo, nos suscita interés. Habla del escritor Maurice Maeterlinck y sobre como

39. VILA-MATAS, Enrique, *Kassel...*, *op.cit.*, p. 67.

40. *Ibidem*, p. 89.

41. BELZ, Corinna, *Gerhard Richter – Painting*, Zero One Film Terz Film / Westdeutscher Rundfunk (WDR) / Mitteldeutscher Rundfunk (MDR) / ARTE, Berlín, Colonia y Lipsia, 2011.

42. VILA-MATAS, Enrique, *Kassel...*, *op.cit.*, p. 111.

ha sabido “crear en sus libros atmósferas cargadas de fuerzas invisibles y muy sombrías”⁴³. De hecho, inmediatamente después nos remite al cine, rematando con una referencia a la película de Víctor Erice *El espíritu de la colmena*, título que el director puso a partir del comienzo de un párrafo de *La vida de las abejas* de Maeterlinck. Otra vez, la fuerza invisible, la atmósfera, lo sombrío. Y otra vez vuelve al impulso invisible, realizando más tarde una comparación a partir de la cual se contraponen las revueltas que acaban por darse a conocer, ante las guerrillas y las luchas clandestinas, cuya volatilidad daba lugar a una serie de sensaciones que se compartían sin necesidad de marco⁴⁴. Esta referencia al marco, inevitablemente nos remite a la pintura, y de nuevo, a las “silenciosas conspiraciones de personas que parecen entenderse sin hablar”. En definitiva, toda esta referencia al impulso invisible podría remitirnos a esta cita de Mallarmé a Manet que menciona Vila-Matas: “No pintes el objeto en sí, sino el efecto que produce”⁴⁵.

Otra metáfora que nos brinda el escritor es la de los puntos suspensivos: “¿Hubo alguna vez mejor dibujo de la condición humana que los puntos suspensivos con su alegre suspensión de aquello que, a fin de cuentas, sólo puede aspirar a quedar eternamente suspendido?”⁴⁶ ¿Puede ser que el espacio entre un cuadro y otro, que lo que está fuera de los límites del lienzo sin marco, el lienzo que se desborda, sean precisamente esos puntos suspensivos?

Finalmente reflexionaremos sobre lo ilógico, sobre cómo el ir en contra de las leyes de la lógica puede, precisamente, remitirnos a la propia lógica. Para ello contrapone dos ciudades: Turín y Kassel. Y nos remite a una anécdota, la de Nietzsche abriendo paso a la locura en el momento en que se lanzó al cuello de un caballo y se puso a llorar en las calles de Turín, una ciudad que sin embargo, invitaba “al vigor, al estilo, a la lógica”⁴⁷. Y citando a Italo Calvino, añade: “a la lógica que abre camino a la locura”. Lo que sucedía en Kassel era precisamente lo contrario: “la ciudad invitaba a la ilógica que abría el camino a una lógica no conocida”. Concluimos así este epígrafe señalando que, la pintura, ese lenguaje de códigos tan diferentes al lenguaje verbal, quizás podría ser la invitación a esa ilógica que abre el camino a una lógica no conocida.



Fig. 12.

43. *Ibidem*, p. 136.

44. *Ibidem*, p. 152.

45. *Ibidem*, p. 197.

46. *Ibidem*, p. 204.

47. *Ibidem*, p. 250.

2.LA

IMA-

GEN

COMO

CONFLICTO.

2. LA IMAGEN COMO CONFLICTO

Este apartado lo centraremos en abordar hasta qué punto la imagen no es una sola y hermética, sino que es infinita y se desborda más allá de lo que un bastidor implica. La imagen, como nos dice Hitchcock sobre el Mac Guffin, al fin y al cabo no es nada. La interpretación de la misma es un ejercicio que realiza el cerebro y, si observamos una obra pictórica, lo que vemos es una sucesión de pinceladas que evocan infinitas sensaciones. Una imagen no sólo es visual: puede suscitar nos texturas y con ello despertar nuestro sentido del tacto, puede recordarnos una experiencia vivida o una temperatura, e incluso un olor. Una imagen no tiene por qué ser solamente algo reconocible: puede ser una abstracción. Si nos paramos a pensar sobre ella, nos daremos cuenta hasta qué punto puede llegar a influir en nuestra conducta o experiencia; y es que la imagen lo que realmente implica es algo mucho más grande: la visualidad, un pensamiento que ha condicionado nuestra evolución y del que sin embargo, se consideraría, no tenemos la suficiente consciencia. Este capítulo lo dedicaremos a hacer un breve repaso de la visualidad a lo largo de la historia y el pensamiento. Para ello, nos apoyaremos principalmente en los estudios de Martin Jay⁴⁸, los cuáles revisan la obra de autores como Platón, Descartes, Rousseau, Bataille, Sartre, Merleau-Ponty, Lacan, Foucault, Debord, Barthes o Irigaray, entre otros. Desde los albores de la visualidad, hasta el mundo posmoderno; para entender el mundo actual, debemos saber sobre qué cimientos se erige. Esta es la razón por la que planteamos cada una de las etapas importantes, los cambios, que experimenta la visión: de la Antigüedad clásica a la Edad Media, y de ahí a la Modernidad y posmodernidad. Así, para comprender los períodos posteriores, nos resulta necesario realizar este mismo ejercicio analítico en sus fases precedentes. Con esta revisión lograríamos una mayor consciencia sobre cómo el pensamiento visual actual es heredero de matices helénicos o medievales. Pensemos, por ejemplo, en que si el hombre no hubiera pasado a caminar en posición erguida, nuestra percepción actual sería diferente. Los sentidos constituyen la base del pensamiento y siendo la visión el más desarrollado, así como abarcamos en nuestro trabajo la temática de la imagen, cabría preguntarnos, ¿hasta qué punto confiamos “ciegamente” en lo que vemos? ¿Qué implicaciones tiene la imagen más allá de su soporte?

Del acto de ver y seleccionar imágenes que conforman un archivo, así como de pensar, interpretar y plasmar la pintura, se gesta este cuestionamiento. Al igual que en el episodio anterior basamos nuestras preguntas en torno a la construcción, para hacer del espectador un sujeto activo; en este apartado nos sumergimos un poco más para establecer en la duda de lo que vemos un paralelismo con la pintura: todas y cada una de las decisiones tomadas en el acto de pintar, son sometidas a una duda previa sobre lo que se construye en nuestra mente antes del gesto pictórico. Es así como la pintura, que en un principio ensalzaría la visualidad, trae consigo la cuestión sobre lo que vamos a observar. En este hecho reside también su cualidad como pensamiento abstracto, así como la razón por la que nos interesa abordar la problemática de la visión, procurando entender cómo se ha puesto en duda la fiabilidad de la vista, cómo ha afectado esto a las imágenes y para qué se han utilizado. Analizando pues este tema desde un punto de vista filosófico que piensa el propio pensamiento, no nos limitaríamos a un campo exclusivo y comprenderíamos mejor cómo se entrelazan entre sí. Es así como podríamos encontrar, por ejemplo, cómo la visión de la religión se realicciona con la del arte, y estas, a su vez, con la de la ciencia.

Con todo ello se podría decir, en resumen, que el trabajo con la imagen y la pintura activa la sensibilidad ante lo visto y ello radicaría en la duda y el cuestionamiento de lo que observamos.

48. JAY, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007.

2. 1. De los orígenes de la visualidad a la persuasión de la imagen

Los orígenes de la visualidad se remontan al momento en que el ser humano pasó de su estado cuadrúpedo a erguirse. Siendo el olfato y el tacto dos de los sentidos más importantes cuando caminaba a cuatro patas, el ojo lideró los cinco sentidos una vez sucedió esta transformación. Así, la primacía de la imagen se establecerá significativamente a lo largo de la historia. Sin embargo, más allá de toda esta evolución, los procesos fisiológicos y psicológicos que revierten e invierten la imagen y, en definitiva, la “leen”, continúan sin respuesta. La experiencia visual puede implicar a menudo el engaño o la ilusión fruto de nuestra amplia fiabilidad de la vista. En este aspecto, su sentido antagónico sería el tacto, pues implica un contacto cercano y directo. Existe también un especial vínculo entre lo visual y verbal, a diferencia del resto de sentidos, la vista está unida al lenguaje, de manera que cuando vemos algo tendemos a verbalizarlo⁴⁹. El potencial ilusorio de las imágenes ha sido condenado por teorías como las de San Agustín, que manifestó su preocupación en torno al deseo ocular, pues distraía del verdadero fin espiritual. Sin embargo, no fue el único que denunció la fiabilidad de la imagen, ya que la historia ha estado marcada por todo un pensamiento que giró alrededor de una profunda sospecha ante la visión⁵⁰.

En la Grecia clásica se antepuso la vista al resto de los sentidos, su concepto de la perfección giraba en torno a la visión, la óptica, la idealización del cuerpo desnudo y la subsiguiente inclinación por la transparencia y la claridad visual. Un sesgo que ha marcado el pensamiento griego y en consecuencia, la historia occidental⁵¹.

Entre todas estas implicaciones que heredamos de los griegos, Jay apunta a la idea del *devenir*, las esencias fijas sobre las apariencias efímeras que resaltaron el concepto de presencia eterna e inmutable, fruto de una percepción del presente basada en la vista. También obtuvimos la diferenciación entre sujeto y objeto como resultado del carácter exterior de la vista, pues permite evitar el contacto directo con el objeto de su mirada. Esto también nos remite a la idea griega de infinito, que es un producto de la visualidad y que se extenderá no sólo al campo espacial, sino también al temporal⁵². En *La República*, Platón defendía que el hombre justo debe encarar el sol (o el Bien) directamente, en vez de mirar sus imágenes reflejadas, y cuando hace referencia a la idea de “visión” normalmente suele aludir sólo al ojo interno de la mente. Manifestó grandes reservas con respecto a la fiabilidad de la visión y afirmó que no vemos con los ojos, sino a través de ellos. De esta desconfianza nació la aversión de Platón por las artes miméticas⁵³. Según Jay,

49. *Ibidem*, pp. 15 y 16.

50. *Ibidem*, pp. 19 y 20.

51. *Ibidem*, pp. 26 y 27.

52. *Ibidem*, p. 28.

53. *Ibidem*, pp. 29 y 30.

“resulta manifiesto que la cultura griega no estaba tan inequívocamente inclinada hacia la celebración de la visión como puede parecer a primera vista. De hecho, muchos mitos griegos esenciales expresan una cierta ansiedad sobre el poder maléfico de la visión, en especial los de Narciso, Orfeo y Medusa. Y Argos, todo ojos, que recibía el sobrenombre de Panoptes, fue destruido en última instancia por Pan, cuya música cautivadora le indujo al sueño. (...) La existencia de numerosos amuletos apotropaicos y de otros instrumentos para desactivar el mal de ojo también sugiere hasta qué punto estaba extendido aquí, como en todas partes, el temor de ser visto”⁵⁴.

Pese a todo, el pensamiento helénico propició la primacía de la imagen y la vista. Este hecho ocasionó una serie de contradicciones en el futuro que se manifiestan en la distinción sujeto-objeto, la pureza de la forma para la mente frente a la ambigüedad de la luz, la sombra y el color para los sentidos o la búsqueda de la luz divina⁵⁵.

Con la Edad Media, cayó la primacía del ojo frente al oído y al tacto, sin embargo, el auge del cristianismo propició una vuelta a la superioridad de lo visual. Un claro ejemplo de este hecho es la consagración de la hostia eucarística, elevándola de manera que todos los cristianos pudieran verla. La razón que llevó a este uso religioso de la imagen, fue, al fin y al cabo, meramente publicitario, es decir, “para volver accesible la historia cristiana a las hordas de nuevos creyentes” así como “las referencias bíblicas al oído se transformaron sistemáticamente en referencias a la vista”⁵⁶. En el Evangelio de san Juan se dice “Dios es luz”, hecho que numerosos pensadores medievales interpretaron literalmente, así, muchas de las iglesias construidas se caracterizan por sus múltiples entradas de luz, residuos de la anterior veneración al sol. Con el culto a la Virgen surgido en el siglo XII arrancó otra corriente que veneró la ausencia de mácula (*especulum sine macula*, el “espejo sin mancha”, o más allá, el concepto de la “Inmaculada”). La estima otorgada entonces a los espejos fue muy elevada, pues se consideró que reflejaban la verdad. Asimismo, se consideró que Dios descendió al mundo para captar Su divinidad en imagen, permitiendo al hombre ser “salvado” siempre y cuando salve ese fragmento de Su imagen en el alma divina. A este hecho habría que añadir otro giro más: el objeto de la salvación humana es el reflejo de Dios⁵⁷.



Fig. 13.

En la Alta Edad Media pensadores como Tomás de Aquino defendieron el uso de imágenes, existiendo una “buena” y “mala” manera de venerar las imágenes. Y es que bien es sabido, que las imágenes y los espectáculos visuales fueron la herramienta más potente para educar a la gran mayoría de los fieles, puesto que eran analfabetos. Durante la Reforma de la iglesia se atacó esa

54. *Ibidem*, p. 30.

55. *Ibidem*, p. 33.

56. *Ibidem*, p. 36.

57. *Ibidem*, p. 37.

popularidad de la imagen, sin embargo, con la Contrarreforma, se asistió a una persistencia de esa imagen, ya que Contrarreforma y visualidad barroca estaban íntimamente unidas. Tampoco decayó la visualidad durante el Renacimiento, en el cual abundaron las referencias oculares y grandes personalidades como Leonardo da Vinci recalcaron la importancia del ojo por encima del oído. Todo ello sin olvidar, que el Renacimiento fue testigo de una de las más extendidas innovaciones visuales: el origen de la perspectiva⁵⁸. La perspectiva sustituyó toda una serie de puntos de vista por la inclusión de sólo uno de ellos. Esto, a su vez, marcaría una diferencia entre las imágenes de la pintura holandesa con respecto a la italiana. Dado que la pintura del norte no abrazó la invención de la perspectiva como lo hizo la del sur, esta primera adquiriría un carácter menos jerárquico, prestando una mayor atención a los colores, texturas y pinceladas que se disponían en el lienzo⁵⁹.

Las capacidades de persuasión desarrolladas por la visualidad sagrada fueron trasladadas a otros ámbitos como los políticos o sociales (esto desencadenaría un mundo moderno que, junto a las nuevas tecnologías, estaría dominado por la imagen). La conexión entre arte y poder desarrollada en el Renacimiento, se elevó durante el Barroco, a pesar del uso distorsivo de la imagen que empleó el segundo con respecto al primero. Durante el Barroco se asistió a una política del espectáculo cortesano que vio su máxima representación en el Versalles del Rey Sol, Luis XIV⁶⁰. Este auge del espectáculo visual, entroncará con el régimen del Panóptico que más tarde se desarrollará con Foucault, pues su base era hacer visible al sujeto.

El incremento de la confianza en la visualidad permitió su autonomía con respecto a la religión y se desencadenó una liberación de la imagen de su función narrativa⁶¹. Esto mismo ocurrió con la ciencia, que centró toda su verosimilitud en la creencia del ojo. Así, se desarrollaron un serie de importantes inventos oculares y se afinaron otros: el perfeccionamiento del espejo azogado plano en el siglo XVI, el microscopio a finales del mismo siglo o el aumento de la fascinación por la cámara oscura, que ya se usaba como herramienta para el dibujo desde los tiempos de Leonardo. También tuvieron buena acogida los instrumentos de difusión de la imagen, como los bloques de madera y otros aparatos más sofisticados, y en definitiva, la imprenta⁶². Sin lugar a dudas, la reproductibilidad de la imagen trajo consigo el nacimiento de la era moderna, pues como expresa Jay: “Tanto si se concede mayor peso a los avances técnicos como si se pone el acento en los cambios sociales, es evidente que el despertar de la era moderna se acompañó de un vigoroso privilegio de la visión”⁶³.



Fig. 14.



Fig. 15.

58. *Ibidem*, p. 41.

59. *Ibidem*, p. 53.

60. *Ibidem*, p. 45.

61. *Ibidem*, p. 46.

62. *Ibidem*, pp. 56 y 57.

63. *Ibidem*, p. 59.

El auge de lo visual queda reflejado en el pensamiento de Descartes. En su texto, *La Dioptrique* de 1637 (uno de los tres tratados de su *Discurso del método*) el filósofo pretendió demostrar que la visión se entendía a partir de la previa existencia de ideas innatas en la mente⁶⁴. Su contribución mediante el conocido “perspectivismo cartesiano” a la tendencia ocularcéntrica dominante en la era moderna fue esencial⁶⁵. Es por ello que continuaremos haciendo referencia a sus ideas a lo largo de este apartado, pues la mayor parte de pensadores que se abordarán establecen una contraposición al pensamiento de Descartes.

Uno de los herederos del pensamiento cartesiano, así como de la Ilustración, fue Voltaire. Para él las ideas eran imágenes en nuestra mente, y sin estas, no podía haber ideas. A diferencia de Descartes, Voltaire también siguió a pensadores como Bacon, Locke o Newton y con ello, el denominado pensamiento sensualista que defendía la percepción por encima de la intuición o deducción como fuente de nuestras ideas. La observación sustituyó a la especulación⁶⁶. El *Siglo de las Luces* continuó la corriente ocularcéntrica, así, tanto Descartes como los *philosophes* defendieron que el funcionamiento de la mente era como el de la cámara oscura⁶⁷. Este siglo estuvo marcado en sus comienzos por el espectáculo de la corte de Luis XIV, en el que todo signo ocular (los trajes, el maquillaje, las pelucas) será denotativo de prestigio. También fue un siglo de rápidos avances materiales en la empresa del vidrio, de los anteojos, de los espejos y de los instrumentos de iluminación interior⁶⁸.



Fig. 16.

En este contexto es importante destacar a un pensador de preocupaciones oculares: Jacques Rousseau. Su impulso inicial fue declarar la transparencia del hombre ante Dios, siendo su deseo erradicar las apariencias y ensalzar la verdad oculta. Para ello Rousseau anheló un deseo exhibicionista en el que mostrarse enteramente y con total claridad, a la mirada de los demás. Sin embargo, esto no le satisfizo y en numerosas ocasiones se retiró de la superficial sociedad de salones parisina, en busca de su “yo auténtico”, ansiando una utópica sociedad de vigilancia basada en una reciprocidad beneficiosa⁶⁹. Por otra parte, la defensa de la presencia pura elaborada por Rousseau inspiró la corriente iconoclasta preponderante entre los militantes de la Revolución francesa. La imagen del príncipe se sustituyó por otras abstractas: Justicia, Fraternidad, Libertad, Igualdad, abstracciones que necesitaban de hacerse visibles y para ello los soldados revolucionarios volvieron a los modelos griegos y romanos, estableciendo así su propio estilo visual. Nació una nueva iconografía para un nuevo ídolo: la Razón, que a su vez tuvo su icono antagónico en el régimen del Terror establecido por el ojo de la guillotina⁷⁰. En este contexto también

64. *Ibidem*, p. 62.

65. *Ibidem*, p. 67.

66. *Ibidem*, p. 71.

