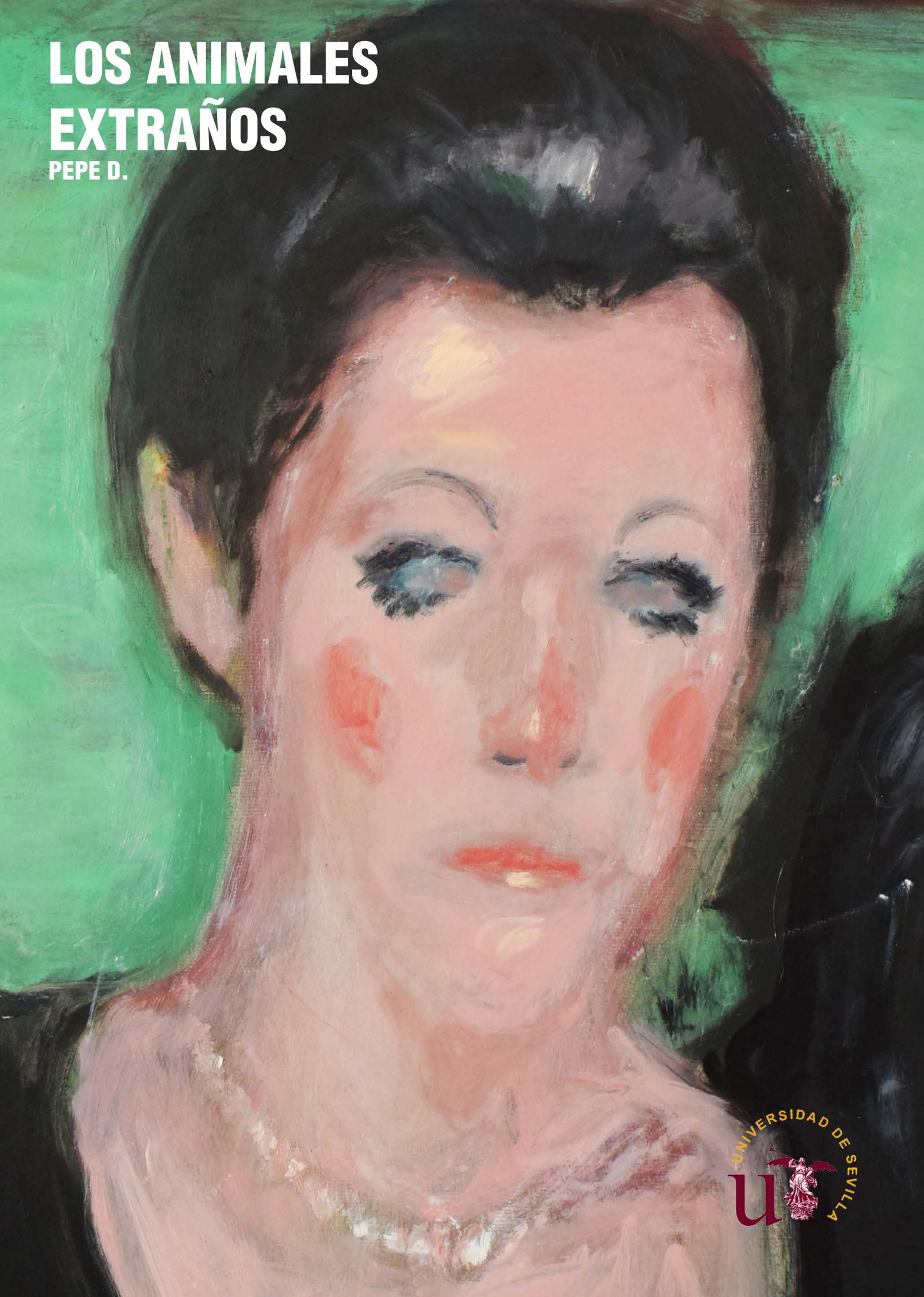


LOS ANIMALES EXTRAÑOS

PEPE D.



LOS ANIMALES EXTRAÑOS

PEPE D.

