

COLECCIÓN Y REINTERPRETA- CIÓN.

La pintura como
edición de imágenes.

SEVILLA, SEPTIEMBRE DE 2019.

TRABAJO REALIZADO POR

FRANCISCO JESUS NOVAS TORRALBA.



TRABAJO FIN DE GRADO

GRADO EN BELLAS ARTES -UNIVERSIDAD DE
SEVILLA-

4º CURSO

TITULO: "Colección y reinterpretación. La pintura
como edición de imágenes."

AUTOR: Francisco Jesús Novas Torralba.

TUTOR: Mercedes Espiau Eizaguirre.

Vº Bº DEL TUTOR:



DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD Y AUTORÍA DE TRABAJO ACADÉMICO
TRABAJO DE FIN DE GRADO/TRABAJO FIN DE MÁSTER

D. /D^a. : FRANCISCO JESÚS NOVAS TORRALBA, CON DNI 77172212 J,
ESTUDIANTE DEL GRADO DE BELLAS ARTES DE LA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA.

DECLARA QUE:
EL TRABAJO FIN DE GRADO/TRABAJO FIN DE MÁSTER DENOMINADO,
"COLECCIÓN Y REINTERPRETACIÓN. LA PINTURA COMO EDICIÓN DE IMAGENES."

ES DE MI EXCLUSIVA AUTORÍA Y HA SIDO ELABORADO RESPETANDO LOS
DERECHOS INTELECTUALES DE TERCEROS, CONFORME LAS CITAS QUE
CONSTAN EN LAS PÁGINAS CORRESPONDIENTES, CUYAS FUENTES SE INCORPORAN EN LA BIBLIOGRAFÍA.
POR LO TANTO, ASUMO LA RESPONSABILIDAD DE SUS CONTENIDOS Y
ELABORACIÓN, SIN INCURRIR EN FRAUDE CIENTÍFICO O PLAGIO.

PARA QUE ASÍ CONSTE, FIRMO LA PRESENTE DECLARACIÓN EN
SEVILLA A 5 DE SEPTIEMBRE 2019

FDO. FRANCISCO JESÚS NOVAS TORRALBA.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.	10 - 12
2. LA IMPORTANCIA DE LA IMAGEN EN LA PINTURA	14 - 17
3. FACTORES QUE DEFINEN MI PINTURA.	18
3.1. LA REPRESENTACIÓN NARRATIVA: LO INCOMPLETO.	19 - 24
3.2. EL USO DE LOS CÓDIGOS CINEMATOGRAFICOS.	26 - 31
3.3. LA MOTIVACIÓN: LA INDIFERENCIA ANTE LOS MOTIVOS.	32 - 38
3.4. EL MISTERIO: INTRODUCCIÓN, NUDO Y DESENLACE.	40 - 47
3.5. NOSTALGIA: REMINISCENCIA DE ALGO VIVIDO.	49 - 52
4. DOSSIER ARTISTICO.	54 - 71
5. CONCLUSIONES.	72 - 73
6. BIBLIOGRAFIA.	74 - 75

1

INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.

Este trabajo constituye el resultado último de la interacción entre investigación y proceso constructivo mediante la pintura.

El encuentro con las obras de artistas como Gerhard Richter o Luc Tuymans supuso un golpe transcendental en mi forma de ver y pensar sobre pintura. El primer contacto con sus pinturas, me llevó a replantearme todo aquello que había hecho hasta aquel momento. De su observación y estudio nacieron las motivaciones que me encaminaron hacia mi actual trabajo. Este escrito conforma una visión global de lo que hago a través de la obra de estos y otros artistas, en un devenir de ideas, soluciones o proposiciones que a la vez intento acompañar y explicar mediante otros textos.

Este trabajo constituye el resultado último de la interacción entre investigación y proceso constructivo mediante la pintura. En un proceso de retroalimentación, esta simultaneidad de trabajo teórico y práctico ha desembocado en que la memoria esté compuesta, a la vez, de descripciones tanto contextuales como conceptuales, en un discurso continuado donde utilizo una serie de epígrafes que aíslan cada una de sus características: la expectación incómoda, la representación de lo irrepresentable, la opacidad de significado, las

relaciones entre la imagen y la memoria, lo enigmático y oculto...

Entre mis objetivos están:

- Elaborar una memoria escrita donde se recogen reflexiones sobre aspectos, temas, puntos y posicionamientos que son determinados en los objetivos específicos. Estos objetivos específicos se resumen en tres ideas principales:

1- Reflexionar, por medio del trabajo teórico, aspectos que son de especial interés para con un mundo visual contaminado por los medios de comunicación, y su relación con la pintura.

2- Analizar y desarrollar los valores conferidos a la imagen y cómo es transferida al campo pictórico.

3- Considerar y explicar aquellos puntos determinantes en la obra de mis referentes, para construir una idea globalizada de mi trabajo.

La metodología en este proyecto se basa en abordar y justificar aquellas características descritas mediante fuentes de diversa índole. Artículos de prensa, libros, críticas o textos de interés que ya han abordado estos temas y ayudan a confi-

gurar una mejor organización del trabajo, una visión más concreta del panorama constituido por artistas como los mencionados Gerhard Richter o Luc Tuymans.

Por otro lado, la búsqueda selectiva de aquellas imágenes que puedan servir como modelo referencial a la hora de comenzar a pintar y que me permita las siguientes cuestiones:

- Emplear una factura con la que pueda trabajar de forma rápida e inmediata
 - Conferir a la obra propiedades ligadas al extrañamiento, la incertidumbre o la ambigüedad, atributos que pueden estar, o no, en la imagen referencial.
-

2

LA IMPORTANCIA DE LA IMAGEN EN LA PINTURA.

La imagen tiene como primera intencionalidad recordar y justificar el momento”, van Dijck alude al concepto como “una mezcla de memoria y deseo.

La imagen ha cobrado vital importancia en nuestros días ¿qué influencias tiene? ¿y cuál es el nuevo rol del diseñador, del artista, del creador de imágenes? Según el teórico Teun van Dijk, “la imagen tiene como primera intencionalidad recordar y justificar el momento”, van Dijck alude al concepto como “una mezcla de memoria y deseo”. (Dijk 2002. p. 24)

Hasta el momento en que se creó la imagen, el hombre no había podido ni siquiera concebir el tiempo de la representación. Cada sociedad de la historia ha utilizado la imagen como una herramienta, esta, hace valer nuestra propia historia para todas las culturas y en todas las épocas, es decir, las imágenes nos valen como recuerdos que hacen las funciones de la memoria.

En nuestra actualidad, las fotografías son manipulables, nos marcan una dirección, una idea. La publicidad, el diseño, los medios de comunicación, el cine, son herramientas de manipulación, manipulación de imágenes. Ante esta masiva manipulación de los medios, las imágenes han perdido su poder, ya sea por el uso excesivo de estas o por el uso no adecuado, han perdido nuestra credibilidad, nuestra

atención, no existe un pensamiento crítico ante ellas, simplemente se consumen. Somos una sociedad de consumo, consumidores de imágenes. ¿Es posible hoy, la reflexión crítica? ¿O es que el exceso y la sobreabundancia de las imágenes embotan esas capacidades hasta reducirlas a una simple ilusión o un ejercicio vacuo? Esta preocupación está íntimamente relacionada con la aparición de otro camino nuevo para pintar a través de la fotografía y protagonizado, por artistas como los que se acaban de mencionar. Aunque reconocen la contingencia absoluta de la pintura, los artistas de los que vamos hablar en este trabajo impulsan el medio hacia adelante con una mezcla única de escepticismo y fe, y esa puede ser la única convicción que ellos o nosotros podemos tener.

[FIGURA 1] FRANCISCO NOVAS.

“La pistola”, 2019.

Óleo sobre lienzo.
46 x 33 cm.



Los resultados estéticos de esta tendencia pictórica son que cada imagen sea única y se trate, en último caso, de construir otra mirada, de experimentar otro tipo de percepción donde no importa el lugar sino la actitud que genera su construcción.