67. *Ibidem*, p. 72.

68. *Ibidem*, p. 74.

69. *Ibidem*, pp. 76 y 77.

70. *Ibidem*, pp. 78, 79 y 80.



Fig. 17.

cabe destacar la figura de Diderot, que si bien expresó inquietudes ocularcéntricas por una parte, elaboró un pensamiento iconoclasta por otro. Diderot estuvo especialmente interesado en una cuestión elaborada por Molyneux en la cual dudaba sobre la percepción de una persona ciega que, después de operarse, podía ver. Al fin y al cabo, si según el perspectivismo cartesiano las imágenes eran innatas a la mente, ¿distinguiría esa persona de manera natural los objetos? Estudiando informes médicos, Diderot llegó a la conclusión de que una persona ciega elaboraría su construcción del mundo a través del tacto. Es decir, su respuesta ante el concepto de las ideas innatas fue negativa, dando lugar así a un implícito desafío ante la primacía del ojo y defendiendo las traducciones entre las percepciones de los distintos sentidos. Asimismo, puso en cuestión la primacía espacial de las metáforas visuales en la retórica, defendiendo de esta manera la temporalidad que implicaba la lengua⁷¹.

Con la aparición de la Contrailustración se volvió a privilegiar el oído y el tacto, siendo la tradición hermenéutica, muy vinculada a la experiencia sonora, reavivada a principios del siglo XIX. Se desarrollaron también dos tendencias que contribuyeron al declive de la fe visual: el resurgimiento neoplatónico de la belleza ajena a la observación mundana y la nueva valoración de la oscuridad⁷². En este contexto, son de gran importancia la pintura de Goya, el romanticismo británico y alemán, en especial Turner y Friedrich respectivamente, la obra literaria de Victor Hugo (fascinado por las metáforas de la ceguera), Balzac o Rimbaud, autores en los que el declive ilustrado no implicó un repudio de la metáfora visual. Asimismo, el nuevo plan urbano parisino sustentó la primacía del ojo vinculándola a la aparición de galerías comerciales que satisfacían los deseos visuales y materiales burgueses, lo cual supuso una prematura preocupación por parte de autores como Simmel o Benjamin, que denunciaron la acumulación de imágenes cambiantes. Esta aparición de grandes almacenes, a su vez, propició el surgimiento de la publicidad, que se materializó en la proliferación de la litografía⁷³. El culmen de toda esta explosión de la imagen fue la aparición del daguerrotipo en 1839 y con ello, la invención de la cámara. Este nacimiento provocó extendidas controversias, que por una parte, ensalzaron su cualidad para captar la realidad y por otra, se concienció de su capacidad para el engaño. De nuevo, surgía una corriente que sospecha la imagen⁷⁴.



Fig. 18.



Fig. 19.

71. *Ibidem*, pp. 82, 83 y 84.

72. *Ibidem*, pp. 86 y 87.

73. *Ibidem*, pp. 87-98

74. *Ibidem*, p. 100.

Fig. 20.



Fig. 21.



Fig. 22.

Durante el siglo XIX la ciencia centró su atención en las dimensiones físicas de la vista humana. Asimismo, se experimentó una mayor sensibilidad ante la dimensión temporal de la vista, según Jay: “El flujo de sensaciones experimentadas en el curso del tiempo empezó a desplazar a la «captación» congelada de un sujeto de visión atemporal y trascendental”⁷⁵. En el terreno político, el avance científico y económico se materializó en un capitalismo avanzado. Estos desarrollos se relacionan con una liberación del color con respecto a la línea con los románticos como Delacroix. El *sfumato* leonardiano empleado por Turner se convirtió en un desafío a la óptica geometrizada de la perspectiva y los autorretratos de Courbet se podrían considerar intentos de superar el dualismo cartesiano⁷⁶. Con todo ello, apareció la pintura Impresionista, que se centró en la captación de luz, color y de la mirada temporal, una pintura en la que “de hecho, lo que se pintaba a menudo parecía menos importante que cómo se pintaba”⁷⁷. Pintura casi de dimensiones táctiles que hacía frente a la perspectiva unidireccional. Una obra que puso en entredicho la relación sujeto-objeto de la perspectiva tradicional, fue la de Manet, especialmente con *Déjeuner sur l’herbe* y *Olympia*⁷⁸. Sin embargo, los pintores sucesores consideraron el impresionismo como una “ingenua epistemología sensualista”⁷⁹ y defendieron que la pintura debía centrarse en ideas y no en apariencias. Así, tenemos a pintores como Gauguin y, sobre todo, Cézanne, que postularon las cualidades táctiles y hasta olfativas de la pintura.

Con Duchamp este problema adquirió unas dimensiones que fueron aún más allá, pues cuestionó la diferencia entre representación y presentación, burlándose a la vez de la noción de genio entorno a la “obra de arte”⁸⁰. Es así como surgen sus *readymades* y su posterior

75. *Ibidem*, p. 119.

76. *Ibidem*, p. 120.

77. *Ibidem*, p. 121.

78. *Ibidem*, p. 121.

79. *Ibidem*, p. 122.

80. *Ibidem*, p. 126.

interés por el cuerpo deseante de la imagen, idea materializada en obras como, *Etant donnés*, en la cual confluyen visión y deseo⁸¹.

En este contexto, cabe destacar la obra literaria de Proust, en la cual queda reflejada una importante inquietud visual, incorporando a su vez, muchas de las dudas que giraban alrededor del ocularcentrismo: su actitud reacia ante la cámara, la implicación visual de vínculos entre deseo y dominación y, sobre todo, la relación entre espacialidad y temporalidad con respecto a la visión. Asimismo, defendió el estereoscopio por su capacidad de yuxtaponer y crear profundidad entre varias imágenes, lo cual supone la implicación de varios puntos de vista e implícitamente, su aspiración a derrumbar la certidumbre monocular cartesiana⁸². Esa óptica de la temporalidad de Proust, ha sido en múltiples ocasiones relacionada con la recuperación del tiempo vivenciado (*durée*) de Henri Bergson. Según Jay, “con Bergson los derechos del cuerpo se opusieron explícitamente contra la tiranía del ojo. Remontándose más allá de las implicaciones visuales residuales del perspectivismo, Bergson desarrolló una crítica esencial de ocularcentrismo”⁸³. Este autor defendió la actuación frente a la contemplación, la “memoria verdadera” pertenecía a la corporeidad y todos los recuerdos sensoriales ejercían un papel vital. La importancia que le dio al tiempo vivenciado implicaba su difícil disponibilidad para la visión. Con ello, el verdadero yo no debía identificarse con una imagen externa, sino que se basaba en la realidad privada de la *durée*⁸⁴.

81. *Ibidem*, p. 131.

82. *Ibidem*, pp. 141, 142 y 143.

83. *Ibidem*, p. 148.

84. *Ibidem*, p. 152.

2. 2. Del horror de la guerra al existencialismo de Sartre

Con la Primera Guerra Mundial, de nuevo se cuestionó el concepto de lo visual y la hegemonía del perspectivismo cartesiano quedó derrocada. La experiencia visual se empobreció y trajo consigo secuelas perturbadoras. El trauma y el éxtasis del derrumbamiento de la civilización basada en la “desapasionada mirada” fue expresado con fuerza por Georges Bataille⁸⁵. Este autor celebró lo que la experiencia de la guerra le permitió, el “goce ante la muerte”, la liberación de las preocupaciones mundanas⁸⁶. Obsesionado con la invocación de la ceguera (su padre era ciego), el ojo para Bataille tenía diversos significados que entraban en conflicto. Para Bataille el ojo tenía connotaciones violentas que veía reflejadas en películas como *Un chien andalou* de Luis Buñuel y Salvador Dalí, ese corte, en tanto víctima y perpetrador, no carecía de implicaciones positivas, pues, para Bataille, “la sumisión al poder agresivo de la mirada [*gaze*] “cortante”, como la sumisión al cegador poder del sol, podía ser una fuente de subversión liberadora”⁸⁷. Sus intereses, ligados a la experiencia bélica, congeniaban con las inquietudes de la generación de los surrealistas, grupo amplio y heterogéneo de artistas de diferentes disciplinas cuyo “padre” fue André Breton. Las ideas claras basadas en la razón y la observación mimética era un motivo de desprecio⁸⁸. Eran afines al medio cinematográfico pues, para ellos, propiciaba las alucinaciones conscientes, quedando el yo suprimido, además de ser capaz de generar significado sin la necesidad de la lógica del lenguaje convencional⁸⁹. Las imágenes surrealistas denotaban la verdad inconsciente, una revelación del estado interno, no se evocan sino que aparecen espontáneamente. Su cuestionamiento al ocularcentrismo se basó en el “acto de separar de sus contextos originales a los objetos y de permitirles seguir la lógica siniestra de la imagen surrealista”⁹⁰.

Por otra parte, dentro de la fenomenología, cabe destacar a sus herederos Sartre y Merleau-Ponty, que, influidos por el pensamiento de Husserl y Heidegger, elaboraron una serie de teorías contra el ocularcentrismo. Husserl socavó aspectos de la epistemología cartesiana, eliminando la distancia entre sujeto que observa y sujeto observado por una parte, y poniendo el acento en el mundo vital prerreflexivo, en el que el cuerpo vivenciado era fundamental, por otra⁹¹. Heidegger criticó la primacía de la visión y puso énfasis en el oído, así como condenó la ciencia basada en la manipulación visual y afirmó que el camino hacía la revelación del Ser, se realiza desvelando lo que está oculto⁹². El ataque contra el ocularcentrismo de Sartre fue severo, según Martin Jay: “No sólo, afirmaba Sartre, la hipertrofia de lo visual conduce a una

85. *Ibidem*, p. 165.

86. *Ibidem*, p. 166.

87. *Ibidem*, p. 173.

88. *Ibidem*, p. 181.

89. *Ibidem*, p. 195.

90. *Ibidem*, p. 188.

91. *Ibidem*, pp. 203 y 204.

92. *Ibidem*, pp. 207 y 208.

epistemología problemática, permite el dominio de la naturaleza y sirve de base a la hegemonía del espacio sobre el tiempo, sino que también produce relaciones intersubjetivas profundamente preocupantes y propicia la construcción de una versión peligrosamente inauténtica del yo”⁹³. Su crítica se basó en el rechazo de un yo trascendental opaco, en la separación de la percepción -de cualquier clase-, de la imaginación y el fallido intento de la visión de imponer ideas a la falta de sentido del mundo material⁹⁴. Además, elaboró una teoría basada en las relaciones humanas, en la que la mirada no permitía la libertad, pues, según Sartre, la mirada implicaba deseo, el deseo de poseer la subjetividad del otro, una dialéctica de la mirada condenada al fracaso, “por cuanto no hay modo de reconciliar la libertad humana con el deseo de posesión”⁹⁵. Por otra parte, Merleau-Ponty, carecía de esa necesidad de transparencia elaborada por Sartre. En su explicación de la experiencia perceptiva, Merleau-Ponty diferenció entre el entedimiento científico de la luz y su experiencia cualitativa, para luego puntualizar que el pensamiento científico era fruto de esa experiencia cualitativa y por lo tanto, no se podían separar entre sí. También, defendió la perspectiva como medio de conocimiento del mundo y siguiendo a Husserl, apoyó la multiplicidad de perfiles como indicativo de la presencia real de una “cosa” en el mundo, trascendiendo así todos sus aspectos y permitiendo la comunicación con un mundo más rico. Sin embargo, desafió la explicación cartesiana de la visión y afirmó que, el “alma”, “no ve esencias inteligibles, sino cosas con una presencia existencial o real”⁹⁶. Tampoco estuvo de acuerdo con Sartre en su separación entre percepción e imaginación, así como puso distancia con respecto a las relaciones sociales no recíprocas que conducían a la ontología dualista de Sartre, negando que las relaciones pudieran reducirse a su componente visual. Por otra parte, en *La fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty se dedica a demoler los prejuicios clásicos, defendiendo el cuerpo vivenciado en todos sus aspectos, así como hace un análisis del mundo percibido, según la sensación, el espacio, el mundo natural y el mundo humano y aborda el ser-para-sí y el ser-en-el-mundo, centrándose en la temporalidad y libertad humana⁹⁷. Durante la última etapa de su obra, Merleau-Ponty puso nuevo énfasis en el concepto de “la carne en el mundo” que, en lugar del cuerpo vivenciado y percibido, se centró en una visión de tintes posthumanistas, así como desarrolló un paulatino interés por el psicoanálisis y reconoció la importancia de las implicaciones visuales en la obra de Lacan. Por último, su progresivo interés por el lenguaje, le llevó a expresar “una tensión potencial entre percepción y expresión, figuratividad y discursividad, que pensadores posteriores desarrollarían explícitamente en un sentido antioculocéntrico”⁹⁸.



Fig. 23.

93. *Ibidem*, p. 210.

94. *Ibidem*, p. 218.

95. *Ibidem*, p. 223.

96. *Ibidem*, p. 232.

97. *Ibidem*, p. 236.

98. *Ibidem*, p. 241.

2. 3. Entre el Estadio del Espejo y la visión en el cine y la fotografía

Lacan fue un heredero del pensamiento iconoclasta judío, antivisual y el psicoanálisis de Freud. Alertó sobre la importancia de la fusión visual en base a parecidos morfológicos, implicando la experiencia visual una crisis de los límites del yo e interesándose así por la formación precaria de ese yo. Es así como abarca la descripción del Estadio del Espejo, cuyo origen se encuentra entre los seis y dieciocho meses de edad, periodo en el que el niño comienza a desarrollar su identidad “mediante la identificación visual con su imagen en un espejo (...) una imagen que sirve como compensación del carácter todavía inmaduro y dependiente de su cuerpo”⁹⁹. Este hecho anticipa la posterior postura erecta del niño, la cual repite individualmente el momento histórico de la bipedación humana, momento en el se pasó a privilegiar la vista por encima del tacto u olfato según Freud. Este nuevo estado de plenitud ponía en juego el propio yo, encaminándolo a una dirección ficticia¹⁰⁰. La lectura de *La fenomenología del espíritu* realizada por Kojève resultó esencial para la teoría de Lacan. Según Kojève,

“la conciencia humana emerge en el curso del tiempo como respuesta a un deseo primordial de superar una carencia, una sensación de incompleción experimentada por el protosujeto biológico. Pero lo que define lo humano frente a lo animal es que su realización debe implicar una interacción con el deseo del otro, interacción que constituye la base de la historia. El intento inicial de conseguir un sentido coherente de la identidad se efectúa mediante la reducción del otro a una imagen del yo (...) Esta violenta desrealización del otro, sin embargo, se demuestra insatisfactoria, pues sólo cuando el otro se ha separado del yo puede beneficiarse el yo de su reconocimiento. Por lo tanto, el segundo estadio de la dialéctica conlleva el reconocimiento de la alteridad irreductible del no-yo, que resiste la reducción a un doble especular. En términos de Kojève, se constituye un yo «superior» mediante una dialéctica del deseo donde el logro del reconocimiento de otro suplanta a la proyección visual solipsista”¹⁰¹.

Para Lacan el paso por el Estadio Espejo resulta evidente en todas las personas, dándose una transición parcial de lo Imaginario a lo Simbólico, coincidente a su vez con la resolución del complejo de Edipo, en el que lo Simbólico representa el lenguaje y la entrada del niño a este¹⁰². Así, sólo cuando el deseo de fusión (con la imagen del espejo o anteriormente, con la madre) es reemplazado por la aceptación de prohibición de ese deseo, representado con el “no”, puede un sujeto sano sustituir al sujeto “desconocido” del estadio del espejo, es así como el “no” auditivo y lingüístico se sobrepone a

99. *Ibidem*, p. 262.

100. *Ibidem*, p. 263.

101. *Ibidem*, p. 263.

102. *Ibidem*, p. 266.

la imagen visual del reflejo en el espejo¹⁰³.

Por otra parte, con la aparición de las nuevas tecnologías, el entendimiento de la visión volvería a dar un giro, especialmente a partir del desarrollo de la fotografía y el cine. Las teorías elaboradas por Barthes giraron frecuentemente en torno a la fotografía. Para Barthes este medio poseía unas raíces de duplicidad siniestra cuyo efecto era paradójico y angustioso. Para él las fotografías también poseían un significado “obtuso” que desafiaba a la lengua. Esta cualidad le sugería un problema, y es que las fotografías denotan una realidad traumática de lo que ya no está, un fragmento de un todo que ya no puede revelarse¹⁰⁴. Sin embargo, lo denotativo también se refería a algo más allá de un mensaje sin código: señalaban a lo Imaginario. Para continuar con este análisis, Barthes seleccionó varias fotografías conmovedoras para él y llegó a la conclusión de que acababan evocando dos conceptos irrevocables: el deseo y el duelo. Para el autor las fotos podían denotar placer o dolor, pero todas ellas implicaban un “Espectro”, palabra que según su raíz mantenía una relación con “espectáculo” y añadía el algo terrible de toda fotografía: el retorno de lo muerto¹⁰⁵. Según Barthes, cuando alguien posa para una foto pasa, por adelantado, a transformarse en imagen, provocando así una disociación de la identidad: el sujeto pasa a ser objeto, deviene en un espectador de sí mismo, tendiendo a la Muerte de sí mismo. Aparte de este *memento mori*, hubo otros aspectos que hicieron que Barthes considerase la fotografía como necrofílica. Este diferenciaba entre el “stadium” y el “punctum” de las fotografías, siendo el primero el significado público de la imagen y el segundo, el aguijonazo o corte inesperado que “perturbaba la inteligibilidad del significado connotado culturalmente”¹⁰⁶. Ese era el detalle cuyo código no podía reducirse y llevaba a un plano superior la intensidad emocional. Sin embargo, para Barthes la fotografía no se resumía, en este sentido, a un significado nostálgico, sino que ratificaba la experiencia de lo que fue. En el plano cinematográfico, señalamos la importancia del trabajo de Metz, el cual comienza aclarando que la realidad de todos los planos de una película no se puede reducir a palabras y enfatizaba la cualidad diegética del cine, ya que apuntaba a la principal diferencia entre fotografía y cine, señalando el poder denotativo que la acumulación de imágenes provocaba, dando lugar a la percepción del movimiento y el tiempo. El cine, afirmaba Metz, a diferencia de la fotografía, no evocaba una realidad pasada, sino que se centra en el presente debido a la visión del movimiento. Es así como el medio cinematográfico conseguía proporcionar una potente impresión de realidad¹⁰⁷. Es interesante observar como, otros autores, relacionaron esta cualidad del cine con aspectos psicoanalíticos desarrollados por Lacan, así, según Baudry “reconstruye la situación necesaria para el desencadenamiento del Estadio Espejo (...) Esa reconstrucción tiene lugar porque, como el



Fig. 24.

103. *Ibidem*, p. 267.

104. *Ibidem*, p. 336.

105. *Ibidem*, p. 341.

106. *Ibidem*, p. 342.