TRABAJO FIN DE GRADO
GRADO EN BELLAS ARTES - UNIVERSIDAD DE SEVILLA
2018 - 2019
TUTORA: María del Mar Bernal Pérez



**DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD Y AUTORÍA DE TRABAJO ACADÉMICO
TRABAJO DE FIN DE GRADO**

D. /D^a. :José Antonio Domínguez Jiménez ,con DNI 15411209J,
Estudiante del Grado de Bellas Artes de la
Universidad de Sevilla.

DECLARA QUE:

El Trabajo Fin de Grado/Trabajo Fin de Máster denominado *LOS ANIMALES EXTRAÑOS* 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 10 de junio de 2019

Fdo. _____

Índice

INTRODUCCIÓN.....	13
ANTECEDENTES.....	16
JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS. Lo siniestro.....	17
JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS. La veroficción.....	26
METODOLOGÍA.....	29
FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN.....	30
CONCLUSIONES.....	31
OBRAS.....	35
BIBLIOGRAFÍA.....	44

- ¿Viene usted mucho por aquí?

- Mentalmente, todos los días.

La Belle de Jour (1967), Luis Buñuel.

Introducción

Los animales extraños reflexiona acerca de los límites entre realidad y ficción mediante el relato visual de carácter fantástico.

En nuestras experiencias se mezclan habitualmente la vida ordinaria con las imágenes que nos proporcionan el mundo de la cultura y con la recreación de nuestra imaginación. Este proyecto pone en valor la fantasía como vehículo de escape del mundo real, cuya saturación de catastróficas noticias provocan el anhelo y la búsqueda de alternativas liberadas de la presión de los medios. El propósito de *Los animales extraños* es reflexionar en torno a la continua mutación de la apariencia del exterior a través de escenas detenidas en el tiempo y de la búsqueda de un espacio de meditación, de un tiempo muerto.

En un texto para la exposición *Ideal Worlds: New Romanticism In Contemporary Art* (comisariada en 2005 por Max Hollein y Martina Weinhart para el museo Schirn Kunsthalle Frankfurt) se explica el por qué del temor del individuo ante la vorágine contemporánea, he aquí un extracto esclarecedor:

“La generación de artistas de hoy en día contrarresta la reestructuración de los sistemas políticos y la pérdida de planes sociales integrales con una estética más allá de lo común. El aspecto de la transición crea un vocabulario de anhelo arraigado en el movimiento histórico romántico. Como síntoma emocional de una realidad social ya informada por trastornos políticos y económicos en el siglo XIX, definitivamente proporciona un paralelo con la situación actual. [...] La soledad como una perspectiva romántica esencial de este tema central se trata principalmente en la forma de escenarios cargados de cualidades simbólicas. El arte contemporáneo abarca numerosas variaciones de este tema, que van desde el idilio amenazado y su invocación hasta la abrumadora impresión de la inmensidad y la naturaleza externas como un espacio para contemplar lo trascendental. (e-flux 2007)”

Esto se resume en el acercamiento a una especie de meta-romanticismo en el que se extraen las particularidades de la estética del



San Luis Beltrán
Zurbarán
Óleo sobre lienzo
209 x 154 cm
1640

siglo XIX y se analizan bajo el prisma de los conflictos actuales dando lugar a experiencias artísticas alejadas del “arte de la verdad”, esto significa el acercamiento a la ficción a través de medios como las artes plásticas. Por lo tanto, con este proyecto trato de otorgar a la pintura la categoría “alusiva de la mentira”, y esto a su vez aboga por la pintura como imagen que se independiza de su relato. Qué importancia tendrá que la historia sea ficticia o verdadera mientras tenga la capacidad de conmover a quien la mira. En mi opinión (y recalco lo de opinión porque no sé nada a ciencia cierta y puede que esté equivocado), una obra que justifica su calidad usando la contemporaneidad, es decir, con “el estar a la orden del día”, con hablar de su tiempo, es algo caduco. Creo necesario realizar un ejercicio de visión de vez en cuando y cerrar lo ojos, ya que la apariencia cambia con el tiempo pero lo verdaderamente esencial no. Intento llevar a cabo una pintura que sea honesta con mi manera de pensar y mi percepción de lo que me rodea, intentando continuamente acercarme lo más posible a lo que es “mi modo”.