En mi caso de la fotográfica encontrada, trato de transferir aquellas cualidades que me interesan a la pintura. Un procedimiento acumulativo de ‘error-rectificación-error’ o ‘ensayo y error’. A menudo casi sin finalizar una obra ya estoy pensando en otras ideas para las siguientes, por lo que desecho muchos cuadros o los reutilizo posteriormente, pero a veces los primeros estados de un cuadro son suficientes, respecto a mis propósitos, por lo que muchos de ellos contienen ese sentido de incompleto o inacabado, como en el caso de mi obra: “La pistola”. [Fig. 1].

3

FACTORES QUE DEFINEN MI PINTURA

A continuación, desglosaré por conceptos los rasgos que comparto con la obra de otros artistas, mostrando detalles de mis referentes y otras claves que acabarán por definir mi propio trabajo.

3.1

La representación narrativa: lo incompleto.

“Una representación es algo muy específico, no es lo mismo que una imagen. Una imagen puede ser hecha por una máquina, pero una representación debe ser realizada de manera deliberada, de acuerdo a unos parámetros y a unos criterios que han sido desarrollados a lo largo del tiempo y que continúan evolucionando sin cesar”. (Badía. 1999. pág. 27.)

Como lectores de imágenes somos capaces de interpretar y traducir unos códigos a los que tenemos acceso. Ahora bien ¿Qué pasaría si dichos códigos fuesen difícilmente descifrables? ¿Y si estos códigos los extrapolásemos a la pintura? Normalmente en la pintura (obviamente hablamos de pintura figurativa) estos códigos son fácilmente descifrables. Supon-

gamos que estamos ante “La balsa de la Medusa” de Théodore Géricault. La escena capta el instante en el que un grupo de naufragos avistan una vela en el horizonte. El espectador menos avezado en historia, más en este caso de historia del arte, probablemente nunca habrá escuchado el nombre del conde Chaumareix, ni de ninguna de sus competencias al servicio oficial de la armada, probablemente sea incapaz de señalar al culpable al que se le atribuye tal desastre como el que está presenciando. Ante tal desconocimiento, pongamos que ni si quiera sea consciente de la fecha o el periodo de historia en el que esta pintura se llevó a cabo.

Su intención no es ni mucho menos irreflexiva, simplemente como espectador es ajeno a toda historia sociopolítica que acompaña a la imagen, que se esconde detrás del cuadro. Lo que carecería de toda lógica por parte de este espectador sería pensar que, en esa pintura, no está ocurriendo absolutamente nada, sería delirante por parte del espectador pensar que la acción que se está llevando a cabo carece de toda violencia o dramatismo.

Dejando a un lado todo conocimiento histórico, la imagen de la que este espectador está siendo testigo es de brutal violencia, el espectador tiene conciencia de este dramatismo que el pintor ha sabido recrear a través de unos códigos. Estos códigos pueden ser traducidos de formas diferentes: si hablamos del color, por ejemplo, la gama de colores es muy reducida, sus tonos cálidos sirven para producir esa impresión dramática de angustia. Podríamos utilizar otros códigos: la pincelada suelta, la compleja composición, etc. Lo que está más que claro, es que cualquier espectador, sin conocer estos códigos, pueda quedar delante de este cuadro impávido ante tal violencia de la naturaleza. Se replantea aquí la siguiente cuestión, ¿Qué pasaría si dichos códigos fuesen difícilmente descifrables? ¿Qué pasaría si esa representación narrativa no fuese tan obvia, si no sabemos exactamente que está ocurriendo? ¿Tiene que poseer la pintura estos códigos de fácil acceso?



[FIGURA 2]
CLAUDE MONET.
"Impresión, sol naciente."
Óleo sobre lienzo. 1872.
48 x 63 cm.

En los pintores impresionistas por ejemplo, estos códigos de difícil lectura se traducen en formas de bruma, niebla, espacios oscuros donde la forma, lo tangible, lo visual se pierde, la representación narrativa se convierte aquí en una maraña de fenómenos meteorológicos y atmosféricos que dificultan al espectador para contemplar el paisaje en su totalidad. Tomemos entonces como ejemplo el cuadro "Impresión, sol naciente". Este,

es un paisaje gris del pintor Claude Monet en el cual avistamos un triste puerto comercial donde destaca con fuerza un sol anaranjado en el momento del amanecer [fig. 2] Sus grúas, barcos y chimeneas son monocromáticos porque este sol aún no ha iluminado los objetos y por eso parecen del mismo tono grisáceo, sus pinceladas sueltas no permiten apreciar nada a corta distancia, pero configuran la escena perfectamente a mayor distancia de observación. Estas características que apreciamos similares en pintores de este movimiento es conocida como impresionismo. Es la palabra que utilizara Louis Leroy para definir esta corriente en la cual los objetos están supeditados a la impresión que la luz produce a la visión y no según la supuesta realidad objetiva.

En una conexión mucho más contemporánea encontramos a pintores como Magnus Von Plessen, donde estos códigos de difícil lectura se establecen en una delgada línea entre la abstracción y la figuración. Los recursos o códigos inevitables de esta pintura son atmósferas sombrías y un entorno inestable con personajes sin rostro que formalizan sus propias proyecciones mentales surrealistas. En el caso de Tuymans por ejemplo nos enfrentamos a una pintura inquietante. Evitando el rodeo o la molestia de una historia por contar, el concepto de Tuymans de visualizar lo que no se puede ver, "lo que no se puede contar" es una manera de inquietar a través de lo incompleto.



[FIGURA 4] VON PLESSEN, MAGNUS.
Untitled, 2006. Óleo sobre lienzo. 280 x 173 cm.

Para explicar mejor este concepto tomaremos como ejemplo la obra del mismo Luc Tuymans "El caníbal de la Sorbona" (fig 3). Este retrato realizado desde los códigos más puramente clásicos de la pintura representa la imagen de Issei Sagawa. El título, "El caníbal de la Sorbona" es el

nombre acuñado por los medios para identificar al personaje que se representa, acusado de matar y comer el cadáver de un compañero de universidad en París en los años ochenta. El espectador aun conociendo esta historia es imposible que reconozca al personaje que se muestra, solo leyendo el título y conociendo esta historia es capaz de identificar al sujeto o por lo menos imaginar que se trata de él. El retrato esta realizado tomando una fuente mediática, una imagen salida en los medios y repetida en diferentes ocasiones. Como si estuviese fuera de foco y rebajado de color, la imagen esta trabajada como si se tratara de una abstracción de la realidad. La luz fría que envuelve el retrato bascula entre los azules pálidos, los grises y el blanco. Al artista no le interesa dar pistas de episodios sociales concretos como recordar la tensión de la que fueron fruto estos personajes, la angustia que suscitaron: quiere sugerir turbación y hacer de ella su mensaje a través de pinceladas vibrantes que seducen al espectador, aunque los temas le inquieten. Esas escenas rescatadas de los medios con las que trabaja quedan, en sus manos, vaciadas de anécdotas espaciales y temporales para su descontextualización aislada. Esta forma de utilizar los códigos, describe la idea del pintor de ocultar la verdadera historia, de contar lo que no se puede contar. Una forma de mostrar lo incompleto. Como señala Francis Bacon en la Lógica de la sensación: "El peligro no es exactamente el de la figuración, sino el de la narración ¿Qué pasa?, ¿Qué va a pasar?, ¿Qué pasó?"(Bacon. 1981. Pag 56.).



[FIGURA 3]
LUC TUYMANS
"El caníbal de la Sorbona", 1995.
Óleo sobre lienzo. 71 x 96,5 cm.



[FIGURA 5] FRANCISCO NOVAS.

"El pistolero", 2018.

Óleo sobre tabla.
46 x 64cm.

Se transforma aquí lo incompleto en una cualidad artística de la obra, pensadores como Nietzsche, darán prioridad a esta idea. Lo incompleto dota a la imagen de misterio, incertidumbre, tensión por parte de Tuymans, de formas irreconocibles, en el caso de Lars Elling, de bruma en el caso de los impresionistas, pero ¿Cómo se refleja esto en mi pintura? ¿Cuáles son mis códigos?