107. *Ibidem*, p. 352.

el niño pequeño, el espectador padece una limitación física de su movilidad y se vuelve dependiente de una experiencia visual hipertrofiada, que produce un sentido surreal de la realidad, ajeno a toda comprobación. Como resultado, el efecto de realidad del cine en el fondo se basa en el desconocimiento generado por la reconstitución del Estadio del Espejo¹⁰⁸. En este sentido, el cine podría constituir una psicosis alucinatoria artificial, en la que las percepciones y las representaciones se entremezclan de forma confusa. En definitiva, un juego al que el espectador se entrega conscientemente¹⁰⁹.

108. *Ibidem*, p. 358.

109. *Ibidem*, p. 361.

2. 4. El Panóptico frente a la Sociedad del Espectáculo

La enajenación de la mirada también fue estudiada por Foucault a través de su teoría del Panóptico. En *Vigilary castigar* aborda el panopticismo como “ el mecanismo social más sutil que permitió extender la dominación más allá de las fronteras de un soberano omnividente o de un Estado despótico revolucionario”¹¹⁰. Basado en un modelo de prisión de distribución circular con una torre en el centro que, mediante un sistema de persianas, permitía vigilar sin ser vigilado, Foucault asimiló el Panóptico como “la versión más explícita de la nueva tecnología ocular del poder”¹¹¹. Se establece el poder profiláctico de la vigilancia frente a una sensación continua de ser vigilado, todo ello bajo el precepto de mantener la ley, constituyendo así parte del régimen visual moderno. Foucault vinculaba la estructura del Panóptico con el anhelo de transparencia de Rousseau y entendió que la arquitectura materializada en escuelas y todo tipo de edificios, se destinó, en gran parte, al control de la sexualidad. Pero, si Foucault entiende este régimen como el de la vigilancia, Guy Debord lo hace como el del espectáculo. Como Foucault, Debord y sus colaboradores situacionistas, entendieron el espacio como un lugar de dominio en el cual era posible resistirse a él. La sociedad del espectáculo acentuaba la capacidad de la representación de apartar al sujeto de la experiencia vivida, acumulando imágenes sueltas despegadas de la misma, separadas de su contexto original y reunidas como algo autónomo. Asimismo, tampoco condenaba la visión, sino el modo en que se opera, siendo el espectáculo, no una colección de imágenes, sino la relación social entre las personas mediada a través de las imágenes¹¹². Según Debord el espectáculo llega a ser el capital acumulado en tal grado que se materializa en imagen, madurando en el momento en el que ocupa toda la vida social. Es por ello, que la base del espectáculo se asienta en la tiranía del ojo¹¹³.

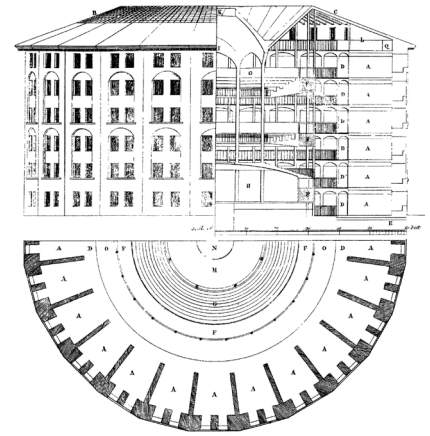


Fig. 25.

110. *Ibidem*, p. 309.

111. *Ibidem*, p. 310.

112. *Ibidem*, p. 322.

113. *Ibidem*, p. 323.

2. 5. La crítica feminista y el pensamiento posmoderno

Haciendo de nuevo referencia al trabajo de Lacan, pasamos a abordar el pensamiento de Luce Irigaray, una crítica lanzada desde el feminismo francés y deudora de la obra de Jacques Derrida. Este autor apuntaba respecto de las imágenes aparentemente idénticas que, era evidente una base en la que la falta de unidad era inevitable, es así como el reflejo de una imagen provoca el desdoblamiento del sujeto reflejado. Para Derrida el mimetismo, ya sea visual o lingüístico, nunca es perfecto, ya que no existe referente original “enteramente unificado y completo en sí mismo, previo al proceso especulativo, que pudiera reproducirse sin juntura”¹¹⁴. Desde este punto, el autor apuntaba que el estadio del espejo de Lacan llegaba a cancelar la otredad de la identidad especular, pues no llegaba nunca a someterla por completo¹¹⁵. Derrida trató de descubrir las múltiples implicaciones de cada sentido, apuntando que en cada uno de ellos existía una tendencia a la mismidad y otra a la diferencia. Según el autor, las obras de arte no pueden pretender alcanzar una verdad basada en la mimesis de un orden real o ideal, es así como “lo que hay en el interior y en el exterior de una imagen es indecible, y no hay destreza capaz de volver impenetrable el marco”¹¹⁶. En consecuencia, no hay una verdad irrevocable susceptible de ser revelada. En *La verdad en la pintura*, Derrida presentaba lo sublime como otra de las cualidades capaces de desbordar el marco, es así como el autor hace referencia a algunas obras de Goya de dimensiones tan enormes que no son accesibles al ojo. Así, Derrida cuestionaba cualquier lectura unívoca de la imagen¹¹⁷. Por su parte, Irigaray puso en cuestión la visión desde una perspectiva en su mayor parte masculina, es así como la autora necesitó de enfrentar a las implicaciones del pensamiento de Lacan sobre el Estadio del Espejo, pues ni Lacan -ni Freud-, “se habían percatado del «punto ciego que representaba el viejo sueño de la simetría» entre los sexos”¹¹⁸. Es así como Irigaray ponía en cuestión la idea de lo Imaginario como un constructo en base únicamente a lo visual. En definitiva, “si Derrida se complacía en socavar los anclajes del sujeto, fueran del género que fuesen, Irigaray se sintió obligada con frecuencia a defender una nueva subjetividad femenina que diera el poder a las víctimas del dominio patriarcal”¹¹⁹.

Esa crítica feminista contra el ojo ejercería un efecto decisivo en el pensamiento posmoderno, en el cual se considera que las imágenes se han separado de sus referentes y se ha generado así una confusión entre verdad e ilusión¹²⁰. En este contexto, el pensamiento de Emmanuel Levinas se podría caracterizar como la vindicación del impulso ético sepultado bajo la ontología occidental. Para ello, vincula la ética con respecto al tabú hebreo contra la representación visual y lo contrasta con el fetiche helénico de la vista, de las formas

114. *Ibidem*, p. 381.

115. *Ibidem*, p. 382.

116. *Ibidem*, p. 390.

117. *Ibidem*, p. 391.

118. *Ibidem*, p. 402.

119. *Ibidem*, p. 406.

120. *Ibidem*, p. 409.

inteligibles y de la luminosidad¹²¹. Así, el verbo, que el cristianismo convertía en carne, contrastaba con el énfasis puesto al oído y el tacto en el judaísmo. Lyotard, que basó su pensamiento antiocularcéntrico en los preceptos de Levinas, elaboró un discurso sobre la posmodernidad en el cual atacó la transparencia comunicativa. Según Lyotard no debía confundirse lo sublime con la sublimación, la cual el autor identificaba con la reconciliación y búsqueda de una presencia visual plena. Para él lo sublime era todo aquello que permanecía oculto, no podía mostrarse y la imaginación no podía representar. Según Lyotard, “Tanto el arte moderno como el arte posmoderno encarnan una estética de lo sublime, pero con una importante diferencia: la modernidad siente nostalgia por lo que se ha perdido (...) la posmodernidad está dispuesta a vivir con el dolor de lo irrepresentable”¹²². La posmodernidad se caracteriza entonces, por una sospecha ante lo visual, perdiendo la esperanza de alcanzar un significado claro y transparente, la fe moderna en la reconciliación entre razón y visualidad queda rechazada y lo que queda, es la reflexión sobre la opacidad, un camino entre cambiantes y dispares pensamientos¹²³.

Como conclusión tenemos que el ocularcentrismo siempre ha despertado una desconfianza generalizada, la cual, a su vez, ha llevado a un debilitamiento en la fe del proyecto ilustrado, así como ha cuestionado las tradiciones culturales que han dominado en Occidente. Tampoco puede este discurso antiocularcéntrico a una batalla por el capital cultural, ni liquidarlo postulando una normativa de la visualidad, asimismo, la complejidad de lo visual no puede limitarse a un acotamiento social, cultural o científico. Es importante apuntar también que “el antídoto contra el privilegio de un orden visual o de un régimen escópicos únicos viene dado por la excentricidad ocular, no por la ceguera (...) la «dialéctica de la mirada» impide la reificación de los regímenes escópicos”¹²⁴. Es así como frente a la enucleación o desorbitación del ojo, es preferible la apertura a los mil ojos, el carácter abierto de las potencialidades humanas. Así, cuando “la” historia del ojo se concibe como un relato poliescópico, contribuimos a mantener distante la tiranía de la mirada, de permanecer fijados en el estadio del espejo o de ser petrificados por la mirada del otro.

121. *Ibidem*, p. 417.

122. *Ibidem*, p. 437.

123. *Ibidem*, p. 439.

124. *Ibidem*, p. 443.

**3.LA
PIN-
TURA
COMO
PENSA-
MIENTO
ABSTRACTO.**

3. LA PINTURA COMO PENSAMIENTO ABSTRACTO

Hitchcock ensalzó el aspecto constructivo del cine y esa misma idea será aplicada a la pintura para defender su naturaleza como pensamiento. Nos centraremos entonces en abordar dos temas en concreto: la pintura de Tuymans a partir del análisis de dos de sus obras y la relación que el imaginario cinematográfico de Godard en *Histoire(s) du cinéma* establece con la pintura. Constituiríamos así una analogía con respecto a nuestra manera de trabajar, enalteciendo su carácter matérico y su forma de erigirse a través de la duda de lo que vemos. Asimismo, trataremos estos casos concretos para observar cómo los diferentes medios interactúan: de la imagen a la pintura, con Tuymans, y de la pintura a la imagen, con Godard.

Al fin y al cabo ¿por qué decir que la pintura es un pensamiento abstracto? De la misma manera que la escritura utiliza frases y palabras para generar un todo, podemos decir que la pintura tiene sus herramientas para construir un discurso, y cuando decimos discurso, hemos de tener en cuenta que éste es diferente al de la palabra, pues podría inducirnos en un primer momento a unas connotaciones verbales. Nos importa, en relación a lo que consideraríamos pensamiento, como hemos citado, su carácter constructivo: la mente construye de maneras diferentes, siendo la pintura una de ellas y así, genera una serie de ideas. Es importante tener en cuenta este orden: en primer lugar se pinta y de la pintura surgen una serie de ideas. Consideraríamos que en el caso contrario, podríamos caer en una labor ilustrativa del medio. Es así como en el orden de este proyecto se establece en primer lugar el paradigma cinematográfico, pues hemos partido de una imagen pensada para un medio y con unas finalidades concretas, para así transformarlas y definir otro tipo de aspiraciones, esta vez de carácter pictórico. Y así también, investigaríamos sobre el medio fílmico, para luego zambullirnos en las connotaciones de la visualidad y llegar a este punto.

Para finalizar esta breve introducción, diríamos que de la misma manera que quien ve, actúa como si de un detective se tratase, quien se encarga de construir una obra también es espectador, aunque su labor esté destinada a descubrir cuáles son las necesidades de esa pintura. Tenemos entonces que, aún relacionándose entre ellos, cada medio supondría unos preceptos diferentes y una manera de construir distinta.

3. 1. Fotografía y pintura: Luc Tuymans

Nuestra visión se basa en experimentar la pintura no como una imagen en sí, o un resultado, sino como un pensamiento que llamamos abstracto al valerse de unos códigos que no usan la palabra en su construcción. Tampoco usa los códigos de la fotografía o el cine, es por eso, que cuando se selecciona una imagen se piensa ante todo en esa imagen como pintura. Es decir, la seleccionamos por su potencial al aplicarse su construcción pictórica. No tenemos la imagen y la vemos como tal, tenemos la imagen y pensamos en pintura aún no estando presente físicamente. Así, se da ese pensamiento abstracto que construye en nuestra mente potenciales cromatismos, texturas, trazos, etc. Este aspecto podemos verlo claramente en la pintura de Luc Tuymans. En *Luc Tuymans: Is It Safe?*¹²⁵ encontramos múltiples ejemplos visuales de este hecho. Enumeraremos un par de ellos:



Fig. 26.



Fig. 27.

125. SIGG, Pablo; SIMOENS, Tommy; TUYMANS, Luc; VERMEIREN, Gerrit, *Luc Tuymans: Is It Safe?*, Londres, Phaidon, 2010.



Fig. 28.

En este primer caso tenemos una imagen del túnel de *Alicia en el País de las Maravillas* en el cual se produjo una fuga de gas durante la inauguración del parque de atracciones. Esta se enmarca dentro de una serie que el autor llama *Forever: The Management of Magic* y se expuso en la galería David Zwirner (Nueva York) del 14 de febrero al 22 de marzo de 2008. La idea que englobaba las pinturas era la industria de Disney. Tuymans tomó muchas imágenes de la página web de la empresa, de las cuáles dos de ellas recordaban los fallos que ocurrieron el día de la inauguración del parque temático. *Wonderland*, es una de ellas y podemos ver cómo en cada una de sus manifestaciones ejerce una naturaleza distinta: por una parte tenemos la imagen de la que parte Tuymans para pintar, luego la pintura y más tarde la imagen de la instalación. Vemos que según qué pieza cambia su construcción, cambia su pensamiento y cambia la manera en que nos afecta¹²⁶.



Fig. 29.



Fig. 30.

126. *Ibidem*, p. 81.

Pasemos ahora a otra imagen, *Big Brother*, del 2008. Esta pintura pertenece a otra serie del pintor, *Against the day*, en la cual analiza la imagen desde tres puntos de vista: la primera se centra en la escenografía, la segunda en el acceso instantáneo a la imagen y la información y la tercera en las imágenes virtuales. No dudamos que esta obra, en la cual el título además juega un importante papel ya que nos contextualiza, utiliza como herramienta esas imágenes a las que tan fácilmente tenemos acceso. De nuevo, diferenciamos las distintas realidades de la imagen de la que Tuymans parte para pintar y la pintura en sí¹²⁷.

Para finalizar este punto citaremos una frase de Hitchcock en la que defiende la labor constructiva del cine, comparándola con el proceso de la pintura:

”Si un pintor pinta un árbol, un paisaje o una fruta, estoy seguro de que no le interesan tanto las manzanas en sí, sino la técnica que utiliza, aquello que estimula la emoción del espectador de su obra. Después de todo, toda manifestación artística provoca una emoción. (...) Por lo tanto, si aplicamos este mismo principio a la cinematografía, veremos que no es el contenido lo que importa. En otras palabras, no es el argumento, sino lo que hacemos con él”¹²⁸.

127. *Ibidem*, p. 99.

128. MARKLE, Fletcher, *Telescope: A Talk with Hitchcock*, Canadá, 1964.

3. 2. Imaginario cinematográfico: *Histoires(s) du cinéma*

En su juventud, Godard trabajó como pintor y en las tres primeras décadas de su carrera se evidenciaron sus métodos como cineasta-pintor. Asimismo, en la década de los sesenta, al igual que sus coetáneos los artistas pop, empleó la cultura popular en sus películas. A partir de mayo del 68 su posición con respecto a las imágenes cambió, adquiriendo una actitud de sospecha ante ellas y abandonando su oficio de pintor. Los ochenta, sin embargo, marcaron su regreso a la imagen, así, exploró diversos recursos pictóricos: encuadre, composición y color. En *Passion* (1982) sus preocupaciones pictóricas se hacen evidentes, invadiendo el relato, y en *Je suis salve, Marie* (1985) se dan numerosos guiños a la pinturas religiosas en las que aparece la Virgen María. Por otra parte, en su período más reciente, además de reflejarse sus preocupaciones pictóricas, también queda registrado su interés por la historia del arte. Pero, donde la presencia de la pintura se hace de lo más abrumadora es en *Histoire(s) du cinéma* (1998). Con numerosos apuntes a pinturas en un film que hace referencia a la historia del cine, Godard termina por considerar, - haciendo referencia a la idea de André Malraux sobre el museo imaginario -, *Histoire(s) du cinéma* como una especie de museo. Según Malraux, la fotografía nos puede brindar nuestros propios museos, así, realizó el suyo particular a través de sus libros de arte, plagados de ilustraciones y de un cuidado diseño. Estos libros fueron sin duda un referente para *Histoire(s) du cinéma*, a su vez, el propio Malraux observaría un paralelismo entre un libro de arte y una película, es así como Godard abordaría y continuaría con el tema. De hecho, la influencia de Malraux es visible tanto en la gestación, como en la forma final de *Histoire(s) du cinéma*. Tomando en serio esta idea de museo imaginario, Godard incluiría en numerosas ocasiones reproducciones de cuadros famosos en sus tomas, yuxtaponiendo frecuentemente el actor con la figura del cuadro y evidenciando así la semejanza. En el film Godard se revela a sí mismo como el director de su propio museo, en el cual se muestra una verdadera exposición de pinturas. Por último, haremos referencia al hecho de la evidente fidelidad que Godard mostró al artista Nicolas Staël a través de fotografías que se repiten en el film, así como el uso continuo del azul y el rojo, colores que el pintor comenzaría a utilizar a partir de la década de los cincuenta y que han sido de un gran interés para el cineasta¹²⁹.



Fig. 31.



Fig. 32.

129. SHAFTO, Sally, "On Painting and History in Godard's *Histoire(s) du cinéma*", Melbourne, en *Senses of Cinema*, Julio, 2006, nº 40.

4.LAS FUEN- TES DEL ARCHIVO.

4. LAS FUENTES DEL ARCHIVO

El arte de las primeras vanguardias se podría dividir entre dos grandes “paradigmas”: el de obra única y el de obra múltiple, paradigmas que no agotan todas las tipologías artísticas pero que sí que constituyen amplios bloques. Sin embargo, en ninguno de estos campos queda registrada la acción del paradigma del archivo. Dentro de este campo podemos diferenciar entre el hecho de almacenar o coleccionar y el de archivar. Mientras que almacenar consiste en depositar algo en un lugar determinado, la idea de archivo implica el hecho de “consignar”, naciendo su manera de proceder con el propósito de coordinar un “corpus” dentro de un sistema de elementos previamente seleccionados, relacionándose y coordinándose entre ellos para formar una unidad predeterminada. A finales del siglo XIX o principios del siglo XX el archivo se podía visualizar a través de un espacio polvoriento, sin embargo, también fue este momento en el que las propuestas de archivo se emplearon con fines artísticos, normalmente de un carácter temporal en el que pasado, presente y futuro quedaban relacionados, enfatizando un presente activo a la hora de definir y dar forma al pasado¹³⁰.

El origen del paradigma del archivo se ha generado a través de dos máquinas o *modus operandi*: aquella que enfatiza el principio regulador del nomos o ley y del orden topográfico, y la que se deriva de los procesos contradictorios de almacenar, guardar y olvidar. De estos, encontramos aquellos basados en principios de procedencia, homogeneidad y continuidad, como son los proyectos de August Sander o Bernd & Hilla Becher, y los que se asientan sobre preceptos de heterogeneidad y discontinuidad, como el trabajo de Aby Warburg o Gerhard Richter. Asimismo podemos diferenciar entre memoria material o virtual, siendo esta última más próxima a lo flexible, inestable, no ordenado linealmente y al margen de cualquier jerarquización¹³¹.