Planteado desde el ámbito de lo pictórico, el proyecto muestra una serie de imágenes que no posee una narrativa explícita en su totalidad. Siendo elementos independientes en su origen, se construye una historia desarticulada donde el espectador tendrá que reflexionar partiendo de la ambigüedad de las relaciones propuestas entre las imágenes para extraer conclusiones personales. Las percepciones serán tan subjetivas como las experiencias frente a las mismas, transportándonos a una realidad donde el silencio y la dramática oscuridad (a veces más figurada que literal) nos advierten de una belleza misteriosa y teatral, rasgos inherentes derivados de esa relación entre lo verídico y lo imaginado.

Al partir la mayoría de las veces de iconografías presentes en distintas épocas de la historia del arte, analizo todas aquellas pinturas que despiertan en mí una sensación de anhelo, intriga o extrañamiento, independientemente de su cronología. De manera que el proyecto se sustenta en parte en imágenes extraídas de lo popular e imaginarios que se repiten en nosotros de manera inconsciente. Ejemplo de ello es el legado de Zurbarán, cuya mística e hierática pintura ha influenciado tanto a artistas posteriores. Cabría destacar en especial dos



Beato Enrique Susón
Zurbarán
Óleo sobre lienzo
209 x 154 cm
1636-38

obras que aúnan esas cualidades con gran maestría: los retratos de *San Luis Beltrán* (1640) y del *Beato Enrique Susón* (1636-1638) ambos localizados en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, dos obras de en las que la ambivalencia entre lo ficticio y lo verídico toma relevancia. En el primer cuadro, vemos a San Luis Beltrán sosteniendo una copa sobre la que levita un dragón de pequeñísimas dimensiones. Narra el episodio de la vida del santo dominico en el que intenta ser envenenado durante su predicación por México y Colombia, resultando indemne gracias a la protección divina (el veneno es representado por el reptil y el santo hace gesto de oficiar la liturgia con su mano). En el otro cuadro el beato mutila su propio cuerpo con un estilete grabando en su costado la letra H (Hijo, Jesús) en pleno estado de éxtasis. Detalles como la actitud, la rotundidad escultórica de los cuerpos, el extraño comportamiento de ambos (atención a la mirada ensimismada que dirige el santo al dragón) o el estado de ánimo de estos personajes (el rostro delirante del beato, y no de dolor, a pesar de la violencia de la escena) invitan a especular sobre la naturaleza extramundana del individuo; además, la interrogación y la indefinición semántica de la imagen favorecen al relato pictórico.

La investigación -tanto teórica como práctica- que ha supuesto la realización de este proyecto podría dividirse en dos partes llevadas a cabo paralelamente: un estudio de los conceptos de lo bello y lo siniestro mediante el análisis de ensayos de estética y filosofía escritos por autores de distintas épocas -entre los que se incluyen Robert Burton, Burke, Eugenio Trías y Remo Bodei-, la aplicación de las conclusiones obtenidas al plano pictórico y la construcción de una serie de imágenes que vinculan el discurso romántico y evocador de la imagen clásica con mi percepción del asunto. Aún así, *Los animales extraños* enfatiza en la importancia de la pintura como lenguaje: en el proceso de trabajo ha primado el acierto y el error formales hasta conseguir el aspecto deseado del mismo, por lo tanto, el proyecto se sustenta en una base que en buena parte refleja una preocupación por la experimentación y juego pictóricos, acompañada de una investigación conceptual de la surgen las primeras ideas.



Los cuentos de Canterbury
Pier Paolo Pasolini
1972
(fotograma)

Antecedentes

El historiador y ensayista francés Didi-Huberman (1953) considera el elogio de la imaginación como pareja de la historia. Esta vez acude a Baudelaire en su conocido texto sobre Edgar Allan Poe cuando dice: “La imaginación es una facultad que percibe ante todo, desde fuera, los métodos filosóficos, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, de las correspondencias y analogías”. Esto es, en base a las asociaciones externas-estéticas de las imágenes, así como las internas (su procedencia, connotaciones...), se construye una nueva realidad que se nutre de una iconografía que bebe de la atmósfera del siglo XIX así como de cine de autores como pueden ser Ingmar Bergman o Pasolini. El uso de multitud de fuentes referenciales para realizar este trabajo deviene del gran imaginario que recibimos a partir de la cultura visual que nos rodea..