El ocultamiento de la identidad de mis personajes detrás de superficies de pinturas manchadas, las distorsiones visuales, las reducciones cromáticas, los desenfocados, las destilaciones cromáticas. Todo esto trata de corromper la mirada con la duda, dejando atravesar la idea [Fig. 5]. "Lo incompleto es, entonces, como una herida de la imagen, como otra zona de oscuridad, como una mirada sonámbula". (Barro. 2008, p.131).

3.2

El uso de códigos cinematográficos.

“La primera vez que vi el cine comprendí que aportaba algo absolutamente nuevo a la filosofía. Nos proporcionaba la capacidad de entender nuestra forma de conocer: de hecho, podríamos incluso decir que el cine es, en sí mismo, un modelo de la conciencia. Ir al cine es, por tanto, una auténtica experiencia filosófica”. (Brea, J.L. 1999, p.10).

Si en el anterior apartado hemos podido constatar diferentes artistas plásticos que hacen uso de unos códigos determinados para transmitir un mensaje, en este apartado vamos a ver cómo en el cine, también el uso deliberado de unos códigos puede crear esas mismas sensaciones que apreciamos sobre el lienzo. Si antes hemos hablado de Gericault y su utilización

de unos colores determinados para crear dramatismo en sus cuadros, en el caso de Alfred Hitchcock y sus películas pasa exactamente igual. El director al igual que el pintor, conoce, estos códigos y los utiliza bajo su criterio para establecer un dialogo con el espectador que va mucho más allá de la simple estética. En su caso, a pesar de los muchos códigos que pueda utilizar, el color es una herramienta de vital importancia a la hora de crear emociones.

Si tomamos la película “Vertigo” (1958) [Fig. 6] como referente de esta idea del color, observamos cómo durante la primera parte de la película están completamente ausentes de la pantalla dos colores básicos: el rojo y el verde. Independientemente del espectador y su capacidad

reflexiva, su percepción subconsciente sí nota una falta de equilibrio cromático y eso crea una cierta desazón visual, en consonancia con la desazón que siente el protagonista Scottie Ferguson (James Stewart) a causa de su soledad. El espectador, aunque inconscientemente y sin darse cuenta, busca los colores que están ausentes y los encuentra cuando aparece por primera vez en la escena, Madeline (Kim Novak)—objeto de la obsesión de James Stewart—. Esta, lo hace vestida de verde y sentada junto a una pared de intenso color rojo. Esa repentina visión satisface tanto al protagonista, que encuentra el objeto de su obsesión, como al propio público, que se siente aliviado al ver por fin esos colores en pantalla.

Crea así el director todo un curso de relaciones a través del código del color. Si Gericault entonces utilizaba esos colores para crear esa sensación de angustia y violencia, el director los utilizará para relacionar los temas de sus películas: la obsesión, el amor, el miedo.

[FIGURA 6]
ALFRED HITCHCOCK (1958) “Vertigo”



Es en consecuencia el cine toda una experiencia reflexiva, tiene sentido entonces pensar que cada vez más los artistas planteen obras interdisciplinarias o que adopten códigos del cine para el desarrollo de su propia investigación. ¿Cómo pueden entonces afectar los códigos del cine y las imágenes en movimiento a la estaticidad de la pintura? ¿En qué aspectos se conectan estas dos disciplinas?

Sin referirse a ninguna película en concreto, el artista polaco Calvin Marcus ha desarrollado el concepto secuencial del cine (una sucesión de planos) dentro de su propia obra pictórica. Si entendemos el plano como la unidad básica del cine, su proyecto "Were good men" [Fig. 7], es un campo de batalla en el que se encuentran todos los soldados caídos, y cada uno de los cuadros que componen esta exposición representa a un plano de los soldados muertos en el campo de batalla. Más que plantear una vista panorámica de un campo de batalla, plantea un recorrido por el escenario, un travelling de la cámara barriendo el suelo y realizando diferentes planos. Si fuésemos espectadores de esa exposición observaríamos como de una forma parecida al comic, los planos (en este caso las pinturas) van sucediéndose uno tras otro para crear un conjunto de planos que forman esta secuencia bélica.



[FIGURA 7] CALVIN MARCUS
"Were good men", 2017
Óleo sobre lienzo
58 x 75 cm

Dentro de este lenguaje audiovisual entendemos el plano como la unidad básica. Si lo extrapolamos a la pintura y entramos por ejemplo en la sala 12 del Museo Nacional del Prado, presidida por "Las meninas" y dedicada ahora en exclusiva a "El retrato real", veríamos ante nuestros ojos la colección del artista Sevillano que ha sido reordenada en su totalidad siguiendo un criterio. Su disposición (nada aleatoria) ha sido ordenada bajo unos criterios cronológicos y temáticos, con la voluntad de que el visitante pueda conocer adecuadamente tanto el estilo que cultivó Velázquez en los sucesivos periodos de su carrera como la manera con la que se enfrentó a los diferentes repertorios narrativos. Entenderíamos estos cuadros por si solos como planos diferentes de una misma película.

La obra del pintor es extensa, y sus cuadros comparten casi una misma temática: la familia real. En alguno de ellos se puede ver incluso repetida la imagen de varios de sus personajes. ¿Qué les falta entonces para convertirse en una secuencia cinematográfica? ¿Qué les diferencia de la obra de Calvin Marcus?

En el comic, por ejemplo, esta secuencialidad se ve representada por el transcurso del tiempo a través de una sucesión de imágenes con significado. La viñeta representa un espacio (o plano) y un tiempo a los que el lector da continuidad narrativa, hablamos entonces de: una continuidad legible gracias a la suma de planos en sucesión. Eso es lo que le falta a la sala doce del Museo del Prado para convertirse en una secuencia cinematográfica o en una página de un comic: una continuidad narrativa y legible. Entendemos de esta forma el plano como parte del todo, una unidad que en su conjunto codifica la reproductibilidad de la realidad por medio de aparatos cinematográficos, es decir traducen una idea de la realidad a través de una serie de recursos visuales.

La ida y venida de ideas, así como de imágenes que observo en la pantalla, que encuentro en mi día a día, acaban conformando un estrecho vínculo con lo que hago, una continuidad de ideas que se van reproduciendo en mi mente a modo de planos. Estas acaban codificando esa reproductibilidad de la realidad, en mi caso por medio de la pintura. Muchas de

mis ideas proceden de películas, series, televisión en general, donde encuentro y selecciono imágenes que me interesan.

Mi pintura de esta forma se ve influenciada por los planos, el plano como unidad en mi vida cotidiana y conjunto de mi imaginario temático. En mi serie de pinturas sobre la política [Fig. 8], se observa una serie de personajes que comparten un mismo escenario y significado, pero sin embargo se aprecia una falta de continuidad legible.

[FIGURA 8] FRANCISCO NOVAS.

"El Politico", 2019.

Óleo sobre lienzo
38 x 46 cm.



"Encuadrar es por esta razón estar dentro de la visión del artista, de la mente del cineasta. Es escoger un fragmento de la realidad para desechar el resto, mientras se enfrenta a la disyuntiva entre lo mostrado y lo que se oculta". (Lara-Barranco, P. 2018, p.27).

3.3

La motivación: La indiferencia ante los motivos.

“No es lo mismo hacer la lista de la compra que escribir una novela, y no es lo mismo subir una foto a Facebook que intentar hacer una obra como autor o publicarla en prensa”. (Villalón, R. 2018, p.1) Joseph Nicéphore Niépce es considerado uno de los padres de la cámara fotográfica y primer fotógrafo de la historia. Desde su nacimiento en 1826 la cámara fotográfica no ha parado de evolucionar, si lo que antes se consideraba como cámara era un artilugio pesado de difícil transporte y manejo, hoy en día se traduce en una pieza de 12 pulgadas capaz de fotografiar y llamar a la vez. Obviamente la fotografía también ha sufrido una transformación similar, su evolución y fácil acceso ha hecho que los momentos para fotografiar hayan cambiado, que los motivos que de alguna

forma antes eran inverosímil fotografiar hoy en día sean cruciales para la investigación teórica de muchos proyectos. Con la llegada de las nuevas tecnologías todo el mundo ha adquirido la posibilidad de fotografiar un momento determinado. Las campañas de publicidad nos han empujado a ello. En plena Revolución Industrial las personas acudían a las diferentes galerías de retratos de las grandes ciudades de Europa y Estados Unidos, para dejar su imagen retratada para la posteridad. Los daguerrotipos eran mucho más económicos que los retratos realizados por pintores y requerían menos tiempo de exposición ante el retratista. ¿Pero qué pensarían estos maestros de la daguerrotipia sin en vez de fotografiar a personas se hubiesen parado

a fotografiar plantas u objetos banales? ¿No es acaso una margarita o una hoja lo que nos rodea, la mejor representación de lo que está ahí fuera a nuestro alrededor?