Por otra parte, según Freud, a partir de la analogía entre inconsciente y memoria, se podría formular una teoría en la que el psicoanálisis debería considerarse como una teoría del archivo. Así, el propio Freud presentó una descripción de la psique como archivo, basándose en el principio de que las trazas de memoria de las percepciones se acumulan en sistemas de memoria subyacentes. De esta manera, tenemos una percepción consciente, donde se observa el estímulo pero no se conserva, y a su vez, la psique actuaría como archivo donde se conservarían estos estímulos, de manera que nada podría ser definitivamente perdido. Sin embargo, cabría anotar una diferencia en esta analogía: la existencia de un lugar externo de consignación. Aún así, debemos tener en cuenta que en esta teoría también caben las “impresiones” de censura y al fin y al cabo sobre la supresión de registros, el olvido¹³².

En la obra de Walter Benjamin el *Libro de los Pasajes*, el autor consolida una voluntad de leer el presente a través de destellos o fragmentos del pasado. Por otro lado, Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne* llevaría a cabo esa idea de imagen dialéctica que fuera más allá de la interpretación lineal de la historia del arte. Siendo un conjunto aleatorio de imágenes de diversa procedencia, tanto técnica como cultural, y agrupadas en paneles según afinidades morfológicas y semánticas, Warburg repiensa la historia del arte a través de un conjunto de relaciones fuera de cualquier orden. Así, como en el *Libro de los Pasajes*, Warburg mediante un método de interrupciones o discontinuidades expresa una voluntad de desafiar los límites de la disciplina de la historia del arte¹³³.

Debemos hacer referencia ahora a la fotografía, la cual ha estado relacionada con el archivo desde su aparición. El objetivo de la fotografía en relación al archivo supone proporcionar

130. GUASCH, Anna María, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011, pp. 9 y 10.

131. *Ibidem*, p. 15.

132. *Ibidem*, pp. 17 y 18.

133. *Ibidem*, pp. 24, 25 y 26.

un *corpus* de imágenes que representen “un objeto, un carácter, un género o una circunstancia específica, lo cual significa que las fotografías se dispongan en una determinada condición de archivo”¹³⁴. Así caben destacar varios casos de fotografía archivística como serían la fotografía policial o la fotografía científica, constituyendo en ambos casos un instrumento de control social. Asimismo, la relación entre fotografía y archivo no se basa solamente en estos supuestos, sino también en su capacidad para fragmentar y ordenar la realidad. Es así como:

“la cámara fotográfica se puede considerar, por ello, una «máquina de archivo» y su producto, la imagen fotográfica y en su caso filmica, como un objeto o un registro de archivo, documento y testimonio de la existencia de un hecho y, en definitiva, como una persistencia de lo visto”¹³⁵.

En las teorías de Foucault el archivo se encarga de describir los documentos como prácticas, interrogándoles a nivel de su existencia, siendo la labor del archivista la de reconstruir el pasado como si fuera el presente¹³⁶. Como fruto de esta mirada, destacamos trabajos de Bernd y Hilla Becher, quiénes vinculan su obra a una historia del pasado industrial basando sus fotografías en este tipo de arquitecturas, fotografías que están coherentemente ordenadas y proponen un homenaje al anonimato y la objetividad. También destaca el *Atlas* de Richter, en el que por otro lado, predomina su carácter heterogéneo, discontinuo y mutable, ofreciendo espacios visuales inesperados que confluyen en diferentes y nuevos tipos de lecturas. En el trabajo de Boltanski lo que destaca es su aspecto traumático, siendo la reconstitución de la memoria individual y colectiva a partir de archivos materiales prácticas coleccionistas, una lucha contra la “amnesia” que participa de la pulsión de la muerte. En una línea similar encaminaría Annette Messager su obra, que componiéndose de álbumes desempeñaría su papel de coleccionista que lucha contra la muerte y sobre todo, contra el tiempo¹³⁷.

Cuando hablamos de archivo, fotografía y acumulaciones, debemos tener en cuenta las estructuras repetitivas, los inventarios y las clasificaciones, destacando las organizaciones repetitivas de fotografías en archivos de las que nos interesa la posibilidad de su combinación y concatenación¹³⁸. En este contexto, comenzaríamos haciendo referencia a la obra de John Baldessari, que construye significados a través de la interacción entre palabra e imagen, relaciones en las que en raras ocasiones los textos tienen que ver con las imágenes y deconstruyendo cualquier jerarquía de narrativa lineal¹³⁹. Por otra parte, en el archivo imaginario y sujeto al azar de Hans-Peter Feldmann, se otorga al cerebro la responsabilidad de buscar relaciones o historias entre su compilación de imágenes, un juego de historias sin fin en el que realidad y tiempo son sus dos preocupaciones constantes¹⁴⁰.

En definitiva, el concepto de archivo gira en torno a la “memoria colectiva”, diremos que su importancia se basa en su transversalidad de comunicación, empleando una información que se recicla continuamente. En su relación con el presente y el pasado, importa el futuro, el archivo que se concibe como un punto de partida, un repositorio para el futuro que se actualiza dentro de una estructura infinita y le posibilita nuevas contextualizaciones, estableciéndose su campo entre un punto de partida y el devenir, y reivindicando a su vez, una discontinuidad que va más allá de un concepto de la historia lineal y teleológica. Los archivos, en definitiva, son subjetivos y reflejan los puntos ciegos de aquellos que trabajan con ellos¹⁴¹.

134. *Ibidem*, p. 27.

135. *Ibidem*, p. 28.

136. *Ibidem*, pp. 47 y 48.

137. *Ibidem*, pp. 51-62.

138. *Ibidem*, p. 109.

139. *Ibidem*, p. 110.

140. *Ibidem*, p. 123.

141. *Ibidem*, pp. 303 y 304.

4. 1. El Atlas Mnemosyne de Aby Warburg

El formalismo y la iconografía podrían considerarse dos grandes corrientes en las que se divide la historia del arte del siglo XX. Siendo Aby Warburg considerado como el “padre” de la iconología e iconografía, su trabajo, sin embargo, ha demostrado ser mucho más complejo, especialmente a raíz del inacabado *Atlas Mnemosyne*¹⁴². El conjunto de conceptos que el autor pretendió abarcar se hace patente en la dificultad de la unidad total de todos esos conceptos. Pero, ¿cuál fue la intención final de Warburg al alcanzar una definición unitaria de su pensamiento? “Es en la consideración de *Mnemosyne* como sistema total donde podemos encontrar el aspecto más chirriante y, a la vez, el más fascinante del proyecto. La dificultad de encontrar este sistema en un pensamiento alejado de cualquier concepción lineal de la historia y de la realidad constituye uno de sus mayores atractivos”¹⁴³. *Mnemosyne* es un laberinto que constituyó en su tiempo el intento más ambicioso de proponer una “ciencia de la imagen” ajena a toda simplificación. Las reflexiones sobre las relaciones entre las imágenes del Renacimiento y la Antigüedad hacen referencia a la idea de la Historia como invención, sus ideas acerca de las relaciones entre Edad Media y Renacimiento, arte del norte y del sur, antigüedad caballeresca y clásica, siguen siendo válidas hoy en día, y decisiva es también su idea de “viaje de las imágenes” y sus transformaciones a través del tiempo y el espacio. Asimismo, sus estudios sobre la relación entre lenguaje e imagen, vida y arte, y mecenas y comitentes, podrían considerarse pioneros. También su idea desprejuiciada en cuanto al arte le hacen precursor de la “historia cultural”. A todo ello hemos de añadir sus fundamentales aportaciones sobre las complejidades del tiempo histórico y su manifestación acronológica. En definitiva, “Lo más memorable, sin embargo, del legado de Warburg es su idea de la memoria colectiva, *Mnemosyne*, como ámbito de la creación y lugar de producción artística a través de la intensificación de recuerdos y preacuñaciones de las imágenes artísticas que, desde más allá de la Antigüedad, llegan al Renacimiento e, incluso, a nuestros días”¹⁴⁴.



Fig. 33.



Fig. 34.

142. CHECA, Fernando, “La idea de imagen artística en Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne (1924-1929)” en WARBURG, Aby, *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal, 2010, p.135.

143. *Ibidem*, p. 153.

144. *Ibidem*, p. 154.

4. 2. Atlas: Gerhard Richter



Fig. 35.

Las imágenes del *Atlas* de Gerhard Richter podrían leerse en múltiples direcciones. Fotográficas, pictóricas, bocetos y collages forman este gran proyecto del pintor en el que las fotografías cumplen una función selectiva a partir de la cual el pintor busca la “imagen correcta” de todas las “posibles y imágenes”. El acto de coleccionar, conservar y mostrar el material forma parte de la estrategia de trabajo de Richter. En este sentido, el *Atlas* lo conforman las imágenes de trasfondo que finalmente salen a la luz¹⁴⁵. Más preocupado por las relaciones entre los paneles de imágenes que en mostrar toda su colección, Richter se ha visto más de una vez en la tesitura de eliminar paneles en las exposiciones del *Atlas*, el cual se presenta como un trabajo artístico en las exposiciones, pero toma la función de mostrarse como trabajo de referencia en los libros. El efecto que los paneles tienen expuestos como obra artística, no dista mucho del que puede provocar una pared de periódicos, pudiendo visualizarse este trabajo tanto en horizontal como en vertical. Las combinaciones entre los paneles adyacentes son un resultado de ver y establecer conexiones entre los diferentes contenidos de las imágenes. El trabajo de Richter no presta atención a un planteamiento rígido, sin embargo da prioridad a ciertos aspectos de contenido, especialmente al formal, siendo este un hecho que podemos apreciar principalmente en las exposiciones. Así, cada bloque de paneles establece una relación formal concreta con las paredes y con respecto a la sala en general, pero también interactúa con la exposición, significando de esta manera una unidad de por sí y otra unidad con respecto a la totalidad de paneles en el espacio expositivo. La idea que engloba la obra de Richter se sustenta así en la unidad que el *Atlas* establece a partir de la heterogeneidad. Las fotografías que colecciona, a su vez, proporciona al autor modelos a partir de los cuáles pintar. En su totalidad, el *Atlas* es un “organismo” que cambia y sigue evolucionando. En él se reflejan datos biográficos, históricos y artísticos. Muchas de las consideraciones que preceden el trabajo pictórico de Richter encuentran su expresión en las fotografías, bocetos, planos y collages¹⁴⁶.



Fig. 36.

145. FRIEDEL, Helmut, “Gerhard Richter: Atlas. Photographs, Collages and Sketches (1962-2006)” en RICHTER, Gerhard, *Atlas*, Nueva York, D.A.P./Distributed Art Publishers, 2011, pp.5 y 6.

146. *Ibidem*, pp. 16 y 17.

5. MENSAJES DE ALGÚN CÓDIGO SECRETO



5. MENSAJES DE ALGÚN CÓDIGO SECRETO

La totalidad de obras de este proyecto constituyen un conjunto de cincuenta y un óleos de diferentes dimensiones cuyas composiciones se gestan a partir de fotogramas cinematográficos. Consideraría importante la independencia del espectador a la hora de experimentar las obras porque, como ya hemos citado, la manera de comprender nuestro trabajo se asemeja a la idea de Hitchcock sobre el suspense en el cine, que haciendo del espectador un sujeto activo, completa su proceso constructivo con el visionado del público. De esta manera, aparte de centrarnos en imágenes que potencian el cuestionamiento, también se ha pretendido desvincular la imagen pictórica de la cinematográfica para que así, aún partiendo del medio audiovisual, ensalzar su desprendimiento de la fotografía y el cine: es por ello que no se muestran las imágenes-referentes que se han utilizado a la hora de pintar.

A partir del estudio de todos estos temas que hemos estado analizando hasta el momento, confluye nuestro proyecto *Mensajes de algún código secreto*. En este trabajo el suspense, el secreto, la duda de la visión, la realidad plástica del pensamiento abstracto de la pintura y el supuesto archivista como elemento artístico; se entremezclan para originar una realidad orgánica y heterogénea de piezas elaboradas al óleo y que siguen además, una serie de preceptos técnicos que en conclusión de todo lo investigado y experimentado, amasan la realidad de un pensamiento concretado.

5. 1. Descripción técnica

La metodología pictórica de este proyecto, como hemos mencionado, es fruto de un primer acto coleccionista en el que se han seleccionado imágenes procedentes de un archivo de fotogramas cinematográfico. Esta selección dio paso al tema del proyecto: una investigación en torno al concepto de suspense. A su vez, las imágenes seleccionadas también estuvieron sujetas a una serie de problemas plásticos. Es decir, en el proceso de visionado de una película se seleccionarían unas pocas imágenes. De aquí, generaríamos nuestro propio archivo, y de todas las imágenes que lo conforman, seleccionaríamos aquellas que a priori consideraríamos, nos podrían brindar problemas y soluciones interesantes. Ejemplificaremos este hecho mostrando en este caso una de las imágenes-referente:



Fig. 37.



Fig. 38.

partimos de un fotograma de *North by Northwest* (Fig.37). Esta imagen pertenece al momento en que el protagonista huye de la avioneta en los campos de cultivo. Ahora bien, ¿por qué este fotograma en concreto? En primer lugar, porque es una imagen menos reconocible. Aunque a lo largo del proyecto no hemos sido estrictos con respecto a esta idea, lo cierto es que hay una tendencia a emplear los fotogramas ocultos, en los que la duración del plano es menor o cuyos elementos se disponen de manera engañosa. Esto favorece el juego con el espectador. En este caso, cuando hablamos de esta escena en concreto, lo normal es que pensemos en Cary Grant corriendo en un plano medio con la visión de la avioneta de fondo. Sin embargo, es menos usual que a nuestra mente venga la

imagen del actor escondido entre los maizales, con la cara prácticamente oculta y el cuerpo agazapado y escondido entre los juncos. Es precisamente la abundancia y el desorden de este último elemento lo que nos incita a experimentar cómo plasmarlo en el lienzo. De ahí, todo el proceso de experimentación con los colores, formas y texturas. Siendo las texturas un elemento muy importante en nuestro trabajo, no podemos evitar hacer en este punto un guiño a las teorías ocularcentristas que tanto énfasis pusieron en el tacto. Por supuesto, muchos de estos recursos plásticos a veces ni siquiera están sugeridos en la imagen y surgen como la idea o como producto de un aparente error que luego nos resultaría de interés. Todo ello, tanto lo que se sugiere como lo que no, es fruto de un proceso de experimentación y duda a partir del cual se toman las decisiones. Y de nuevo, experimentación y duda conforman los elementos constructivos de la pintura, quedando así vinculados a las ideas aquí formuladas sobre el suspense y la sospecha de lo visual.

En todo el proceso de elaboración del proyecto, se comenzó a pintar directamente, sin bocetos, y a partir de soportes en su mayor parte de tabla. La imprimación, en el caso de este tipo de bastidores, se realizó mediante *gesso* acrílico, pues se buscaba que a la hora de deslizar el pincel, el contacto entre la pintura y el soporte tuviera un acabado más áspero. Por otro lado, para el soporte de tela, cuya dimensión además es mayor, la imprimación que se da es a la media creta. La tela empleada es lino por ser una de las superficies que mejor se adapta a la naturaleza de la pintura al óleo y no ser sensible a cambios de tipo atmosféricos. El grosor de los bastidores es de 3,5 cm., exceptuando el de lino, que al ser de gran tamaño es de 6 cm. Para realizar la imprimación a la media creta: se monta la tela sobre el bastidor de manera que en un principio quede suelta, previendo las tensiones que la aplicación de la media creta ejercería más tarde. Para realizar la imprimación a la media creta se utilizó: agua, cola de conejo en placa, materia de carga Blanco de España, pigmento Blanco de Titanio, yema de huevo y *stand oil*. Las dos primeras capas son de agua-cola. A pesar de que las proporciones de la imprimación a la media creta varían según las medidas del soporte a imprimir, vamos a utilizar aquí una proporción de unos 70 gr. de cola de conejo por litro de agua que nos permite un rendimiento aproximado de 1,50 m². Para empezar se trocea la placa de cola de conejo y se dejan esos 70 gr. reposar en el litro de agua de 12 a 24 horas. La placa pasará a un estado gelatinoso y este será el punto en el que la pondremos a calentar a fuego lento y al baño maría. Una vez se haya diluido y dejando que la mezcla se enfríe hasta alcanzar una temperatura tibia, se pasará a aplicar una primera capa sobre el soporte. En esta primera capa es muy importante incidir en la trama y aplicarla con insistencia, dejándola secar por completo (según el nivel de humedad del ambiente, puede llegar a pasar un día entero) antes de su segunda aplicación, ya que esto previene alteraciones posteriores en el lino. La segunda capa se aplica en dirección contraria y no es necesario incidir al nivel de la capa anterior. Con la tercera capa se pasó a elaborar la media creta: se batió la yema de huevo con 25-50 ml. de *stand oil* y por otra parte, se mezcló 120-150 gr. de Blanco de España con la misma proporción de Blanco de Titanio (es importante

que esta combinación de pigmentos no superen en masa en su totalidad el volumen de agua-cola restante para así prevenir el craquelado). La mezcla entre un pigmento y otro se realizó en un principio, con muy poca cantidad de agua, quedando una papilla espesa sin grumos. Luego se añadió la yema y el aceite, se mezcló bien y se pasó a añadir poco a poco, la proporción de agua-cola restante (unos 500- 700 ml.), cuidando en todo momento de que la mezcla quede homogénea y batiendo con batidora si fuese posible. Esta tercera capa ya de media creta, se aplica con la anterior de agua-cola en estado mordiente. La cuarta y última capa se da con esa anterior en estado seco.

Para realizar el médium se atendió a la siguiente proporción: un volumen de barniz dammar (mate o brillo según la intención), cuatro volúmenes de esencia de trementina y medio volumen de *stand oil*. Se decide utilizar esta mezcla por ser una combinación que no altera la proporción de pigmento que nos viene dada del óleo industrial (cada pigmento necesita diferentes proporciones de aceite). A su vez, esta combinación permite algunas alteraciones en sus medidas según el objetivo: si queremos que haya más materia añadimos más barniz y aceite; si queremos que sea más ligera, utilizamos más esencia de trementina.

La paleta de color a emplear es la siguiente: Blanco de titanio, Amarillo cadmio medio, Ocre amarillo, Rojo cadmio medio, Rojo inglés claro, Carmín de garanza sólido oscuro, Tierra sombra tostada, Verde vejiga, Azul ultramar oscuro y Negro marfil, principalmente. Todos estos colores son correspondientes a la carta de colores al óleo extra fino de Titán. A ello añadiríamos el Blanco alquídico de *Windsor & Newton* para ocasiones en las que se buscaba que el color secase rápidamente, aún tratándose de capas gruesas de pintura. También, se ha partido de una mezcla de color a partir de la cual elaborar nuestra paleta, dicha mezcla se compone en su mayor parte de Carmín de garanza sólido oscuro y Rojo cadmio medio, y en menor medida, Tierra sombra tostada, Verde vejiga, Ocre amarillo, Azul ultramar oscuro y Negro marfil. Para explicar otro de los problemas plásticos a resolver, volveremos a emplear la imagen-referente como ejemplo:



Fig. 39.