Como afirma H. G. Wells (Messup. Marzo, Brusadin, Fontcuberta 2016) en una antología de sus relatos en 1934: “Para que el escritor de historias fantásticas pueda ayudar al lector a entrar en el juego adecuadamente, debe ayudarlo de todas las maneras discretas posibles a domesticar la hipótesis imposible. Debe inducirlo con astucia a que conceda desprevenidamente una premisa plausible y llevar adelante la historia mientras dure la ilusión. (Messup. Marzo, Brusadin, Fontcuberta 2016)”

Cabría destacar una serie de antecedentes que han trabajado anteriormente sobre lo siniestro como elemento de especulación y que son completamente necesarios nombrar. Ante todo, la etapa oscura de Goya así como sus sarcásticos *Caprichos* que tanta relevancia han tenido en la historia del arte posterior, en ellos reflexiona sobre temas como la muerte, la superstición o el mestizaje entre fantasía y realidad, la prostitución, el engaño en las relaciones amorosas, la censura de los vicios, las asnerías como representación alegórica de la ignorancia de los poderosos y un amplio etcétera. Propongo como ejemplo *Vuelo de Brujas*, una obra de carácter extraordinario en la que dos campesinos aterrados cubren sus ojos y sus orejas para no ver ni oír la perversa escena que sobre sus cabezas acontece.



Vuelo de brujas
Francisco de Goya
Óleo sobre lienzo
1798



Autorretrato
Leon Spilliaert
Gouache, acuarela, y lápiz sobre papel
52.7x 37.8 cm
1907

Imprescindible es nombrar la figura de Leon Spilliaert (1882-1946), uno de los representantes más destacables de la pintura belga. Nacido en Oostende, comienza a pintar en 1889 obras de un marcado carácter simbolista derivado de sus gustos literarios y de las relaciones que establecía con los poetas de su época. Al vivir en una ciudad costera, Spilliaert refleja en sus obras la gran presencia del mar en su vida, representando con asiduidad diques, faros, marinas de tonos sombríos, dunas, o paseantes solitarios que deambulan por la orilla de la playa, así como retratos de una factura grave.

Otro de los referentes presentes en este proyecto podría ser la pintora sudafricana Marlene Dumas (1953). De su obra extraigo la gran capacidad de representación del estado anímico de los personajes que aparecen en sus retratos y destacaría su modo de crear atmósferas inquietante en la que introduce al espectador en la dimensión oscura que supone la parte más profunda del comportamiento humano.

Justificación y objetivos. Lo siniestro

Lo siniestro como concepto fue un fenómeno que comenzó a ser estudiado a partir del siglo XVII y que fue profusamente representado en la pintura romántica. Freud, en su obra *Lo Siniestro* (1919) realiza un inventario de situaciones y objetos sujetos a la idea de lo siniestro en cuanto a su experiencialidad y enfrentamiento cotidiano se refiere, entre ellos se encontraban aquellos artefactos inanimados que daban la sensación de cobrar vida -tales como las muñecas o los autómatas-, incluye también la repetición de situaciones de manera idéntica o ligeramente modificada a la primera vez en la que pasó (lo que se conoce como *déjà-vu*), las imágenes de mutilaciones, etc... Estos ejemplos fueron representados ampliamente en los medios de comunicación con la llegada del cine hasta el punto de reducirse a simples clichés exprimidos hasta la saciedad (la razón por la que la calidad del cine de terror haya disminuido tanto en las últimas décadas, recurriendo a fórmulas efectistas y simplistas para causar asombro en el espectador), es por eso por lo que muchos autores contemporáneos comenzaron a abordar el asunto de lo siniestro bajo la premisa de