Algo así hace el primer ganador no inglés del premio Turner que organiza la Tate Modern cada año. Wolfgang Tillmans, es un fotógrafo alemán que ‘dispara’ retratos, bodegones y paisajes. Sus temas van desde amigos parcialmente desnudos hacia disposiciones modestas de objetos domésticos en alféizares. Su trabajo podríamos definirlo como un recorrido abierto, tanto desde un punto de vista temático como por su formato: de grandes dimensiones. No es extraño ver en sus exposiciones, trabajos enmarcados con un borde ligero de color blanco, sujeto con pinzas, o pegado a la pared con un adhesivo. Lo que vemos en sus trabajos es lo que vemos a nuestro alrededor, lo que nos rodea: el mundo de hoy, de la naturaleza a la tecnología. El cielo abierto, los eclipses. Los pliegues no figurativos del papel. Los árboles y plantas, que ascienden y descienden. El árbol, el jardín, que a través de la ventana abierta se introduce en el interior, en la casa. Las flores. De

alguna forma todo esto se convierte en trascendental, en lo decisivo y es que muchas de esas imágenes que creemos ver y conocer en la vida corriente, en realidad se nos escapan. Miramos, pero no vemos. Y esto es lo que genera Tillmans: una actitud de rescate, de recuperación ante una sociedad irreflexiva cargada de imágenes [Fig. 9].



[FIGURA 9] WOLFGANG TILLMANS.
"I don't want to get over you", 2000.
Fotografía.
900 x 700 mm.

La proliferación de redes sociales y la facilidad del individuo para compartir imágenes han hecho que la acción de fotografiar se haya devaluado, cualquier momento es válido para inmortalizarlo "sea lo que sea". El poder de estas es muy grande e incontrolable, es difícil ser capaz de tener criterio sobre las imágenes y menos cuando nos saturan y su poder se difumina.

En la era de la imagen que vivimos, tenemos un problema con estas y con el uso que hacemos de ellas. El ensayista y fotógrafo Joan Fontcuberta habla de estas cuestiones en una entrevista:

"Antes, la fotografía estaba reservada a una serie de especialistas que eran competentes en el uso de una determinada tecnología. Esa tecnología se ha vuelto hoy tan sencilla que está al alcance de cualquiera, ya que no requerirá ni competencia ni facultades particulares. Incluso los más estúpidos pueden sacar fotografías.

La cosa está en que las fotografías se están convirtiendo en algo parecido a las palabras. En algo que todo el mundo usa. La excelencia estará en las modalidades de uso, es decir, cómo combinamos esas palabras para llegar a decir algo inteligente."

De esta forma tan rotunda, el artista achaca esta aparente falta de inteligencia que predomina en el uso de imágenes en las plataformas de consumo. Declara también en esta misma entrevista:

"Es evidente que no todas las imágenes tienen el mismo valor. Hay imágenes que son de puro consumo y otras que tienen un peso y pueden llegar a sacudir nuestros espíritus. Por ejemplo, de una manera gráfica y reduccionista, podemos hacer dos grandes categorías: unas son las imágenes decorativas y otras las que hacen pensar. Evidentemente, son categorías con las que hago pasar el agua por mi molino. Pero es verdad que hay imágenes que son puras formas visuales que deben complacer al que mira y otras que, en cambio, cuestionan, agujonean y hacen que reacciones. A mí me interesan más estas otras." (Font-

cuberta, J. 2018, pag. 7)

Si el exceso de información que encontramos hoy en Internet conduce a la infoxicación – contaminación de la información, incapacidad de entendimiento y crítica debido a la saturación de resultados – la masificación de la fotografía nos ha llevado a una nueva situación en la que no importa tanto el poseer como el compartir. Hoy parece que todo está fotografiado y ya nada se basa en una técnica. Pero ¿Afectan estas cuestiones al campo de la pintura, y al uso que hace la pintura de las imágenes?

Estas cuestiones que parecen competir solamente al campo de la imagen fotográfica también van a la pintura. Ante este posible marco de consumo de imágenes e indiferencia ante los motivos han surgido pintores como: Willhem Sasnal, Luc Tuymas, Michael Borremans o Eberhard Havekost que beben o se basan en la fotografía como parte esencial de su trabajo.

Un buen ejemplo de este uso de imágenes es el artista polaco Willhem Sasnal. Este, explora la cultura visual contemporánea trabajando con imágenes encontradas en periódicos, revistas e Internet, absorbe todo lo que se encuentra a su alrededor, aportándole una visión totalmente personal, desvirtuada de todo contenido simbólico o referencial. Willhem Sasnal se ha convertido, al igual que Tuymas o Borremans en un referencial pictórico en

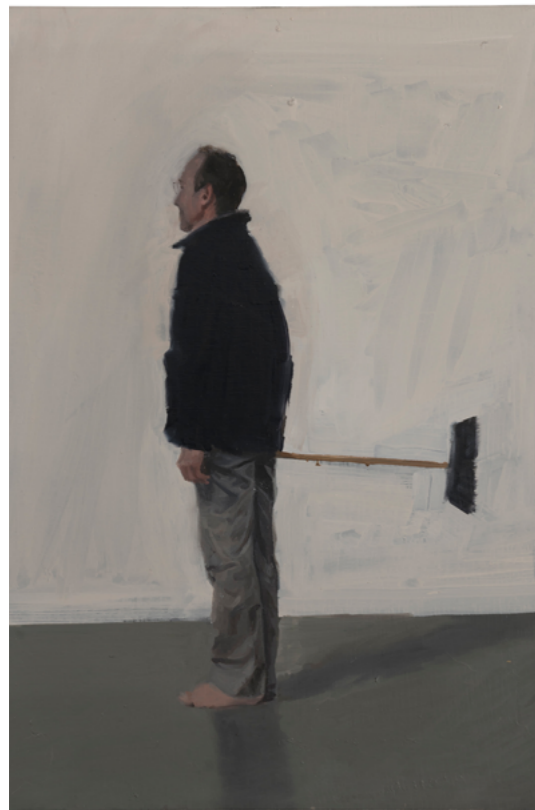
Europa creando tendencia en este tipo de pintura que bebe de estas diferentes técnicas de edición y manipulación en las imágenes [Fig. 10].



[FIGURA 10] WILHELM SASNAL.
"Angela Merkel", 2017.
Óleo sobre lienzo.
70 x 55 cm.

¿Podríamos decir que se trata de una obra multidisciplinar entre cuestiones fotográficas y pictóricas? ¿Es entonces este tipo de pintura una consecuencia directa del consumo de imágenes actual?

Pere Llobera es un artista y comisario afincado en Barcelona. Su obra, refleja el día a día, y las imágenes de carácter "indiferente" son transformadas por su forma de mirar y proceder con la pintura. Esto hace que sus obras estén cargadas de lecturas diversas, pueden hablar de política y de historia, pero pueden también hablar de lo más absurdo y banal. En este sentido su pintura supone un intento de capturar una cosa que en breve desaparecerá, un modo de actuar entusiasta y desesperanzado que explora vías de trabajo que no estén contaminadas [Fig. 11].



[FIGURA 11] PERE LLOBERA.
"Erwin Wurm", 2015.
Óleo sobre lienzo.
71 x 52 cm.

En mi pintura, al igual que en el caso de estos dos artistas no existe ningún tema en concreto, la imagen es tratada como una lectura continuada de la historia de la pintura o como fuente inagotable de formas con las que establecer un diálogo siempre renovado. Normalmente, las figuras carecen de rostro, y se resuelven solo con una mancha de color que devuelve la atención del espectador al tratamiento pictórico del motivo, hacia el signo y no el significado. A menudo los motivos cotidianos que están a nuestro alrededor son el impulso para lanzarme al lienzo y ponerme a pintar, imágenes que descubro en revistas, series y televisión, como he dicho antes. La fuente de la que beben mis imágenes es diversa y por ello hay muchos sitios donde puedo encontrarlas.