Fig. 40.

en la obra *Meeting place* (Fig. 39), partimos del supuesto contrario al caso anterior, encontrándonos con un fotograma fácilmente reconocible (normalmente, cuando se recuerda *Fargo* [Fig. 40] es usual que esta imagen nos venga a la mente). Hemos pretendido hacer una excepción, pues nuestro posicionamiento con respecto al uso de las imágenes normalmente ocultas o difíciles de recordar, como hemos puntualizado anteriormente, no es estricto. Así, en este caso para evocar la textura de nieve se emplea el Blanco alquídico, que permite aplicar grandes cantidades de materia las cuales nos brindarán texturas mediante un rápido secado. Así ocurre con los surcos que se entrelazan, que en vez de pintarse se realizan mediante el rasgado. Este hecho también permite superponer los colores oscuros sin que el blanco se entremezcle.

Por último queda añadir en este apartado, cierta inclinación personal por la aplicación de una paleta de colores sobrios, que poco a poco, van alcanzando saturación en unas zonas, persiguiendo la oposición entre unas partes sobrias y otras más vibrantes, buscando armonizar su totalidad.

5. 2. La duda de lo que vemos

Constituyendo la pintura en sí la principal motivación y partiendo de premisas cinematográficas, el proyecto realizado se vincula a la formulación de una serie de obras que ponen en duda la visualidad, pues, al fin y al cabo, en el propio acto de pintar, tomamos decisiones que son fruto de la duda de lo que vemos.

Se ha incidido en temas como el suspense y el secreto, la conflictividad de la imagen, la pintura como pensamiento abstracto y el archivo, de manera que estos constituyen una herramienta de su naturaleza. Recapitulando lo estudiado a lo largo de este proyecto, recordamos que nuestro punto de partida lo conforma esa imagen del suspense que, según Hitchcock, se completa con la observación de un público activo que va construyendo a la vez que experimenta la obra. Para que esto suceda se brindarían aspectos “incompletos” a lo largo de la ejecución de la obra, es aquí donde lo oculto y lo secreto, junto con lo ilógico, adquieren un papel importante. Así, hemos hablado de imágenes que evocan primeros planos o que destituyen a los personajes de su identidad ocultando sus rostros. Un ejemplo del primer caso serían obras como *Bloody nose* (Fig. 41) o *Sleepy* (Fig. 42), en las que el primer plano acentúa lo que vemos, nos acerca al lienzo, pero también evoca todo aquello que está fuera de nuestra visión. En el segundo caso piezas como *The fighter* (Fig. 43), en la cual el personaje nos da la espalda y acentúa así la ambigüedad alrededor de la imagen, o pinturas como *Mad dogs* (Fig. 44), en las que de nuevo el sujeto nos esconde el rostro y aquello que nos mira son los sabuesos plasmados en su espalda. Sin embargo, cuando nos hallamos enfrascados en medio de estos pensamientos, somos conscientes de un hecho importante: todo lo que vemos en realidad es el Mac Guffin de la pintura, y de repente, nos sorprendemos tratando de desenmascarar, interpretar y entender los gestos, la materia, los colores, las formas, las texturas... Hemos pasado de una piel externa a la carne de la pintura.

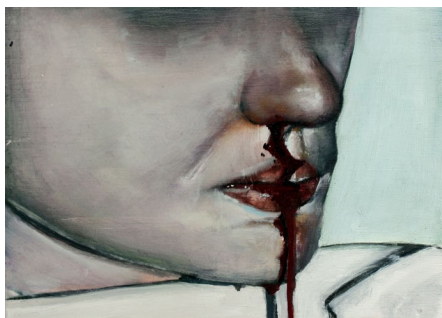


Fig. 41.



Fig. 42.

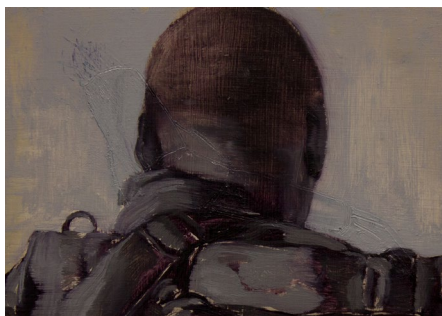


Fig. 43.

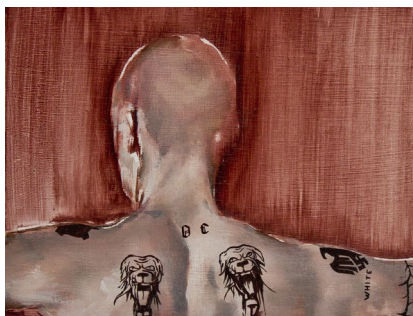


Fig. 44.

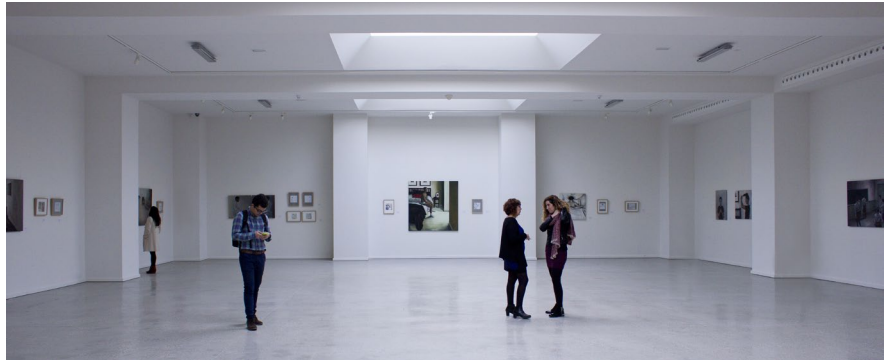


Fig. 45.

Por otra parte, cuando nos alejamos de estos pensamientos, y si los tratamos todos por igual, nos sorprenderemos cayendo otra vez en un nuevo estrato en el cual se asienta la visualidad. Así, de esta observación cenital, pasamos a zambullirnos en lo que la visión implica: el desbordamiento, el reflejo, la manipulación de la imagen. Era prácticamente inevitable eludir este tema, especialmente en un momento en que el respeto hacia la imagen está especialmente violado. Pero esa imagen, al fin y al cabo, no es más que aquello que interpretamos en nuestra mente y, ¿nos paramos a pensar en todo aquello que vemos? Resultaría altamente improbable. Es así que, en nuestro trabajo, actuamos como detectives que buscan la pista de la imagen más ligera, la más desapercibida, para ponerla en duda. Así, cuando sospechamos de la visión, recordamos lo que nos evocan otros sentidos como el tacto o el oído, ¿quién no ha deseado tocar la superficie de un cuadro expuesto? Al fin y al cabo, en cualquiera de sus estratos, desde la imagen hasta la materia, lo que hacemos es cuestionarnos y cuestionar lo que observamos, construyendo lo que miramos. A su vez, es mediante este acto de dudar, como a lo largo de toda la historia se ha establecido un juego de miradas, de formas, de luces y de sombras.

En esa duda, en esa construcción, radica el hecho de que la pintura es un pensamiento abstracto. Entendemos entonces que este pensamiento no puede ser aislado, sino que irremediamente se comunica con otros medios e incluso con otras materias. Así, la pintura tiene sus propios recursos para erigirse como pensamiento independiente y a la vez, forma parte de un todo. De esta manera, estos temas que hemos ido tratando, han permitido desarrollar ciertas aptitudes propias de la pintura: la obra y el medio como enigma, la duda sobre cómo y qué construir, el pensamiento en torno a la pintura (color, textura, forma, cromatismo, armonía...) y la búsqueda de la composición. La duda constituye un recurso incentivador de la crítica, y la composición y el pensamiento de la pintura, podrían considerarse un acercamiento a la naturaleza pictórica del óleo.

También, para entender mejor qué ha llevado a realizar esta producción, nos remitimos a obras anteriores. Se puede decir que del conjunto de pinturas que forman *Visiones de lo real* (Fig. 45), se ha podido dar un salto a la producción actual. El nexo de estas obras ha sido lo omitido, aquello que provoca curiosidad. A partir de ahí se ha querido indagar en las imágenes, prestándole atención a los temas ya citados.

Por otra parte, también establecemos como nuestros referentes a aquellos artistas que han empleado el archivo como una herramienta artística, ya que partimos de una base propia de fotogramas cinematográficos para trabajar. Este recurso es empleado de manera heterogénea y a la vez confluyen en el tema del suspense y la problemática matérica de la pintura. Así, las obras evocan escenas que en su mayor parte son imágenes ambiguas o violentas. Asimismo, podríamos considerar el conjunto de piezas de pequeño formato, colocadas todas en una sola línea horizontal (Fig. 46), como un todo que referencia a la película del film, y que, a la manera de *Histoire(s) du cinéma* de Godard, transforma imágenes de diferentes fuentes en un conjunto, en el “propio museo imaginario”.



Fig. 46.

En la obra *The basement* (Fig. 47) partimos del supuesto en que procuramos dejar aspectos “incompletos” u ocultos. Esto podría suceder con la figura de la virgen, cuyo rostro aparece eliminado, o la figura de la derecha, semioculta en la oscuridad y saliendo del campo visual, yendo más allá de los límites del bastidor. También, podríamos considerar todo ese ambiente oscuro, junto con el foco de luz que resalta esta figura, su falta de ojos, o los ojos vacíos de la otra efigie, un guiño a los héroes ciegos, a las ideas que cuestionan la visualidad, al concepto de luz y sombra establecido por la religión cristiana durante su expansión en el medievo, a la noción inherente del terror a la oscuridad como esa confianza plena en lo que vemos. Por supuesto, a todas estas ideas, hemos de añadir la preocupación plástica por las texturas, presente tanto en este cuadro, como prácticamente, en toda obra trabajada.



Fig. 47.

Por otra parte, en el cuadro *Parklife* (Fig. 48), de nuevo queremos dar datos “incompletos” u escondidos. Así, podemos observar como el personaje de la izquierda permanece semioculto tras la cámara, y como los otros dos se esconden tras sus máscaras, las cuáles, a su vez, nos brindan la ambigüedad sobre la cuestión ¿son estas sus cabezas o se esconden tras algún tipo de disfraz? De nuevo, queda



Fig. 48.

insinuado el vínculo con la duda de lo visual, así como quedan presentes instrumentos ópticos de gran importancia en su historia: hablamos de la presencia de la cámara. No siendo casualidad el hecho de que esa cámara nos apunte a nosotros como espectadores, así, se acentúa aún más la presencia activa del público y el desbordamiento de la imagen mediante el juego de miradas presente: nosotros miramos a la obra, pero esa obra nos mira a nosotros, y en esa reciprocidad entre miradas y el juego espectador-obra, reside el engaño, el Mac Guffin, porque todo lo que vemos es la materia de un pensamiento pictórico. Reside en esta pieza cierto paralelismo con otra, *Sharp* (Fig.49), en la que de nuevo observamos la misma problemática sobre la máscara, y aún desvelándose un poco más la naturaleza de la pieza, mostrándose así como las manos sujetan una especie de mástil, no podemos evitar preguntarnos sobre el personaje que hay detrás, especialmente por el juego de sombras que hay tras las cuencas de los ojos del carnero y alrededores, así como la ambigüedad del elemento afilado de la izquierda, que simula una especie de asta, pero cuya presencia en la composición de la obra no termina de quedar clara. Esta obra, a su vez, se relaciona con la pieza *Enough* (Fig. 50), pues, aún sin tratarse de un díptico y pareciendo ostentar naturalezas muy diferentes, gusta de articularse una junto a la otra, quedando *Sharp* estrictamente a la izquierda de la otra, apuntando así a líneas que desbordan la visión más allá del lienzo pues, al colocarse de esta manera, una muy cerca de la otra, sus líneas se cruzan entre sí, resaltando la violencia de una, y la victimización de la otra, y siendo *Enough* de nuevo un caso de factores ocultos, sombras y texturas. Esto explicaría nuestra afirmación sobre el diálogo entre las piezas y la importancia del montaje, así como queda patente el hecho de que la pintura se desborda más allá de los límites de su soporte, estableciendo un discurso que va en múltiples direcciones: creador-obra, obra-obra, obra-espectador, espectador-creador...



Fig. 49.



Fig. 50.

Algo parecido sucede en *The Evidence* (Fig. 51), en la que aparecen para comenzar, unos cuerpos semienterrados y postrados en el suelo, cuerpos que sin embargo presentan una ambigüedad: parecen ser más bien muñecos o maniqués cuyas caras rotas se funden con el suelo y dejan una sombra tras de sí. A su vez, dos personajes situados a los extremos crean una diagonal que dinamiza la composición y contrasta con las líneas amarillas, así como con el cartel con el número cinco de la izquierda. Estos personajes de bata blanca se exceden más allá del campo de la visión, pero aún así, podría ser que nuestra mente completase la escena y demos por hecho que sus miradas se sitúan en los sujetos, miradas que asumimos, por su pose, por los pinceles que tienen en las manos; analizan e intentan comprender el suceso, la prueba de lo que ha pasado. De la misma manera, quien observa se hace preguntas para “completar” lo que está viendo.



Fig. 51.

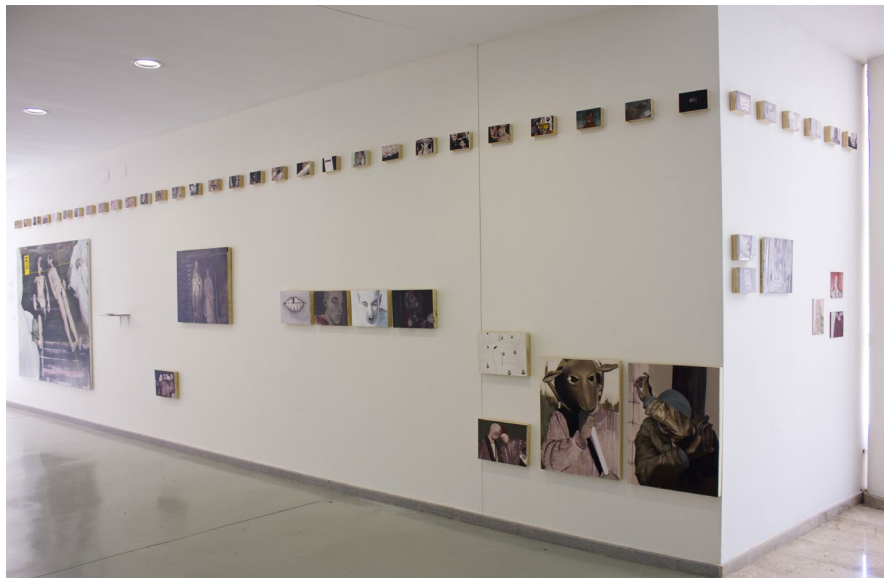


Fig. 52.

Pero, una vez más, pasamos al plano que se abstrae de la imagen y nos trasladamos a otro estrato que es el de la pintura, para cuestionarnos el cómo, el qué de la obra, pues no nos equivoquemos, en ninguno de estos casos la pintura ha pretendido ilustrar una idea. Nuestra máxima es partir de aquello que nos fascina, que, como se dice en la introducción de este proyecto, nos inquieta. De esta manera, la pintura es la motivación. Es así como, seleccionamos un fotograma imaginando su potencialidad de resolución plástica. Por otro lado, tampoco podemos negar que gran parte de la naturaleza de esta diversidad de imágenes coincide, surgiendo el tema y los epígrafes que hemos estado abarcando a lo largo de todo este trabajo. Y finalmente, de estos temas, surgen las ideas. Es por ello que la pintura lleva a la idea. Y es así como la obra posee múltiples e infinitos estratos, originándose todos ellos en su realidad plástica.

5. 3. La presentación como montaje

Es importante añadir en la descripción de este proyecto la importancia que adquiere el montaje pues, especialmente en el caso de los cuadros de pequeño formato, se concibe la totalidad en vez de la unidad de la pieza. Es decir, los pequeños cuadros se perciben como conjunto, esto es, cuando se montan siguiendo una línea recta horizontal que se plantea como si de un film se tratase. De esta manera, cuando se visualiza la obra de pequeño formato, se hace como si mirásemos la propia película, todas las imágenes seguidas unas tras otras. Sin embargo, en el caso de la pintura, tenemos tres notables variables: las imágenes de estas pinturas son cambiantes, a la vez estáticas y sobre todo, pictóricas.

No podemos ignorar las connotaciones que este tipo de montaje suscita, pues le damos al espacio y al ritmo un papel relevante. De la misma manera que el film se sirve del movimiento de todos los fotogramas para generar sensación de ritmo y movimiento, nosotros nos valemos del espacio para generar diferentes tipos de impresiones en el espectador. De nuevo, la construcción en el espacio implica el pensamiento de la pintura en relación al entorno y al diálogo entre las piezas.

Tomemos como ejemplo referencial el montaje de la exposición *Mensajes de algún código secreto* en la Galería A del Arte (Zaragoza, 2016):



Fig. 53.

En un primer momento distribuimos todos los cuadros pequeños en una misma pared y manteniendo una misma línea. Este es el efecto del que hablábamos, el espectador irá visualizándolos todos pensando en la individualidad de cada uno y sin embargo, recordará la idea de conjunto, pudiendo ser que dentro de esa totalidad recordase algunas piezas que le hubiesen llamado la atención. Citando a Tuymans:



Fig. 54.

“After seeing a film I try to figure out wich single image is the one with which I can remember all the moving images of the movie”¹⁴⁷.

Tenemos cierto paralelismo en esta manera de entender la película y a su vez, en concebir el montaje de las piezas. Este le daría carácter cinematográfico a la obra y sin embargo, seguiría prevalenciando su naturaleza pictórica. Así, este pensamiento no es incompatible con la siguiente afirmación del autor:

“Painting does the opposite; a good painting to me denounces its own ties so that you are unable to remember it correctly”¹⁴⁸.

De nuevo, la pintura seguiría conservando esa cualidad de la que habla Tuymans, pues aunque del conjunto de imágenes probablemente decidamos seleccionar sólo unas pocas que hagan recordar la totalidad, no seremos capaces de acordarnos de todos los rasgos de esa pintura, lo que acentúa aún más su naturaleza pictórica.

De esta manera afirmaríamos que empleando como herramientas recursos cinematográficos, le damos la vuelta a la situación y los utilizamos como herramientas de la materia pictórica que al fin y al cabo, ensalzarían a la propia pintura.