La mère et son enfant
Guy Van de Woestijne
Óleo sobre lienzo
1928



Mamma Roma
Marlene Dumas
Óleo sobre lienzo
2012

la no-imagen, es decir, usando metafóricas pantallas/barreras/filtros con los que poder tratar el tema desde nuevas perspectivas en las que el papel del espectador fuese necesario para la finalización de la obra, ejemplo de ello es la manera de trabajar de pintores como Luc Tuymans (que trabaja sobre lo siniestro desde una realidad velada). El crítico y escritor David Barro propone una recuperación de esa fascinación por las imágenes que caracterizaba al espectador embrionario. "Pensemos en la confianza ciega de los espectadores de *Lárvée du train de Vicennes* (1897) de Los Lumiére, quienes quedaban presos del pánico al pensar que la locomotora se les echaba encima. La ausencia de un hábito cinematográfico llenaba la acción de realismo. Ahora, entre tanto empacho visual de anuncios y canales televisivos, parece necesario el efecto contrario, el que nos haga recuperar la fé perdida. (Barro 2003)"

Los animales extraños van a lugares extraños contiene escenas extraídas de fuentes como el cine, la literatura o la propia imaginación. Son pacíficas y estáticas, no hay una acción principal aparente y es precisamente en esa ausencia donde radica la función poética y evocadora de las mismas. Los elementos representados se relacionan directamente con lo fantástico y lo sobrenatural, se inicia entonces este mestizaje entre lo bello y lo siniestro para crear un estado de ensueño -entendiendo por ensueño una sensación de anhelo o evocación, así como la posibilidad de que ocurra un suceso bastante improbable. Si hablamos de lo siniestro como categoría estética, he de servirme de dos conceptos aportados por el filósofo romántico Friederich Schelling: "Heimlich", que significa propia de la casa, no extraño, familiar, íntimo; y Umheimlich, algo inquietante, que provoca un terror atroz. Schelling habla de la necesidad de "velar lo divino y rodearlo de cierto misterio". Unheimlich, por el contrario, diría Schelling, es "todo lo que debiendo permanecer oculto, se ha manifestado. Lo siniestro constituye condición y límite de lo bello. Estas imágenes radican en esta suspensión, dado que en ninguna de ellas se muestra una casuística explícita. No trata sobre dar animar objetos o personificarlos, sino llevarlos a otra categoría para narrar una historia que queda implícita y sin final que el espectador es libre de interpretar a su antojo. La sugestión queda por encima de la narratividad, en ningún momento se establece un argumento aclarador, sino que las

imágenes quedan en una categoría en la que se desconoce si son anteriores o posteriores a un suceso que no hemos podido presenciar, o que está ocurriendo en el mismo instante pero no podemos llegar a ver o comprender. Las estampaciones, de pequeño tamaño, contrastan con el blanco de los márgenes e invitan a mantener una conversación íntima con el espectador.

Las imágenes buscan un tiempo y lugar cuyo funcionamiento se aleja de lo que puede ser "el transcurrir de las cosas naturales". Propongo la recuperación del ensueño como un espacio determinante para la reflexión. A través de lagunas representacionales (refiriéndome a aquello que falta, que se supone que debería estar y no está) se alude a otros conceptos e imágenes a través de la alegoría romántica (entendiendo lo romántico en su más amplia mira, y no como una etapa histórica) como método de fuga. Uno de esos símbolos es, por ejemplo, la oscuridad que dificulta la función narrativa, velando detalles que representan aquello que se escapa de la razón, que es desconocido y que sirve como motivación para seguir indagando dentro de los confines de la irrealidad, así como las cruces con las que no se plantea un relato religioso, sino la identificación de una circunstancia de misteriosas características con la violenta imaginería cristiana (tomando así la religión como objeto fantasía, esto es, intersección entre lo histórico y lo ficticio).