[FIGURA 12] FRANCISCO NOVAS.

"Sin título", 2018.

Óleo sobre lienzo.
65 x 54 cm.

Acudo a ellas buscando algo que me permita llevarlas al lienzo y convertirlas en pintura. Es constante el bombardeo de imágenes que recibimos, y por ello es constante el bombardeo de ideas que me vienen a la cabeza. Cualquier pretexto es bueno para lanzarme a pintar [Fig. 12].

La estructura formal de estos cuadros es tradicional, se trata de "composiciones" según las normas académicas. A través de referencias a los medios de comunicación de masas, la temática pierde protagonismo. Los "asuntos", aun siendo más concretos, se abordan de manera referencial. Si tomamos como referencia al Equipo Crónica, vemos una estrecha relación con este tipo de pintura más contemporánea. El uso de imágenes claras que todos pueden leer o el realismo social son algunas de las cuestiones que replantea esta tendencia pictórica. Los objetos como tal, no son interpretados como formas estéticas sino como elementos inmersos en un todo social, cultural o histórico, poseedores de un sentido, significado o valor representativo de esta realidad.

Un emparejamiento más visible se centraría en su aspecto formal: el uso las tintas planas, la utilización de imágenes tomadas de los medios de comunicación o de otros depósitos visuales de la cultura de masas (cartel, cine, fotografía, cómic). Bebiendo de sus apropiaciones, esta pintura empareja referentes de lo popular y lo culto, lo real y la ficción, adopta sistemas duales.

3.4

El misterio. Introducción, nudo y desenlace.

I- INTRODUCCION: ENTRE LO ABS-TRACTO Y LO FIGURATIVO.

En la historia de la pintura hemos visto en muchas ocasiones como ha querido imitar la realidad, servir de espejo ante el mundo que la rodea. Una de las virtudes que el espectador siempre ha buscado en el pintor ha sido la de imitar la realidad con firmeza, mientras mayor sea el parecido con la realidad mejor será la estima en la que el espectador pondrá al pintor. Teniendo en cuenta la idea de Aristóteles, este ha sido siempre el fin esencial del arte, imitar con fidelidad la naturaleza, el universo como la "gran belleza" mantenía la definición griega de arte como todo lo que el hombre produce con habilidad y para algún fin concreto. No es de extrañar entonces la cierta afinidad de muchos ar-

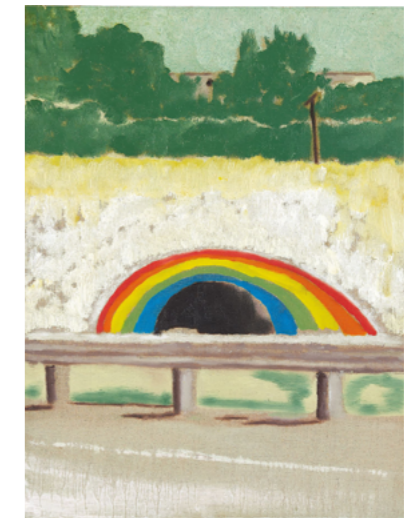
tistas en perseguir ese hiperrealismo, (llevado al extremo por el padre de la pintura hiperrealista Chuck Close) como tampoco es de extrañar ese público entusiasmado con este estilo de pintura que venera e incluso a veces llegan a adquirir por cifras desorbitadas.

A día de hoy un pintor muy perseguido en las galerías y exposiciones de toda Europa es Peter Doig, al igual que los hiperrealistas ha querido ser fiel a la realidad que le rodea, en su caso, a la realidad que a él le rodea, concretamente en Trinidad y Tobago que es donde reside el artista. En sus cuadros podemos observar unas escenas típicas de su entorno [Fig. 13]. La memoria y la imaginación del artista se vuelcan en representaciones de paisajes que evocan sensaciones y huellas del pa-

sado. Sus obras, que en un primer vistazo llaman nuestra atención por su potente colorido, muestran paisajes y arquitecturas de una gran belleza. Tienen como punto de partida fotografías privadas de Doig o fotogramas filmicos e imágenes tomadas de los medios de comunicación, de portadas de discos o posters de películas. A pesar de su compromiso con la pintura y la realidad, una parte de sus seguidores le han asignado el concepto del "pincel torpe"

Pero ¿Qué es un pincel torpe? ¿Qué significa este concepto? ¿Tiene razón el espectador?

La taquigrafía es popularmente conocida como una técnica de escritura en la que se utilizan ciertos signos y abreviaturas especiales para poder transcribir todo lo que dice alguien a la misma velocidad a la que habla. La pintura de Peter Doig, al igual que la de muchos coetáneos suyos, (Sasnal, Havekost, Magnus von Plessen) efectivamente es una pintura torpe, mejor dicho, aparentemente torpe, es de una taquigrafía torpe. Kantor (creador de este concepto) lo define como la estética del fracaso técnico. (Kantor, J. 2004, pag. 164 - 171).



[FIGURA 13] PETER DOIG.
"Tunnel Painting (Country-rock)", 2000.
Óleo sobre lienzo.
40,5 x 30,5 cm.

Este concepto acuñado por el escritor Jordan Kantor alude a la estética del no talento, estrategia trabajada en términos formales y conceptuales. En su artículo "El efecto Tuymans" el escritor intenta defender esta idea basándose en la estrategia semiótica de Tuymans de elegir un lenguaje pictórico particular basado en el tema específico y las necesidades internas de cada imagen. Este ejercicio de semiótica del que habla Kantor en su artículo en alusión a la forma de trabajar de estos pintores, se resuelve de forma vertiginosa, la forma de pintar es rápida y descuidada, esto hace que la técnica parezca torpe, que de alguna forma exista una interacción constante entre la fotografía y la pintura que da lugar a diferentes interpretaciones. Es el empleo deliberado de la estética del "fracaso técnico". Pintan con esa fotografía dibujando directamente, nunca proyectando, lo cual permite provocar un cierto grado de error. Esto hace que la imagen que aparezca sea a su vez inexacta, reinterpretada o refotografiada [Fig. 14].



[FIGURA 14] LUC TUYMANS.
"Lumumba", 2000.
Óleo sobre lienzo.
62 x 46 cm.

II- NUDO: LA IMAGINACION PARA DESCIFRAR EL CUADRO.

En el capítulo I de "Las palabras y las cosas", el filósofo Michel Foucault hace una de las interpretaciones más famosas del cuadro de "Las Meninas":

"En el momento en que colocan al espectador en el campo de su visión, los ojos del pintor lo apresan, lo obligan a entrar en el cuadro, le asignan un lugar a la vez privilegiado y obligatorio, le toman su especie luminosa y visible y la proyectan sobre la superficie inaccesible de la tela vuelta. Ve que su invisibilidad se vuelve visible para el pintor y es transpuesta a una imagen definitivamente invisible para él mismo (...)" (Foucault, M. 1966, p.15).

A partir de Foucault miles son los teóricos, e historiadores del arte que han hecho una revisión de este cuadro, buscando los tesoros ocultos que se encuentran tras la obra maestra del pintor sevillano. El hispanista Jonathan Brown es la máxima autoridad mundial en el estudio de la vida y obra de Diego Velázquez, llegado incluso a acuñar el término el Síndrome de la Fatiga de Las Meninas (SFLM) que se define como un mal que padecen los historiadores que han dedicado mucho tiempo y mucha reflexión al estudio de este cuadro enigmático. No hace mucho el escritor se puso la meta de darle una vuelta más a la interpretación del cuadro más famoso del Prado, "aunque pueda parecer temerario" como el mismo afirma.

No es de extrañar que haya opiniones dispares acerca de la vida y obra del maestro Sevillano, como señalaba Félix de Azúa

en el final de un artículo publicado en EL PAIS sobre la exposición de Bacon en el Museo del Prado. Trae al final del mismo una noticia que sacudió a todos los historiadores: "Diego Velázquez, el autor de 'Las Meninas', no es Diego, es Isabel". (De Azúa, F. 2009, pag. 1).