Otro aspecto relevante del que hablar con respecto a la importancia del montaje, es de nuevo el ritmo que se crea al trabajar con obras de tan variado formato. Volvamos al caso de la exposición. Cuando entramos en la galería desde un espacio exterior, para pasar a experimentar uno interior, en primer lugar percibiremos el diálogo

147. ALIAGA, Juan Vicente; LOOCK, Ulrich; SPECTOR, Nancy; TUYMANS, Luc, *Luc Tuymans*, Londres, Phaidon, 1996, p.12.

148. *Ibidem*, p.12.

de las piezas en su mayor parte pequeñas. Cuando giramos a otro espacio, sin embargo, nos encontramos con una de tamaño considerablemente más grande. Esto hace compensar los pesos y sorprendernos, pasamos de observar obras de muy pequeño tamaño para volvernos sobre nosotros y descubrir una pieza muy grande. La sensación es muy dinámica, y junto con el ritmo, invita a apreciar la idea del tiempo. Esa misma impresión es el resultado del trabajo de las piezas: cuando se pintan, se trabajan varias a la vez y al ser formatos tan distintos vigoriza el proceso de la pintura.

5. 4. Análisis fotográfico



Fig. 55.



Fig. 56.

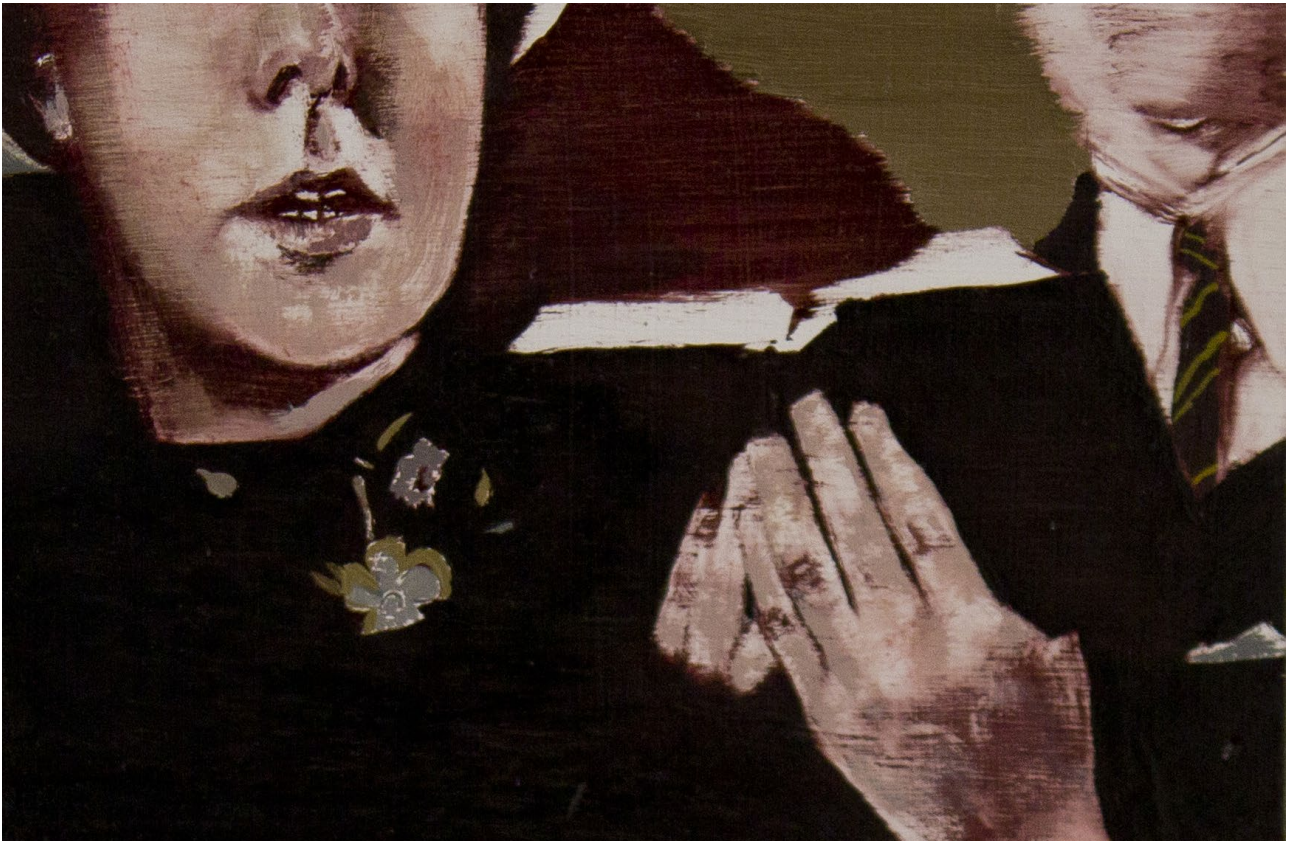


Fig. 57.

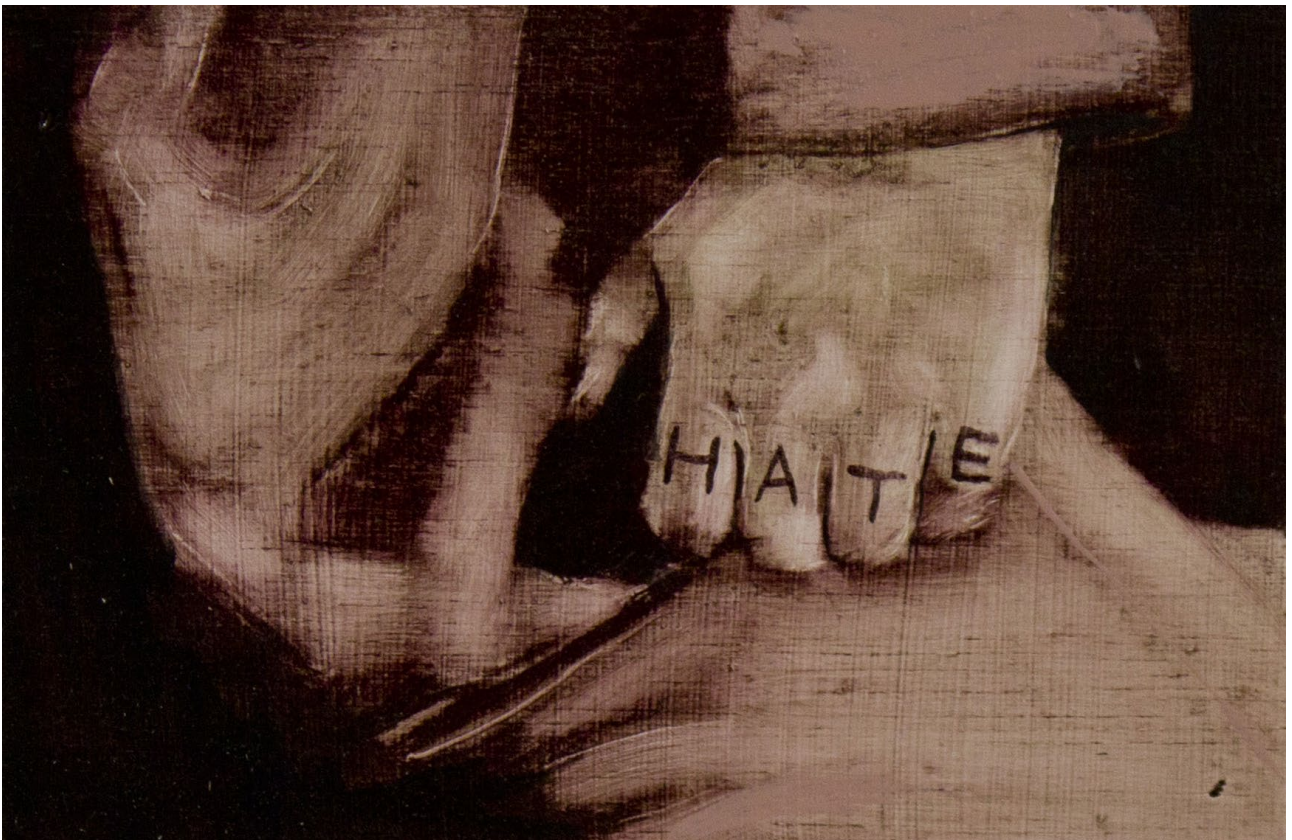


Fig. 58.



Fig. 59.

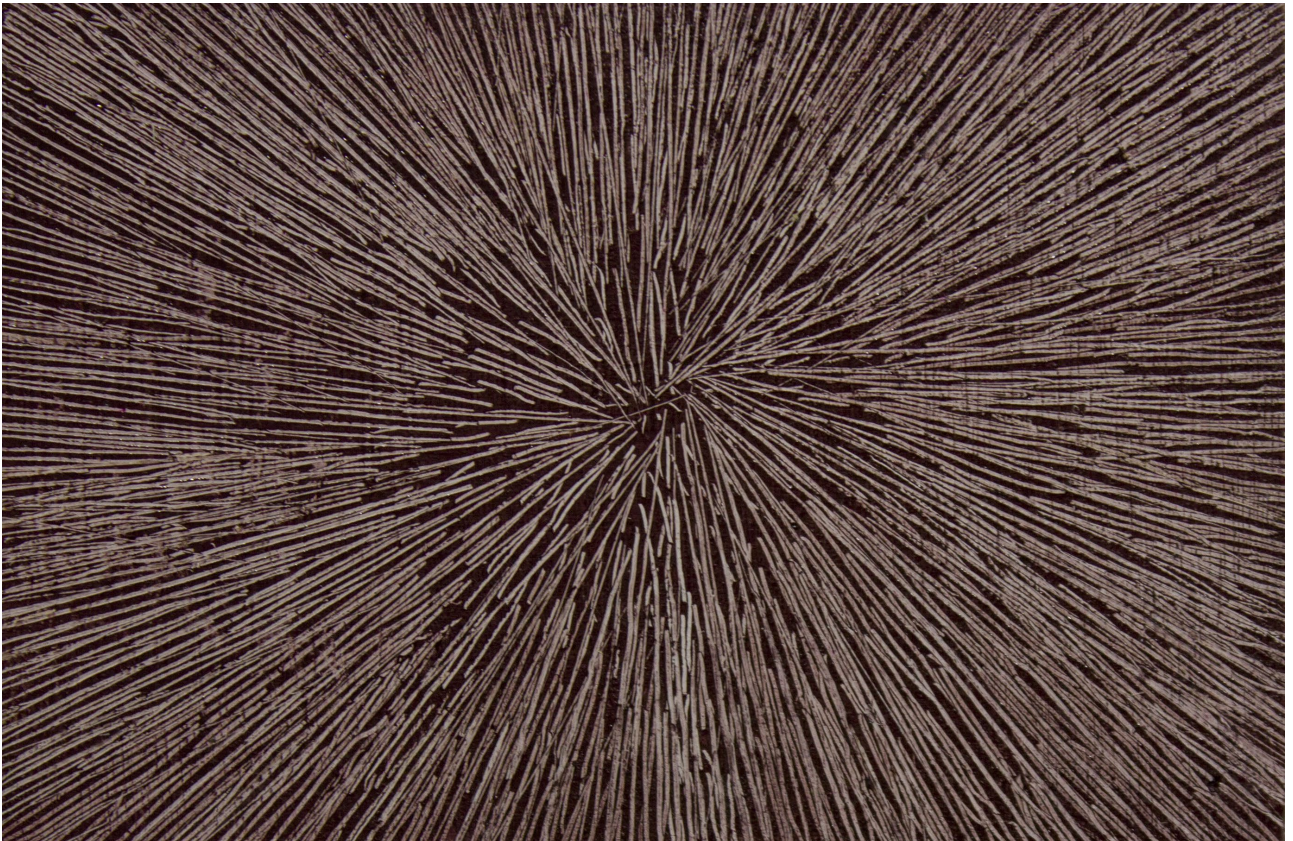


Fig. 60.



Fig. 61.

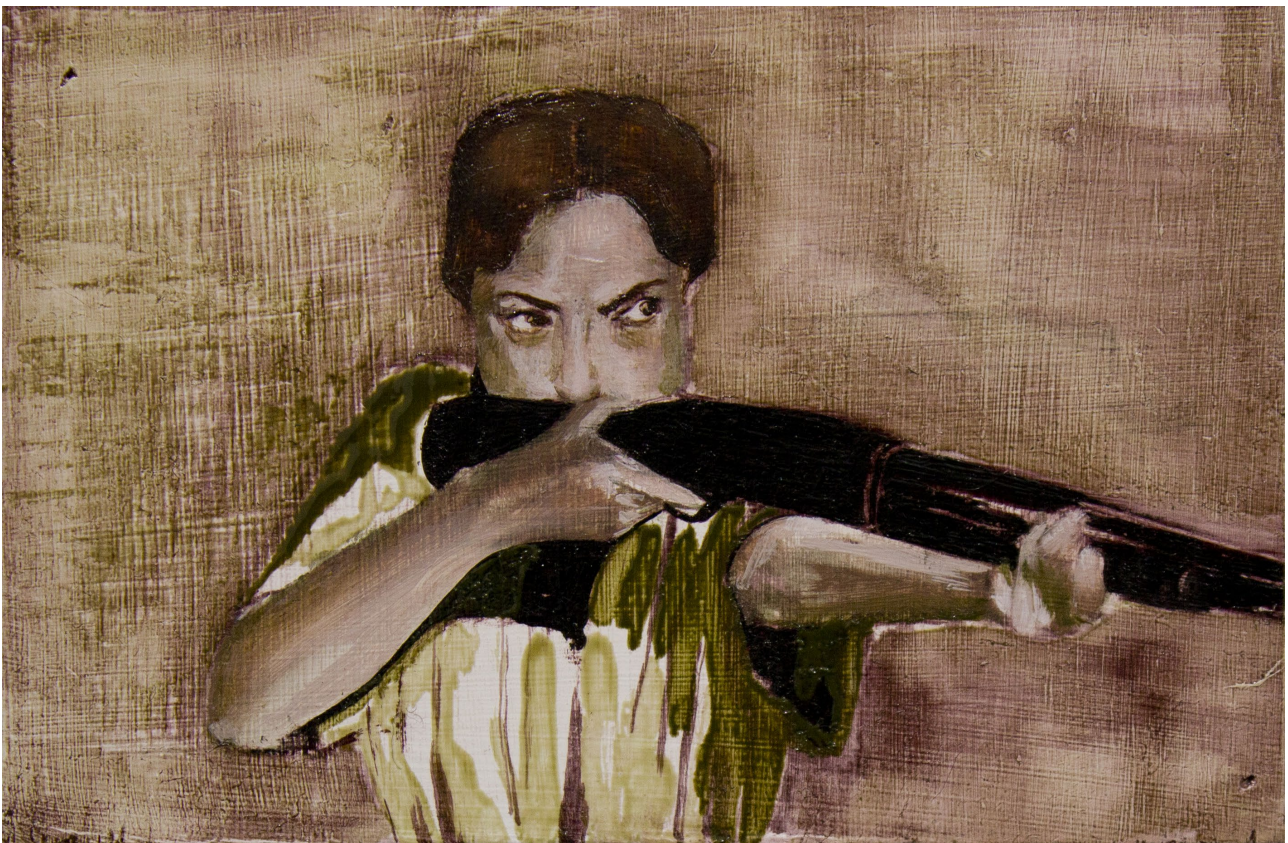


Fig. 62.

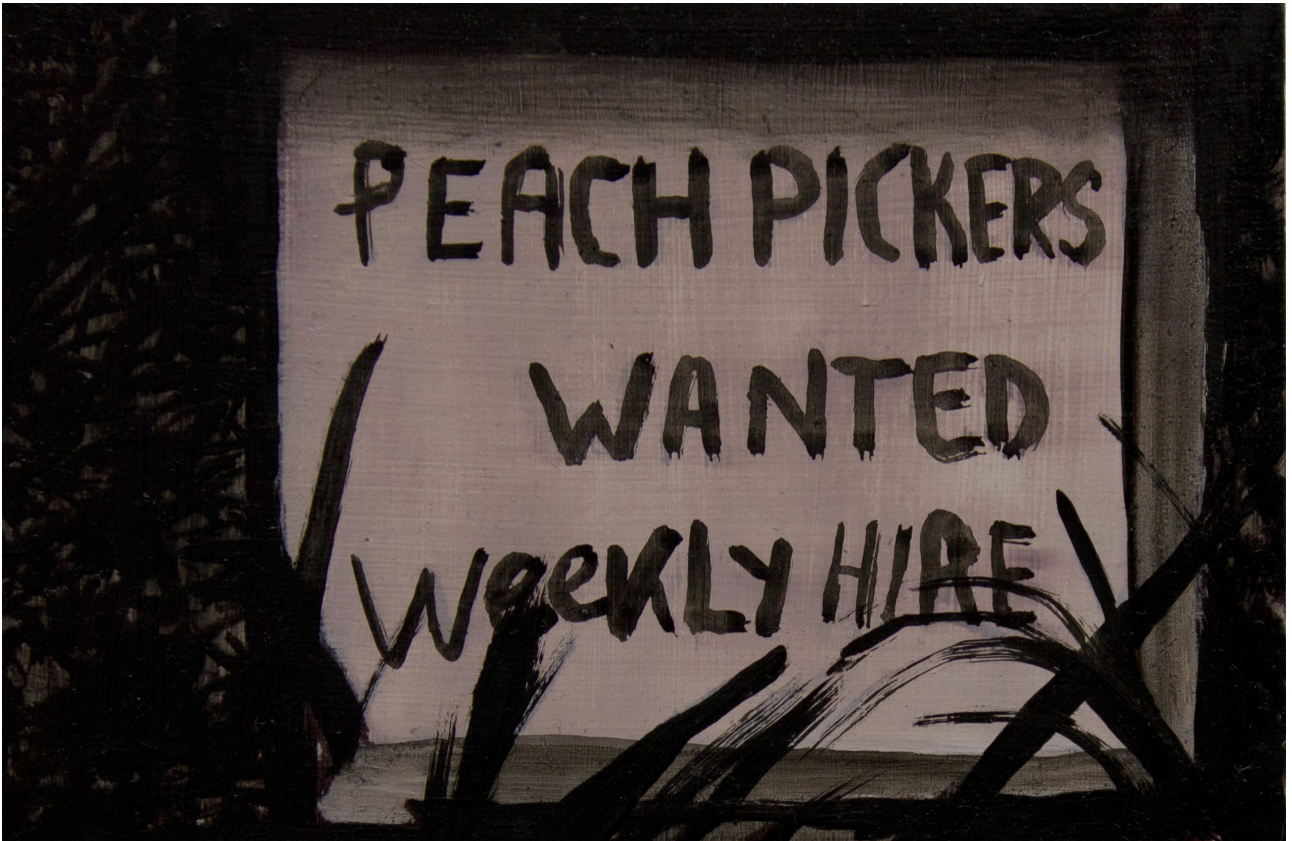


Fig. 63.



Fig. 64.



Fig. 65.