El escritor catalán cita en apoyo de esta información suya una investigación exhaustiva de la historiadora del arte Carmen B. Palomares, quién rastreó el origen de Velázquez en los archivos de la villa portuguesa de D'O Bonzo, donde descubrió que había sido bautizada como Isabel y no como Diego.

"Concluyo con uno de los últimos casos, pero uno de los más chocantes. Cuando Carmen B. Palomares descubrió el acta de nacimiento de Diego Velázquez en un archivo de la villa D'O Bonzo y constató con perplejidad que había sido inscrito como Isabel Velázquez, no daba crédito a sus ojos. Una exhaustiva investigación posterior en obispos, hospitales y cárceles portuguesas constató que Velázquez era una chica, que nunca aceptó su identidad sexual, que desde la adolescencia usaba bigote de guías subidas (pegado con resina de pino), que tuvo altercados constantes con el párroco de D'O Bonzo hasta que éste la puso en manos del guardia municipal. Su huida de la ergástula, su aparición en Sevilla ya muy maquillado (aunque nunca pudo disimular las caderas, harto abultadas incluso para un pintor), su vida posterior con matrimonio

de provecho incluido, todo hasta el célebre episodio en que el rey le pinta la cruz en la solapilla (una evidente deconstrucción del bigote), son cosas que sólo se han sabido en los últimos 50 años. Desde entonces la obra de Velázquez y sobre todo la célebre Venus del espejo, en el cual se refleja el rostro sin afeites del pintor, han sufrido un verdadero cataclismo. El mismo que usted puede ahora constatar en la exposición Bacon.” (De Azua, F. 2009, pag. 1).

La falta de imaginación, no es una de las desventajas del miembro de la Real Academia Española. Como tampoco lo es para directores de películas, y novelistas que se han encargado de engrandecer el misterio y los enigmas de muchos cuadros simbólicos de la historia del arte, pero ¿Cuáles son los motivos que suscitan este interés en la mayoría de los espectadores? ¿Qué hace que una pintura despierte el interés de tantos historiadores? ¿A qué se aferran estos cuando ven una pintura? ¿Qué hace que un cuadro sea enigmático?

En “Los Cuadernos de Don Rigoberto” Mario Vargas Llosa captura esa falta de imaginación en lo placentero cuando reflexiona sobre el erotismo. Este perverso intento de “imaginar lo que no se puede ver” no solo es fructífero para muchos historiadores del arte sino también para pintores contemporáneos. A partir de lo incompleto (concepto que hemos desarrollado en el apartado de la representación narrativa) muchos artistas recrean este carácter enigmático de la pintura. Los códigos que utilizan son diversos y según el estilo de pintura, como hemos visto por ejemplo en los impresionistas, estos códigos cambiarán según el artista lo vea conveniente a la hora de crear su discurso.

En el caso de la pintura de Lars Elling, al artista le han preguntado por qué difumina los rostros de sus personajes, o pone máscaras para cubrirlos [Fig. 15]. El artista ha dicho que, como en el resto de su trabajo, una de las cosas que más le obsesionan es huir de los clichés. Por eso, este original pintor se propone borrar los rostros y darle al resto del cuerpo la misma importancia, resaltando así brazos, piernas, torsos. Con estas herramientas el artista desarrolla un discurso poderoso, que se revela ante el espectador a medida que va asumiendo su contenido estético y visual. Una forma de referenciar al signo y no al significado. Esta acción de activar la imaginación del espectador hace que haya lecturas diversas y que cada individuo haga una diferente del cuadro.



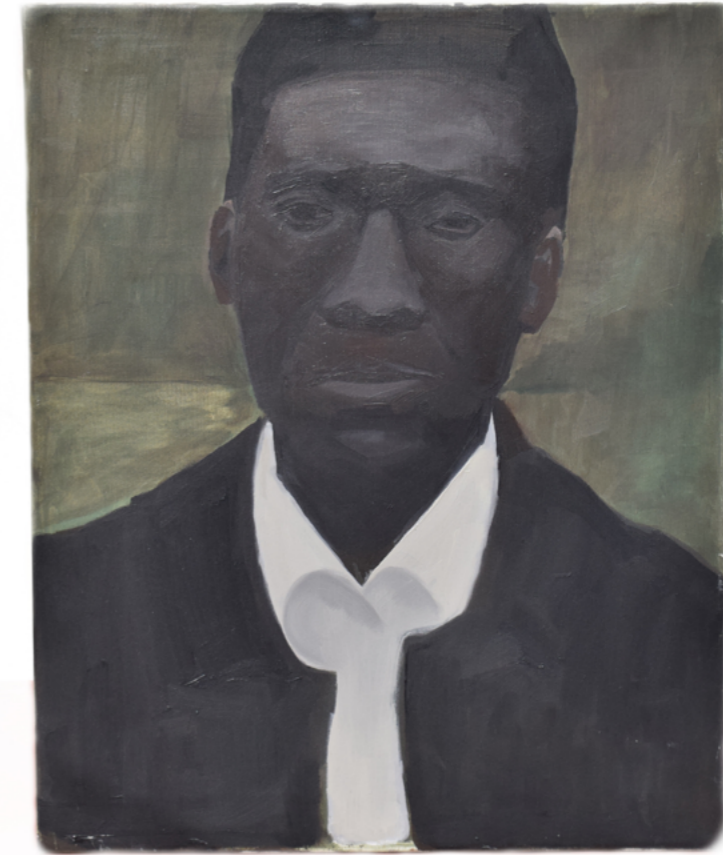
[FIGURA 15] LARS ELLING.
“Falangist”, (2012).
Óleo sobre lienzo.
100 x 100 cm.

III. DESENLACE: COARTAR LA CONDICION DE TRANQUILOS ESPECTADORES.

Estas herramientas descritas anteriormente son para transformar una realidad reconocible en otra totalmente irreconocible. Se diría que estos cuadros revelan un interés por alejarse de lo real a través de la pintura, son a su vez una disolución de la imagen que dificulta y entorpece nuestra visión de simples espectadores. Pero ¿es esta la verdadera finalidad? ¿Qué se pretende con ella? ¿Por qué esta finalidad?

El 21 de Julio de 2017 murió en Roma a los 59 años Pino Pelosi. Aunque es escritor, es más conocido como el único condenado por el salvaje asesinato del cineasta Pier Paolo Pasolini el 2 de noviembre de 1975. Se lleva a la tumba un secreto que desde hace casi 42 años atormenta a toda Italia y al mundo entero: la verdad sobre el asesinato del director. A lo largo de los años Pelosi cambió varias veces su versión sobre lo sucedido, siempre existió la sospecha de que había sido en realidad un asesinato político y Pelosi, un chivo expiatorio. El intelectual se había convertido en un personaje profundamente incómodo para el poder y de ahí a que muchas personas de alto cargo sintiesen una profunda perturbación por el director. Una vez cumplió condena, Pino Pelosi, con tan solo 25 años empezó a ir de vez en cuando a platós de televisión, a escribir su autobiografía y a conceder entrevistas en las que a veces dejaba caer que él no había sido el único responsable de la muerte del cineasta y, otras incluso insinuaban que él ni siquiera había participado en la misma. Pero nunca nada se concretó. Sólo dejaba caer veladas alusiones, turbias menciones que dejaron en la incógnita la verdadera versión de la muerte del cineasta Como en "El crepúsculo de los dioses", de Billy Wilder, este trágico final deja al descubierto las futuras incógnitas que se quedan en el aire. ¿Por qué lo mató? ¿Cuál fue su intención?

La intención del móvil se convierte en este caso en toda una incógnita que no deja de perturbar e incomodar a todos los espectadores de esta especie de película con final abierto. Así es esta pintura, así es su intención de impedir la pasividad del espectador. Para Novalis "solo lo incompleto puede permitirnos avanzar en la tarea del conocimiento" (Novalis. 2007, pag. 89). Un mensaje en clave que no puede ser desmenuzado por completo. Lo indescrptible, confuso, inquietante, perturbador o enigmático. El uso de esa extrañeza para limitar nuestra condición de simples espectadores, es la intención de esta pintura, una placentera incomodidad en aquello que es imposible de comprender. Así es su intención de crear una pintura sin fin [Fig. 16].



[FIGURA 16] FRANCISCO NOVAS.

"El negro" 2019.

Óleo sobre lienzo.
50 x 61 cm.

3.5

Nostalgia: Reminiscencia de algo vivido.

“En 1959, Marcel Broodthaers produce un film titulado “El canto de mi generación”. Se trata de un film-collage, realizado a partir de fragmentos documentales, algunos filmados directamente por el propio artista, otros recogidos de material ya existente. Es un documento neutro y carente de toda pretensión de artisticidad específica. Se trata de registrar el tiempo, simplemente, de registrar una época, un momento congelado de experiencia colectiva.” (Brea, J.L. 1999, pag. 44). Así da introducción el crítico y teórico del arte Jose Luis Brea a su artículo “Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía”. El teórico utiliza la obra del artista visual Marcel Broodthaers para testimoniar la presencia de los medios audiovisuales en

lo que supone una experiencia colectiva. Una experiencia de registro como define Jose Luis Brea en su propio artículo. Este ejercicio de registro, se transforma en este artista a partir de elementos de la vida cotidiana que Marcel Broodthaers utiliza creando un lenguaje poético en forma de collage. Perteneciendo al movimiento surrealista y conceptual, la obra del artista belga es como mínimo difícil de asimilar. Examina los límites del arte, de la experiencia del público y la construcción social del museo como institución pública. Así, sus obras por su estructura hermética se presentan, según el propio artista, como jeroglíficos y exigen al espectador mantener una actitud consciente y activa. Una buena prueba de ello es el lugar donde yace hoy en día su tumba. Esta se pre-

sentada como un jeroglífico, en el que se definen con signos reconocibles la vida y obra del artista.

Algo parecido y de carácter historicista, tenía la función de los jeroglíficos egipcios. Estos pretendían en forma de documental registrar las prácticas de la sociedad egipcia. De alguna forma al igual que la obra de Marcel Broodthaers pretendía registrar, testimoniar en el tiempo. Coincidiendo con la creación de grandes ciudades y sus templos, según ha explicado el historiador italiano Mario Liverani los jeroglíficos nacieron ante una necesidad administrativa y testimonial. (Liverani, M. 1991, pag. 67).

Entiende así todo acto de consumo como una práctica de lectura, y toda producción como un acto de escritura. Su idea es representar una sociedad convertida en texto y lectura, agotadoramente lectora de mensajes verbales, de imágenes, de sonidos... de todo un espectáculo para la mirada.

Esta problemática en cuestión ha sido siempre una de las intenciones de la escritura. Como dijo el filósofo investigador e historiador Michel de Certeau – “la creación es siempre consecuencia de una pérdida”. Para comprender esta reflexión debemos hacer hincapié en esa ética en la que insiste esta figura pensamiento francés del siglo XX: “Una presencia, al desvanecerse, impone la obligación de escribir”. (De Certeau, M. 1975, pag. 21).

Entre otras afirmaciones entiende “la creación como consecuencia de una pérdida”. Tena Navarro escribe acerca de esta afirmación el siguiente fragmento en su tesis doctoral “La presencia de lo Ausente”:

“La presencia de lo ausente no tiene que ser concretamente una pérdida física, también la pérdida, o lo que nos pensamos como el olvido de un recuerdo forma parte de esas huellas, de esos fragmentos que formaron parte de un todo, de una idea. Esta desaparición, la pérdida en cuestión, compromete la vida y la obligación de testimoniar, ese deseo profundo de salvar del olvido, resalta la creación como el lugar donde puede vivir aquello que no existe y que justamente nos sobrevive. Dar un cuerpo de imágenes y formas, es un gesto de invocación, de ofrenda y también de lamentación.” (De Tena Navarro, M. L. 2008, pag. 105).

¿Es entonces la pintura un espacio de ausencias? ¿Es la pintura un ejercicio de registro en el tiempo?

Según Jhon Berger, todo aquel que utiliza la pintura como medio artístico se dedica a crear imágenes que puedan ser recordadas y retenidas de forma indefinida en la memo-

ria. “El inevitable envejecimiento de una pintura está en contraposición directa con la férrea capacidad de retención y de hacer perdurar la realidad representada que tiene la imagen estática. “Un cuadro, como objeto físico es perecedero y esclavo del tiempo, pero en sus imágenes no hay principio ni fin”. El presente desde el que se producen las pinturas nos hace acceder a su carga afectiva, nos remonta a las dimensiones de lo sensible. Invo-ca olores, visiones, texturas, etc... Pero ¿puede el arte restituir ausencias?” (Berger, J. 2006, pag.15).

Si entendemos esas ausencias como experiencias de vida, el pintor Lars Elling plasma las emociones de los estados de ánimo y ensoñaciones como experiencias de su vida. En su obra todo posee un significado, pero este es transformado constantemente en relación a los elementos y colores que presenta en sus composiciones. La realidad y la ficción son parte del mismo espectro de la interpretación subjetiva. La inspiración para sus obras no viene de la documentación fidedigna de la vida contemporánea, sino más bien de las experiencias y la memoria, su interés está en aquello que ha percibido como una vivencia emocional, y que nos lleva como espectador a experimentar el fenómeno de lo observado. Al igual que en mi obra toda su producción tiene un carácter “testimonial” y pretende “reflejar o ser testigo de la realidad” [Fig. 17] Lo que reside milagrosamente en nuestra memoria y que parece a punto de desva-

necerse es el tuétano de estos resultados plásticos. La memoria, individual y colectiva, y sus dificultades de aprehensión justifican esa reducción de la gama y de la visibilidad en ese estilo de pintura. Como hemos descrito en la obra de Marcel Broodthaers, es vital que el espectador se exija un esfuerzo para interpretar lo que no se cuenta –contenidos que sí esconden un sentido-, imaginar más allá de ese velo suspendido como fachada. La imposibilidad de recuperar esa imagen, su finitud y desvanecimiento, acumula significados que desarrollan su equivalente mental, que sí permanecerá en la práctica pictórica.

[FIGURA 17] FRANCISCO NOVAS.

"El actor", 2019.

Óleo sobre lienzo.
27 x 35 cm.



4

DOSSIER ARTÍSTICO.

“Hablar sobre pintura no es solo difícil, sino inútil. Solo es posible expresar con palabras lo que las palabras pueden expresar, lo que el lenguaje es capaz de comunicar. Y la pintura no tiene nada que ver con eso. Eso incluye la típica pregunta: ¿en que estabas pensando? No puedes pensar en nada: La pintura es otra forma de pensar.”

1. Gerhard Richter.

En mi pintura no existe ningún tema en concreto, la imagen es tratada como una lectura continuada de la historia de la pintura o como fuente inagotable de formas con las que establecer un diálogo siempre renovado, a menudo los motivos cotidianos que están al nuestro alrededor son el impulso para lanzarme al lienzo y ponerme a pintar, imágenes que descubro en revistas, series y televisión. A través de referencias a los medios de comunicación de masas, la temática pierde protagonismo. Los “asuntos”, aun siendo más concretos, se abordan de manera referencial.