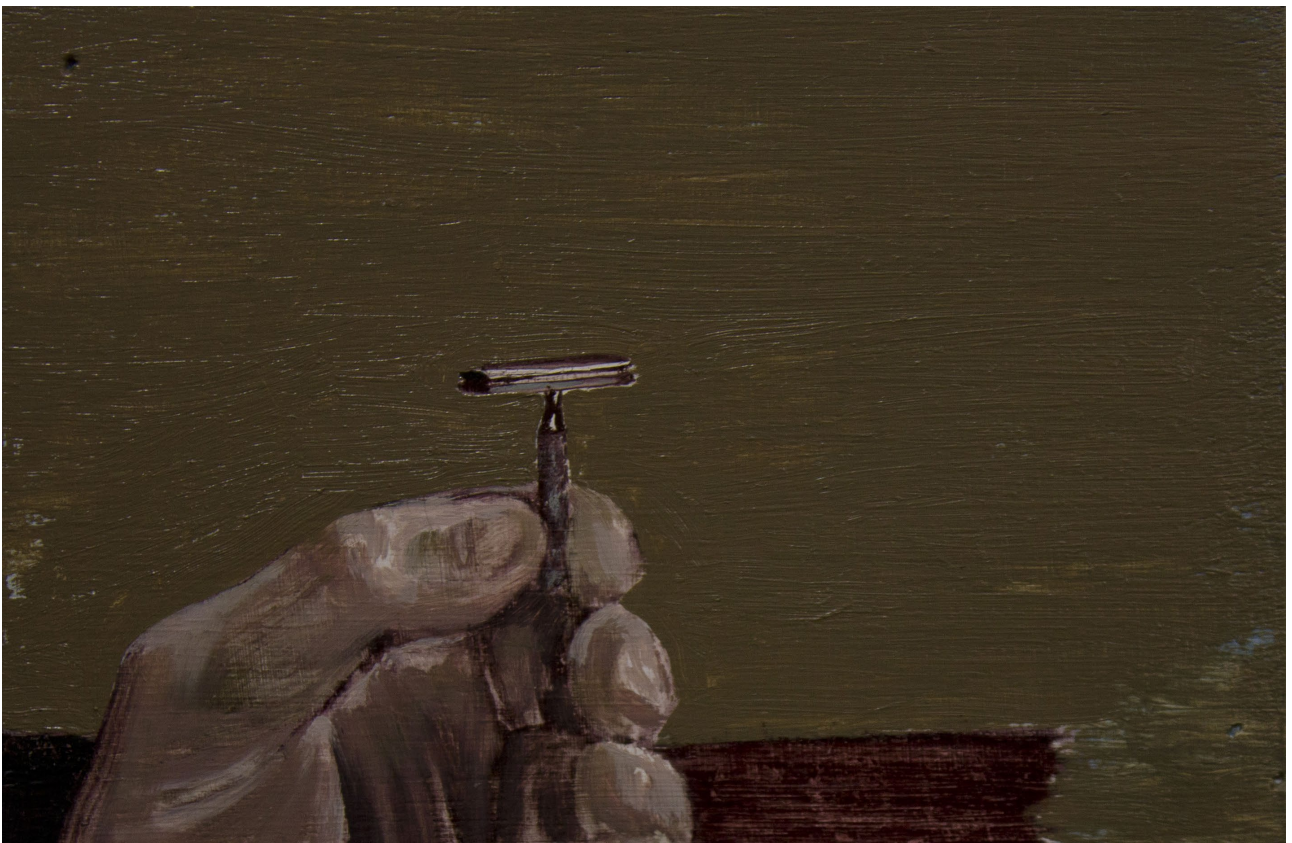


Fig. 66.



Fig. 67.



Fig. 68.



Fig. 69.



Fig. 70.



Fig. 71.



Fig. 72.



Fig. 73.



Fig. 74.



Fig. 75.



Fig. 76.



Fig. 77.

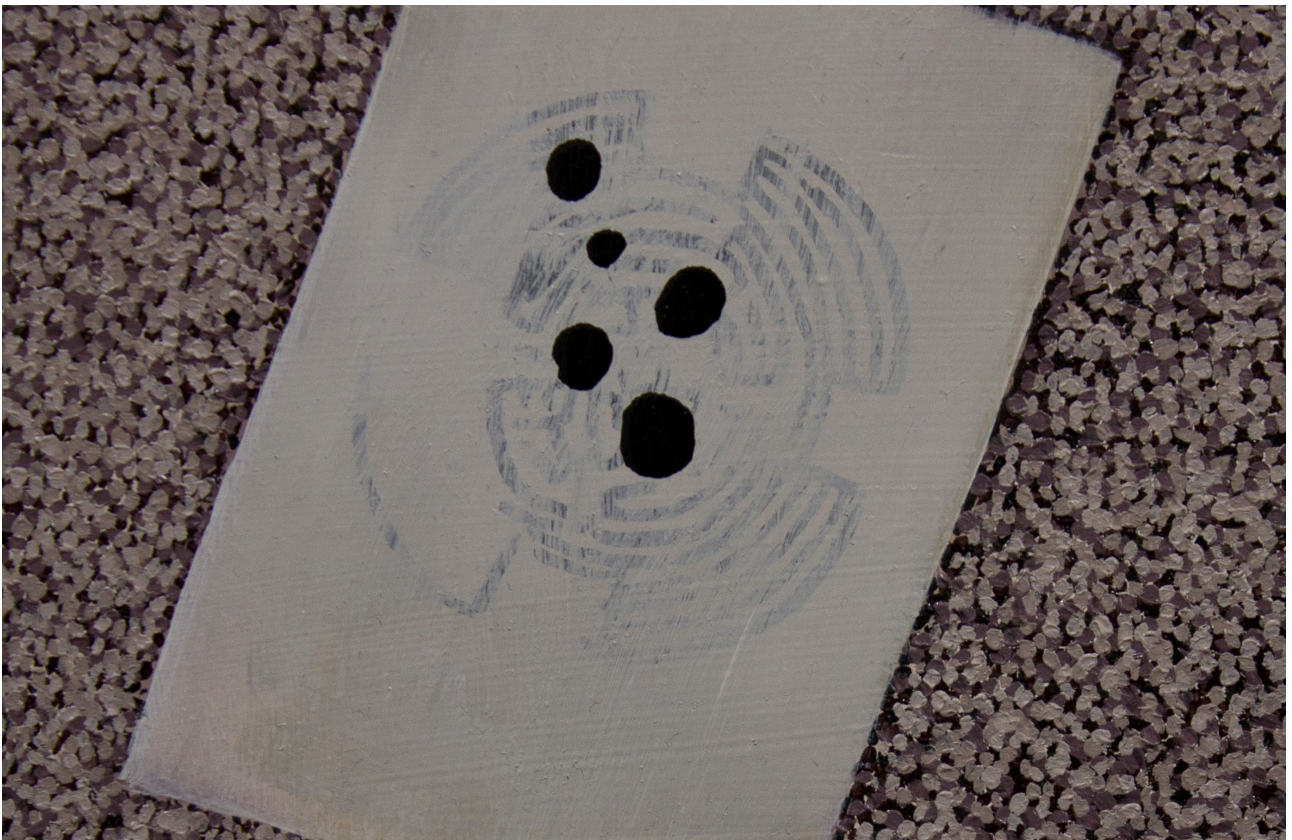


Fig. 78.



Fig. 79.



Fig. 80.



Fig. 81.

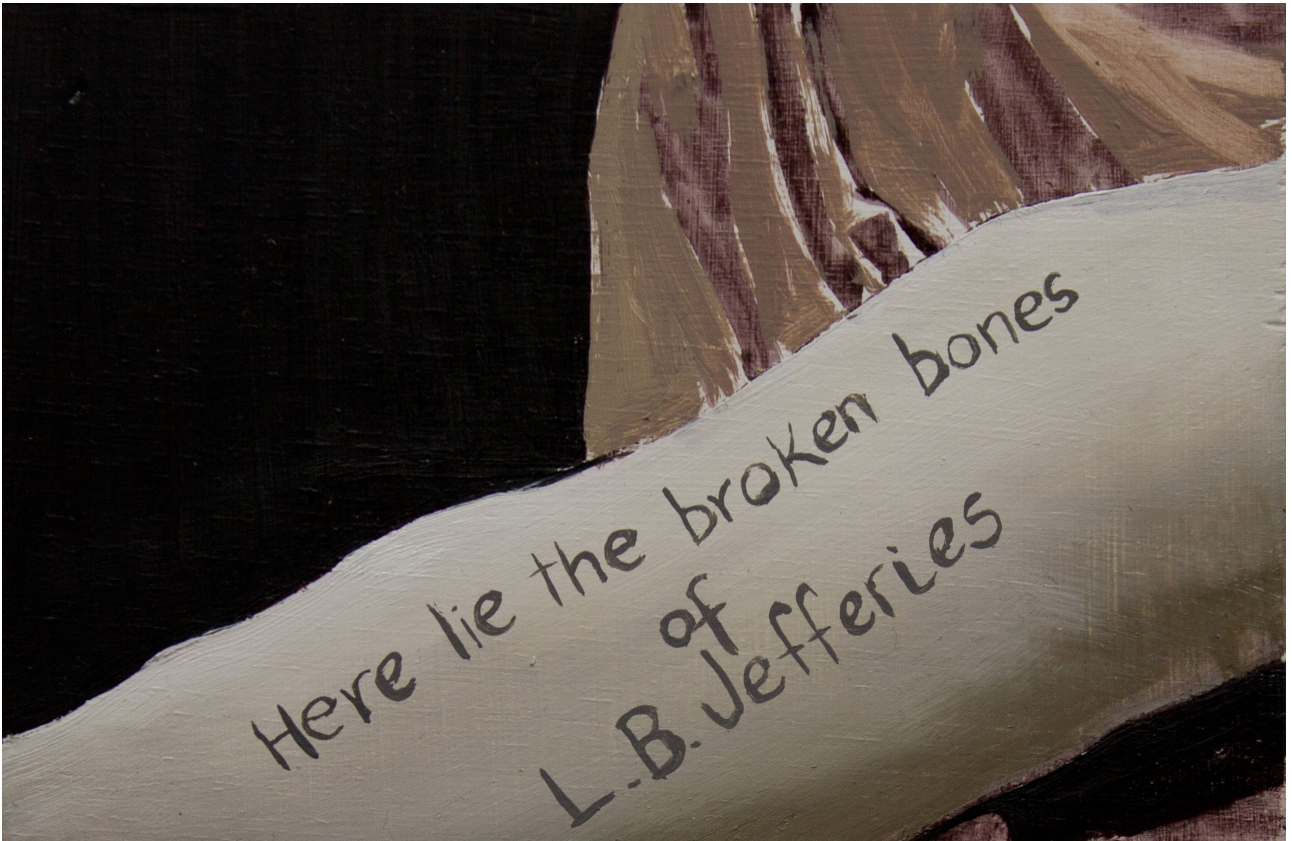


Fig. 82.



Fig. 83.



Fig. 84.



Fig. 85.



Fig. 86.



Fig. 87.



Fig. 88.



Fig. 89.



Fig. 90.



Fig. 91.

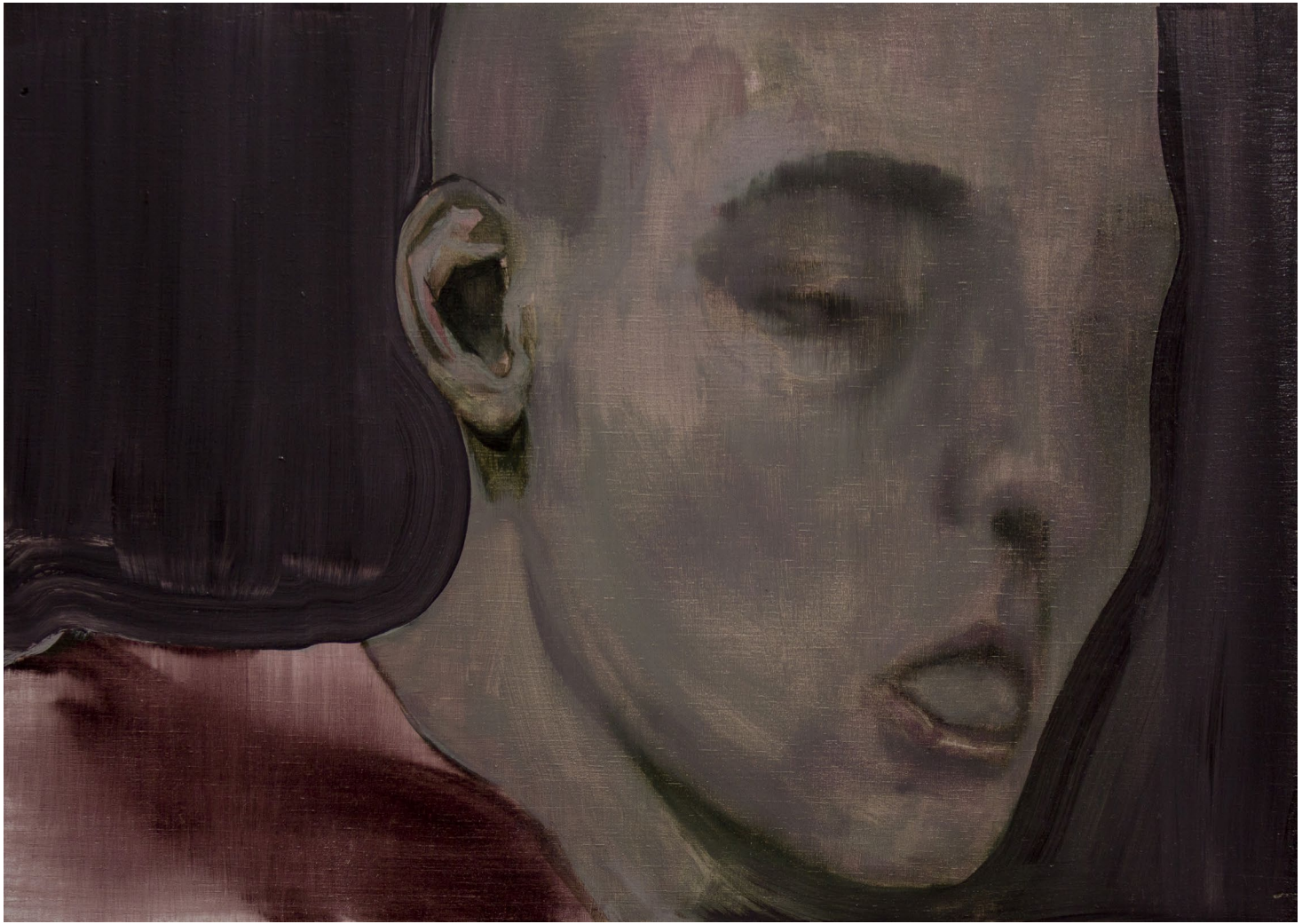


Fig. 92.



Fig. 93.



Fig. 94.





Fig. 96.



Fig. 97.



Fig. 98.





Fig. 100.



Fig. 101.



Fig. 102.



Fig. 103.



Fig. 104.



Fig. 105.



Conclusiones

El interés por la imagen ha traído consigo un cuestionamiento de la misma. Con la práctica pictórica, toda imagen que tengamos ante nosotros, adquiere un carácter constructivo, lo cual está directamente relacionado con el pensamiento. Esto quiere decir que se incentiva la capacidad crítica tanto en lo que se ve, como en lo que se hace.

Con la pintura se desarrolla, entre innumerables aspectos, la aptitud de pensar lo que tenemos ante nuestros ojos sin que esto implique el tener una explicación pormenorizada de ello. Nos incita a preguntarnos porqué una imagen, ya sea figurativa o abstracta, tiene un determinado efecto sobre nosotros.

Es importante puntualizar el papel que juega la confianza en relación al secreto. Tanto quien pinta como el espectador hacen uso de esta confianza, pues están en un estado intermedio entre lo que saben y lo que ignoran de lo que ven. No se puede saber todo, de la misma manera que no se puede ignorar todo de una obra, ya sea como autor o como espectador. También, puede darse la discreción con respecto a una pieza desde el punto de vista del espectador. De esta manera, respetamos ciertos secretos que desconocemos y a la vez, reconstruimos lo que vemos, aún sin ser conscientes de ello.

Del secreto también nos interesa su necesidad: dar por entera una obra puede incurrir en el agotamiento y el desinterés por la misma. La manera en la que se concibe el trabajo pictórico también es así, se necesita no saber ciertas cosas a la hora de pintar, ir descubriéndolas, dar espacio a la renovación constante.

No se pretende sobrevalorar al secreto ni idealizarlo, así como tampoco se quiere permitir que se emplee con un fin meramente decorativo.

El tráfico de imágenes nos conduce a cuestionarnos qué es lo que se modifica con ese

movimiento y esto, en lo que nos respecta, nos lleva a buscar qué es lo que cambia entre la imagen capturada, y la imagen pintada. Para ello, debemos entender qué supone la imagen encontrada, porqué la seleccionamos y qué nueva dimensión se está gestando. Esta es otra de las razones por la que se quiso investigar sobre este proyecto, pues se considera que predispone un terreno sumamente fértil.

Por otra parte, para usar ciertos conceptos, se requiere de una experimentación y estudio de los mismos, es lo que se busca con la investigación sobre el suspense y el secreto. Así, en este punto, sabemos que misterio, sorpresa y suspense no son la misma cosa. Esto implicó un replanteamiento a la hora de abarcar la imagen y la pintura, no englobando todo en uno, sino sabiendo que implican por separado. Lo mismo sucede con el conocimiento: las preguntas sobre qué conocemos y qué no, ejercerán un papel relevante. Del secreto nos interesa su relación con el conocimiento y el vasto campo de juego que esto nos puede proporcionar. Compartimos su relación con lo lógico y lo ilógico, a través de la cual seleccionamos lo que comunicamos de entre nuestros pensamientos naturales, y los metamorfoseamos así en algo más razonado.

Se afirma también que la manera de percibir el trabajo pictórico, es en todo momento la de un pensamiento abstracto, es decir, poner énfasis en la inteligencia constructiva del proceso, que radica en el resultado de la pieza, esté terminada o no. De este pensar abstracto derivamos no sólo en la relevancia del proceso, sino también en el diálogo entre las piezas un aspecto que se materializa cuando las pinturas se distribuyen en el espacio.

Asimismo, se ha experimentado una serie de cambios en cuanto a la metodología pictórica con respecto a trabajos anteriores. Estos cambios giran principalmente en torno a dos factores: en primer lugar, el hecho de haber pintado más rápido, y en segundo lugar, el conjugar en el proceso de trabajo varias obras a la vez, especialmente alternando piezas de muy diferentes formatos. De esta manera, se ha vigorizado y dinamizado el desarrollo de la obra, y consideraríamos que este aspecto ha quedado plasmado en las pinturas. Hemos sido más conscientes de los pasos que íbamos dando en cada cuadro y, cuando alguna pieza se “atascaba”, se trabajaba otra. Así, cuando se volvía a la pieza “atascada” podía suceder que, o bien la influencia de las otras pinturas procuraba una nueva percepción y ayudaba a establecer soluciones, o bien tomaba consciencia sobre la incapacidad de poder avanzar con esa obra y directamente se decidía acabar con la pieza, tapándola y empezando otro cuadro. Así, en el momento en que se empezaba a sentir cansancio trabajando una obra en concreto, se pasaba a otra, pues el cansancio no era resultado del propio trabajo, sino del centrarnos todo el rato en una sola pieza. Esto, como se ha aclarado, ha supuesto un cambio con respecto a trabajos anteriores en los que la manera de proceder era más lenta e insistente, pudiendo hacer perder a la pieza cierta impronta o “frescura”.

Del proceso de visionado de las películas también obtenemos otra conclusión interesante y es que el hecho de estar más pendiente durante el film para buscar la imagen que posiblemente sirviera de modelo para pintar, sensibilizó la atención de manera que incrementó la receptividad ante muchos detalles que podrían pasar desapercibidos y que constituían guiños de importancia en la película. Pero, lo curioso de este aspecto, es que no sólo se empezó a experimentar en este sentido, sino también en el día a día. Si a ello le unimos todo el estudio sobre la visualidad y cómo se ha puesto en duda, el resultado es una consciencia no sólo de la imagen en sí, sino de la percepción en general y si, ya el acto de pintar constituye un cuestionamiento a la visualidad, cuando se une al estudio antiocularcentrista se favorecería el desarrollo de una capacidad aún más crítica.

Por otro lado, hemos posicionado la pintura con mayor seguridad como un pensamiento que, aún formando parte de un todo, es independiente, partiendo del hecho de que el referente posee una naturaleza distinta al medio de trabajo empleado. Esto mismo ha ocurrido con la consciencia del uso artístico del archivo.

Por otro lado, el montaje físico de la obra y el haber llevado a cabo la exposición *Mensajes de algún código secreto* en la Galería A del Arte (Zaragoza, 2016) así como en PAM!16, ha procurado ciertas respuestas que están en relación entre la idea y su materialización. De esta manera, se pudo corroborar que muchos de los espectadores tomaron una posición activa ante la obra, llegando incluso a poder ser consciente de sus preguntas con respecto a lo que veían y poner en relación su percepción de la obra con la propia. Fue así como se experimentó físicamente esa relación entre el creador y la obra, la obra con la obra, y la obra con el espectador; de la que hemos estado hablando en este proyecto.

Se consideraría, por otra parte, que a lo largo de todo este proceso se ha contestado a esa pregunta que indicábamos en la introducción sobre qué implicaciones ha tenido la imagen y la visualidad en nuestra Historia Occidental.

En definitiva, si nos preguntamos sobre qué dirección tomará nuestro trabajo de aquí en adelante, podríamos decir que probablemente estas sean unas fuertes raíces a partir de las cuáles seguir evolucionando, pues de nuevo, como habíamos mencionado, aparte de considerar la pintura como nuestro motor, los temas tratados proporcionan un vasto y fértil campo de actuación. Así, y para finalizar, mencionaremos la idea sobre cómo enfrentar a la *Tiranía del ojo*, pues más que la ceguera, lo que nos hace percibir es la apertura, el carácter abierto que provee al observador de múltiples puntos de vista, ya que pensar la imagen, sea esta figurativa o abstracta, es desarrollar nuestro temperamento crítico. Es por ello que en esta afirmación radican todas las innumerables posibilidades del óleo, nuestra manera de trabajar con la pintura.

Fuentes referenciales

ALIAGA, Juan Vicente; LOOCK, Ulrich; SPECTOR, Nancy; TUYMANS, Luc, *Luc Tuymans*, Londres, Phaidon, 1996.

ARRANZ, Manel; SOLANA, Ana, *Juan Muñoz, poeta del espacio*, Gobierno de España, RTVE, Madrid, 2014.

BELZ, Corinna, *Gerhard Richter – Painting*, Zero One Film Terz Film / Westdeutscher Rundfunk (WDR) / Mitteldeutscher Rundfunk (MDR) / ARTE, Berlín, Colonia y Lipsia, 2011.

GUASCH, Anna María, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011.

JAY, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007.

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne; LEUTRAT, Jean-Louis, *Cómo pensar el cine*, Madrid, Cátedra, 2003.

MARKLE, Fletcher, *Telescope: A Talk with Hitchcock*, Canadá, 1964.

RICHTER, Gerhard, *Atlas*, Nueva York, D.A.P./Distributed Art Publishers, 2011.

SHAFTO, Sally, "On Painting and History in Godard's *Histoire(s) du cinéma*", Melbourne, en *Senses of Cinema*, Julio, 2006, nº 40.

SIGG, Pablo; SIMOENS, Tommy; TUYMANS, Luc; VERMEIREN, Gerrit, *Luc Tuymans: Is It Safe?*, Londres, Phaidon, 2010.

SIMMEL, Georg, *El secreto y las sociedades secretas*, Madrid, Ediciones sequitur, 2010.

TRUFFAUT, François, *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, 2016.

VILA-MATAS, Enrique, *Kassel no invita a la lógica*, Barcelona, Seix Barral, 2015.

WARBURG, Aby, *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal, 2010.

Í N D I C E D E I M Á G E N E S

NÚMERO	TÍTULO	TÉCNICA	FORMATO	FECHA	AUTOR/A
1	Psycho	Film	109 min.	1960	Alfred Hitchcock
2	Rear Window	Film	112 min.	1954	Alfred Hitchcock
3	The Birds	Film	120 min.	1963	Alfred Hitchcock
4	North by Northwest	Film	135 min.	1959	Alfred Hitchcock
5	Vertigo	Film	120 min.	1958	Alfred Hitchcock
6	The Thirty-Nine Steps	Film	81 min.	1935	Alfred Hitchcock
7	Vertigo	Film	120 min.	1958	Alfred Hitchcock
8	Rear Window	Film	112 min.	1954	Alfred Hitchcock
9	The Invisible Pull	Instalación	-	2012	Ryan Gander
10	Pasamano recto con cuchillo	Hierro, madera y cuchillo	9,5x199,5x14,5 cm.	1986-1987	Juan Muñoz
11	Gerhard Richter-Painting	Film	97 min.	2011	Corinna Belz
12	El espíritu de la colmena	Film	94 min.	1973	Víctor Erice
13	Narciso	Óleo sobre lienzo	110x92 cm	1597-1599	Caravaggio
14	La ciudad ideal	Témpera sobre tabla	239,5x67,5 cm.	1480-1490	Piero della Francesca

NÚMERO	TÍTULO	TÉCNICA	FORMATO	FECHA	AUTOR/A
15	El matrimonio Arnolfini	Óleo sobre tabla	82x60 cm	1434	Jan Van Eyck
16	La muerte de Marat	Óleo sobre lienzo	165x128 cm	1793	Jacques-Louis David
17	El aquelarre	Óleo sobre revoco, trasladado a lienzo	140x438 cm	1819-1823	Francisco de Goya
18	Lluvia, vapor y velocidad	Óleo sobre lienzo	91x121,8 cm	1844	William Turner
19	Abadía en el robledal	Óleo sobre lienzo	110,4x171 cm	1809	Caspar David Friedrich
20	Almuerzo sobre la hierba	Óleo sobre lienzo	208x264,5 cm	1863	Édouard Manet
21	Olympia	Óleo sobre lienzo	90x130,5 cm	1863	Édouard Manet
22	La cascada	Mixta	242x177x124 cm.	1946-1966	Marcel Duchamp
23	Un chien andalou	Film	17 min.	1929	Luis Buñuel, Salvador Dalí
24	Gerhard Richter-Painting	Film	97 min.	2011	Corinna Belz
25	Panóptico	Diseño para prisión	-	Finales siglo XVIII	Jeremy Bentham
26	Wonderland	Fotografía	-	2007	Luc Tuymans
27	Wonderland	Óleo sobre lienzo	10x15 cm	2007	Luc Tuymans
28	Wonderland	Instalación	-	2008	Luc Tuymans
29	Big Brother	Fotografía	-	2008	Luc Tuymans

NÚMERO	TÍTULO	TÉCNICA	FORMATO	FECHA	AUTOR/A
30	Big Brother	Óleo sobre lienzo	146,4x225,1 cm	2008	Luc Tuymans
31	Histoire(s) du cinéma	Film	268 min.	1988	Jean-Luc Godard
32	Histoire(s) du cinéma	Film	268 min.	1988	Jean-Luc Godard
33	Atlas Mnemosyne	Colección de imágenes	-	-	Aby Warburg
34	Atlas Mnemosyne	Colección de imágenes	-	-	Aby Warburg
35	Atlas	Colección de imágenes	-	-	Gerhard Richter
36	Atlas	Colección de imágenes	-	-	Gerhard Richter
37	North by Northwest	Film	135 min.	1959	Alfred Hitchcock
38	Cornfield	Óleo sobre tabla	30x36 cm	2015	Marina Iglesias
39	Meeting place	Óleo sobre tabla	25x35 cm	2015	Marina Iglesias
40	Fargo	Film	97 min.	1996	Joel Cohen, Ethan Cohen
41	Bloody nose	Óleo sobre tabla	13x18 cm	2015	Marina Iglesias
42	Sleepy	Óleo sobre tabla	13x18 cm	2015	Marina Iglesias
43	The fighter	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias
44	Mad dogs	Óleo sobre tabla	16,5x20,2 cm	2015	Marina Iglesias

NÚMERO	TÍTULO	TÉCNICA	FORMATO	FECHA	AUTOR/A
45	Visiones de lo real	Exposición	Fundación Frax, Alicante	2016	Marina Iglesias
46	Mensajes de algún código secreto	Exposición	Galería A del Arte, Zaragoza	2016	Marina Iglesias
47	The basement	Óleo sobre tabla	65x81 cm	2015	Marina Iglesias
48	Parklife	Óleo sobre tabla	65x81 cm	2015	Marina Iglesias
49	Sharp	Óleo sobre tabla	65x50 cm	2015	Marina Iglesias
50	Enough	Óleo sobre tabla	65x50 cm	2015	Marina Iglesias
51	The evidence	Óleo sobre lino	165x205 cm	2016	Marina Iglesias
52	Mensajes de algún código secreto	Exposición	PAM! 16, Valencia	2016	Marina Iglesias
53	Mensajes de algún código secreto	Exposición	Galería A del Arte, Zaragoza	2016	Marina Iglesias
54	Mensajes de algún código secreto	Exposición	Galería A del Arte, Zaragoza	2016	Marina Iglesias
55	Sweetie	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias
56	Phoenician	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias
57	Amen	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias
58	Love	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias
59	Clave	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias

NÚMERO	TÍTULO	TÉCNICA	FORMATO	FECHA	AUTOR/A
60	Light speed	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias
61	Both hands	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias
62	Just march yourself	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias
63	Peach pickers wanted weekly hire	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias
64	The wound	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias
65	The mountains	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias
66	Thank you ma'am	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias
67	The sock	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias
68	The night of the witches	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias
69	He said he was sleeping	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias
70	Pilot	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias
71	The costume	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias
72	What he learned	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias
73	Cowboy	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias
74	The prisoner	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias

NÚMERO	TÍTULO	TÉCNICA	FORMATO	FECHA	AUTOR/A
75	Needle	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias
76	Tell me more	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias
77	The fighter	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias
78	The maze	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias
79	Tight	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias
80	The messenger	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias
81	The sachet	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias
82	Here lie the broken bones	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias
83	Rabbits	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias
84	Freckles	Óleo sobre tabla	10x15 cm	2015	Marina Iglesias
85	Sleepy	Óleo sobre tabla	13x18 cm	2015	Marina Iglesias
86	Blue magic	Óleo sobre tabla	13x18 cm	2015	Marina Iglesias
87	Bloody nose	Óleo sobre tabla	13x18 cm	2015	Marina Iglesias
88	Industrial designing business?	Óleo sobre tabla	16,3x21,8 cm	2015	Marina Iglesias
89	Cornfield	Óleo sobre tabla	30x36 cm	2015	Marina Iglesias

NÚMERO	TÍTULO	TÉCNICA	FORMATO	FECHA	AUTOR/A
90	Nothing	Óleo sobre tabla	16,3x21,8 cm	2015	Marina Iglesias
91	Tyler	Óleo sobre tabla	21,7x16,5 cm	2015	Marina Iglesias
92	Zombie	Óleo sobre tabla	25x35 cm	2016	Marina Iglesias
93	Mad dogs	Óleo sobre tabla	16,5x20,2 cm	2015	Marina Iglesias
94	Android	Óleo sobre tabla	25x35 cm	2016	Marina Iglesias
95	Búfalo	Óleo sobre tabla	25x35 cm	2016	Marina Iglesias
96	Throw it on	Óleo sobre tabla	25x35 cm	2015	Marina Iglesias
97	Meeting place	Óleo sobre tabla	25x35 cm	2015	Marina Iglesias
98	Pink Panthers	Óleo sobre tabla	25x35 cm	2015	Marina Iglesias
99	Goodness gracious	Óleo sobre tabla	25x35 cm	2015	Marina Iglesias
100	Look, the wedding ring!	Óleo sobre tabla	25x35 cm	2015	Marina Iglesias
101	Sharp	Óleo sobre tabla	65x50 cm	2015	Marina Iglesias
102	Enough	Óleo sobre tabla	65x50 cm	2015	Marina Iglesias
103	Parklife	Óleo sobre tabla	65x81 cm	2015	Marina Iglesias
104	The basement	Óleo sobre tabla	65x81 cm	2015	Marina Iglesias

NÚMERO	TÍTULO	TÉCNICA	FORMATO	FECHA	AUTOR/A
105	The evidence	Óleo sobre lino	165x205 cm	2016	Marina Iglesias

P R E S U P U E S T O A P R O X I M A D O

CANTIDAD	PRODUCTO	VOLUMEN	PRECIO UNIDAD	PRECIO TOTAL
40	Bastidor tabla	10x15 cm.	3,5 €	140 €
8	Bastidor tabla	25x35 cm.	4,4 €	35,2 €
2	Bastidor tabla	65x50 cm.	11,53 €	23,06 €
2	Bastidor tabla	65x81	16,45 €	32,9 €
1	Bastidor lino	165x205	195 €	195 €
1	Barniz dammar	250 ml.	12,84 €	12,84 €
1	Esencia de trementina	1 L.	12 €	12 €
3	Stand oil	75 ml.	12,06 €	12,06 €
1	Trementina veneciana	250 ml.	15,47 €	15,47 €
4	Aguarrás	1 L.	7 €	28 €
1	Aguarrás símil	1 L.	2,55 €	5,10 €
1	Aguarrás	500 ml.	5 €	5 €
1	Gesso acrílico	1 L.	9 €	9 €
1	Espátula	-	1,90 €	1,90 €

CANTIDAD	PRODUCTO	VOLUMEN	PRECIO UNIDAD	PRECIO TOTAL
1	Paletina	-	13,32 €	13,32 €
1	Blanco alquídico	200 ml.	14 €	14 €
1	Blanco alquídico	200 ml.	18,23 €	18,23 €
2	Óleo extra fino	60 ml.	13,10 €	26,20 €
2	Óleo extra fino	60 ml.	9,12 €	18,24 €
1	Óleo extra fino	60 ml.	5,70 €	5,70 €
1	Óleo extra fino	60 ml.	21 €	21 €
8	Libro	-	Variable	248,65 €

T O T A L P R E S U P U E S T O A P R O X I M A D O

883 €



Web Galería A del Arte



Noticia en el Heraldo de Aragón

http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/marina-iglesias-pensar-imagen_1093197.html

Crítica de Chus Tudelilla en el Periódico de Aragón

Mensajes subliminales de Marina Iglesias

PINTURA

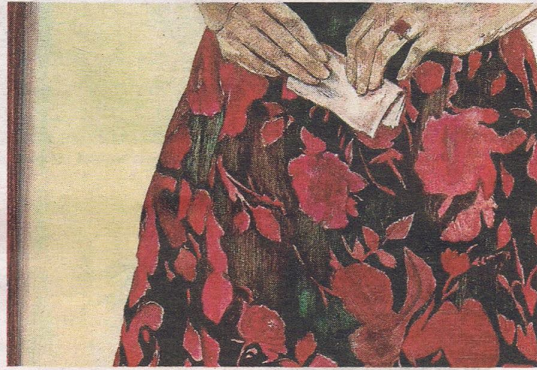
Mensajes de algún...

... código secreto'. Pinturas de Marina Iglesias. Galería A del Arte. Hasta el 18 de marzo.

Las pinturas que Marina Iglesias (Cádiz, 1991) expone en A del Arte son (casi todas) óleos sobre tabla. Y todo un conjunto de ellas, muy pequeñas, de 10 x 15 centímetros. Esto les confiere un peculiar toque objetual. Se trata de objetos portadores de un mensaje. Como lo pudieron ser aquellas miniaturas que se enviaban en las cortes del siglo XV, para que los príncipes conocieran a sus prometidas. Pintura devuelta, por lo tanto, a su misión de transmisora de mensajes. Pero se trata de «mensajes de algún código secreto», según nos dice esta artista, citando a Vila Matas.

El contexto en el que el escritor utiliza esa expresión habla de su experiencia en la Documenta de Kassel, que dio lugar a uno de sus libros últimos. Un libro donde se habla del Arte Contemporáneo, y donde se reivindica -literaria y vitalmente- el papel del arte como estímulo, como invitación a olfatear en el aire, o a pasear por las noches sin necesidad en busca de pistas, más que de soluciones. El artista y el espectador, confundidos, como «ágiles y muy móviles conjurados del bosque».

El óleo sobre madera tiene la virtud de permitirle ser minuciosa a la pintora. Pero la minuciosidad, en este caso, se halla inteligentemente unida a la ambigü-



El color de las flores, el arrebató de la luz y el papel. M. S/A DEL ARTE

dad. Esa ambigüedad tiene que ver mucho con que se nos presenten imágenes robadas de una secuencia narrativa. Fotogramas. 'Film stills', en la afortunada y oximorónica expresión inglesa. Movimiento detenido, descontextualizado. Parte de la magia (del engaño) del cine puede estar en la cualidad subliminal de las imágenes que corren por la pantalla, de lo que no vemos. Una vez congelado, el sentido se revela en una otredad que está escondida. Marina Iglesias habla del thriller y pintura en un texto que ella misma ha escrito.

Plano, recontextualización de la imagen e intriga, enumera como elementos comunes. E introduce uno de los temas clásicos hitchcockianos, el McGuffin, esa excusa insignificante que pone en marcha la maquinaria narrativa, y que, además, no existe en realidad, o nunca llegamos a ver. El personaje ficticio con el que confunden a Cary Grant en 'Con-

la muerte en los talones' es el mejor ejemplo.

No faltará esta película entre las referencias de esta exposición, a la que se invita al visitante a adoptar un rol activo, detectivesco. En este juego sólo es parte, pero no esencial, el intentar descubrir qué película esconde cada cuadro. Nos interesa más adivinar qué otra película puede esconder cada película. El árbol genealógico de la pintura de Marina Iglesias diría que tiene sus raíces en las figuraciones críticas de Sigmar Polke y Gerhard Richter (pensemos en la serie dedicada por éste último al final de la banda Baader-Meinhof, pintando las fotografías de prensa), y en la pintura de Luc Tuymans, que ha sido su mejor heredero; se ha dedicado a pintar fotogramas de películas. Como en él, la pintura se convierte para Marina Iglesias en una herramienta de análisis ambiguo de la realidad.

ALEJANDRO RATIA