1. BELZ, C. (Dir.) Gerhard Richter, Painting [Documental], 2011.



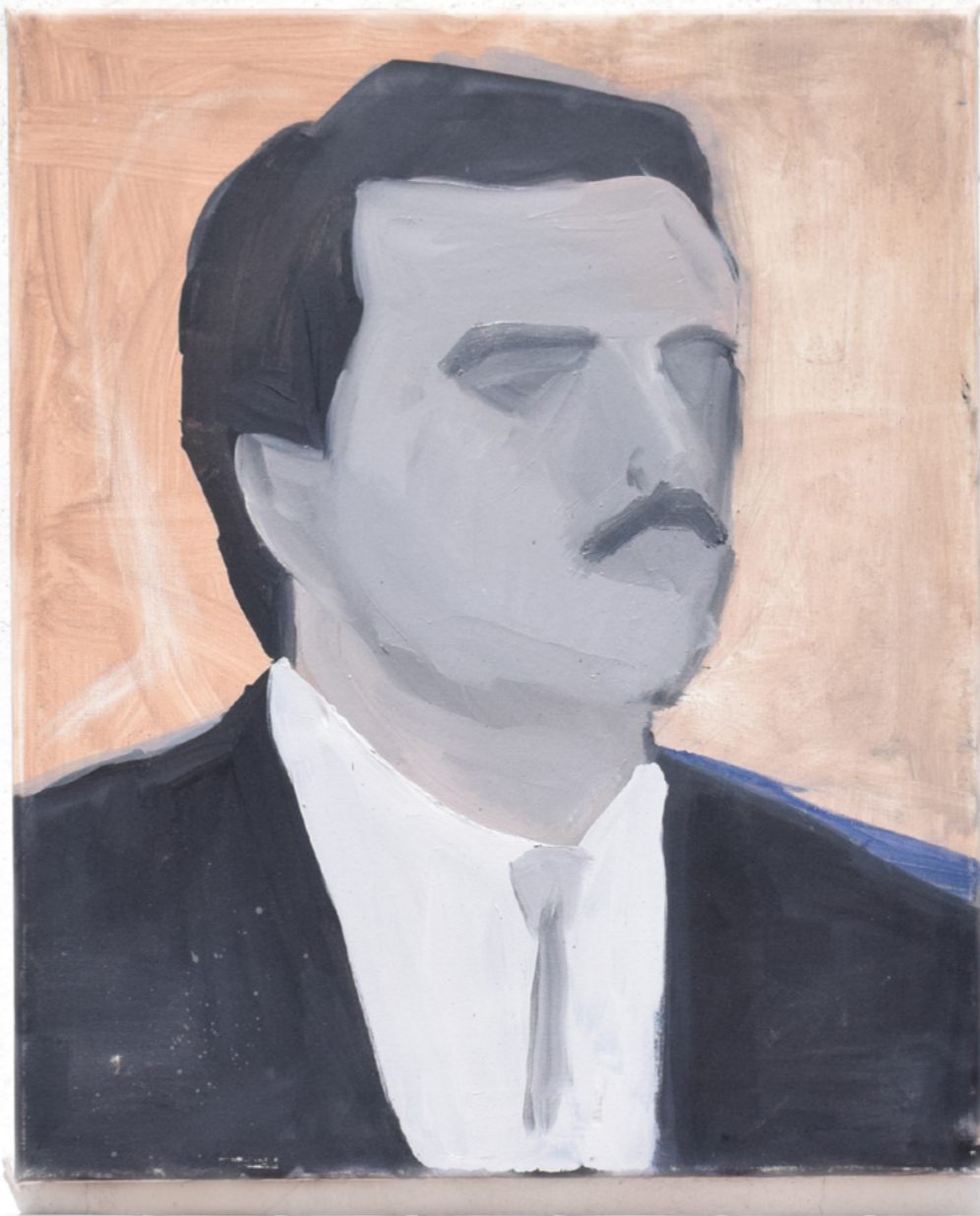
El político
Óleo sobre lienzo.
38 x 46.
2019.

No me interesa dar pistas de episodios sociales concretos como recordar la tensión de la que fueron fruto estos personajes, la angustia que suscitaron: quiere sugerir turbación y hacer de ella su mensaje a través de pinceladas vibrantes que seducen al espectador.



El leon
Óleo sobre lienzo.
41 x 33.
2019.

A menudo los motivos cotidianos que están a nuestro alrededor son el impulso para lanzarme al lienzo y ponerme a pintar, imágenes que descubro en revistas, series y televisión, todo se resuelven solo con una mancha de color que devuelve la atención del espectador al tratamiento pictórico del motivo, hacia el signo y no el significado.





El negro
Óleo sobre lienzo.
50 x 61.
2019.

El retrato esta realizado tomando una fuente mediática, una imagen salida en los medios y repetida en diferentes ocasiones. Como si estuviese fuera de foco y rebajado de color, la imagen esta trabajada como si se tratara de una abstracción de la realidad.



El actor
Óleo sobre lienzo.
27 x 35.
2019.

La ida y venida de ideas, así como de imágenes que observo en la pantalla, que encuentro en mi día a día, acaban conformando un estrecho vínculo con lo que hago, una continuidad de ideas que se van reproduciendo en mi mente a modo de planos.



El pistolero
Óleo sobre lienzo.
46 x 64.
2019.

Los resultados estéticos hacen que cada imagen sea única y se trate, en último caso, de construir otra mirada, de experimentar otro tipo de percepción donde no importa el lugar sino la actitud que genera su construcción.



La pistola
Óleo sobre lienzo.
46 x 33.
2019.

Pintar con esa fotografía dibujando directamente, nunca proyectando. Esto me permite provocar un cierto grado de error. Esto hace que la imagen que aparece sea a su vez inexacta, reinterpretada o refotografiada.



5

CONCLUSIONES

Teniendo en cuenta los puntos de interés perseguidos durante el trabajo, desgloso por partes aquellos objetivos satisfactoriamente obtenidos:

1. Por un lado, las temáticas de mis pinturas me han permitido abordar unos intereses que antes no me había cuestionado nunca. Aunque aún requiere de tiempo para evolucionar y desarrollarse, no descarto otras opciones en cuanto a la temática en las que pueda desembocar en un futuro.

2. Por otro lado creo haber expuesto y estructurado un orden comprensible en el que intercalo lo que hago con mi forma de ver y pensar, apoyado indudablemente en mis referentes.

3. Gracias al estudio y búsqueda de información he logrado comprender mejor aquellas propuestas de mis referentes, para consiguientemente aplicarlas a mi trabajo.

4. Estructurar de forma ordenada aquellas claves de mi trabajo me ha ayudado a clarificar y consolidar mejor mis propósitos.

6. El desarrollo procesual de elección de un referente y su posterior traducción al campo pictórico me ha hecho comprender mejor las distensiones creadas entre

imagen y pintura, además de sus múltiples posibilidades.

7. La constitución de nuevas ideas en mi forma de proceder respecto a la pintura. Soy consciente de la transformación que ha tenido mi forma de trabajar, y es gratificante saber que me encuentro a gusto con lo que hago.

6

BIBLIOGRAFÍA.

- Bacon, F. (1981). *Lógica de la sensación*. 2nd ed. París: Editions de la difference.
- Badía Quintana, M. (1999). *Perfección de la imagen. Una entrevista con Jeff Wall*.
- Barro, D. (2009). *Antes de ayer y pasado mañana, o lo que puede ser pintura hoy*. 1st ed. Madrid: Artedardo S.L.
- Berguer, J. (2006). *El sentido de la vista*. 4th ed. Madrid: Alianza Editorial.
- Brea, J. (1999). *Transformaciones contemporáneas de la imagen en movimiento*. 5th ed. Madrid: Accion Paralela.
- de Azúa, F. (2009). *Sobre el alma y el cuerpo*. EL PAIS. [online] Available at: https://elpais.com/diario/2009/02/16/opinion/1234738804_850215.html [Accessed 2 Sep. 2019].
- de Certeau, M. (1975). *La escritura de la historia*. 1st ed. París: Éditions Gallimard.
- Foucault, M. (1991). *Las palabras y las cosas*. 1st ed. París: Éditions Gallimard.
- Lara, P. (2018). *El espacio pictórico en la imagen cinematográfica: relaciones e influencias del trompe l'oeil en el cine*. 1st ed. Sevilla: Laboratorio de arte.
- Liberani, M. (1991). *El antiguo Oriente*. 1st ed. Roma: Editori Laterza.
- Papini, G. (1985). *El espejo que huye*. 1st ed. Buenos Aires: Ediciones Hyspamerica.
- Fiz, M. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto*. 3rd ed. Madrid: Ediciones Akal S. A.
- Van Dijk, T. (2002). *El análisis crítico del discurso y el pensamiento social*. 1st ed. Barcelona: Athenea.
- Vargas Llosa, M. (1997). *Los cuadernos de Don Rigoberto*. 1st ed. Madrid: Alfaguara.
- Wall, J. (1997). *Señales de indiferencia. Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual*. Londres: Phaidon Books.



SEPTIEMBRE 2019