"Todo lo que es, lo que está presente, nos parece oscuro, mezquino, insuficiente, inferior, y nosotros nos consolamos solamente pensando que todo esté presente no es sino un prólogo, un largo y aburrido prólogo, a la hermosa novela del porvenir. Todos los hombres, lo sepan o no, viven gracias a esta fe, si de pronto se les dijese que dentro de una hora todos morirán, todo lo que hacen y lo que hicieron no tendría para ellos ningún placer ni sabor ni valor alguno. Sin el espejo del futuro la realidad actual parecería torpe, sucia, insignificante. (Papini 1906)"

Durante la investigación de los asuntos relacionados con lo bello y lo siniestro, resultaba difícil encontrar literatura de ensayo que abarcara el estadio de la contemporaneidad. Todos los textos sobre los puntos nombrados anteriormente resultaban algo reiterativos ya que

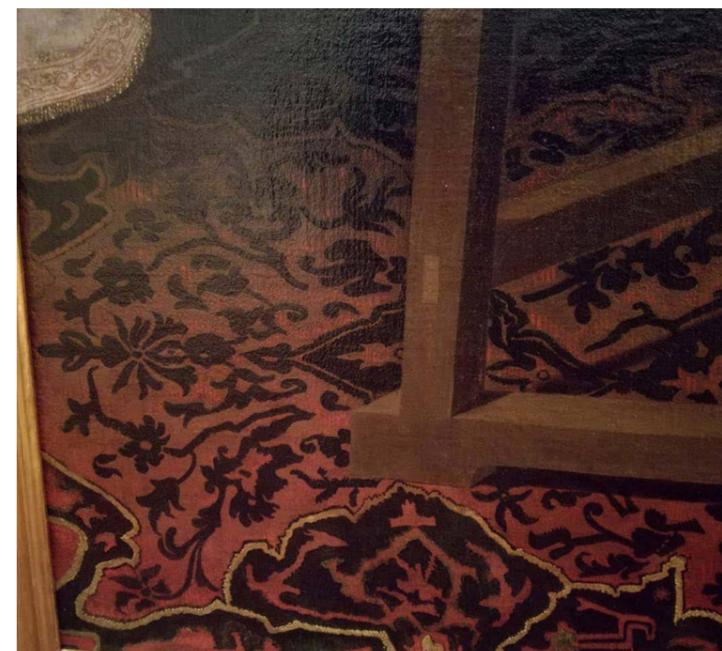
no ofrecían apenas nuevas perspectivas del tema a pesar de que a día de hoy, muchos son los artistas que siguen indagando en torno estos conceptos a través de diversos medios. Entonces, mi conclusión resultó ser que al encontramos ante una cuestión muy arraigada en la estética romántica (con una gran condensación de artistas cuya producción ha permitido la documentación y estudio de estos fenómenos con profundidad) no se contemplará el imaginario actual de lo siniestro como objeto de estudio hasta que el tiempo permita perspectiva suficiente para alejarnos y poder observar con mayor claridad la fenomenología de lo siniestro contemporáneo.

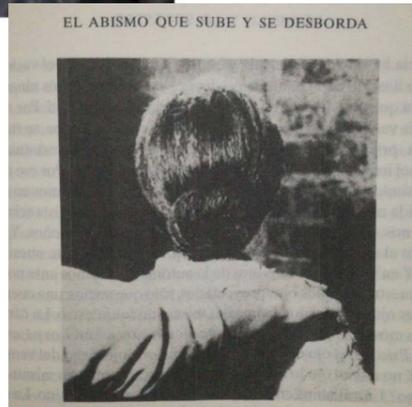
Desde hace tiempo, he tenido como fetiche coleccionar fotografías de objetos o situaciones de mi día a día que produjesen en mí un chispazo visual al ser encontrados, al fin y al cabo las pinturas son un reflejo de las percepciones obtenidas a partir de experiencias cotidianas, por lo que la importancia de una especie de archivo fotográfico en mi trabajo es crucial. Fotografío todo aquello que me encuentro casualmente en mi quehacer y que me llama la atención por cualesquiera que sean los motivos. Tomo todo aquello que me parece interesante independientemente de su origen, por lo que planteo la selección de imágenes como un ejercicio creativo.

La formulación de conflictos psíquicos y la espera de realización de fantasías inconscientes da lugar a una especie de sublimación a través de imágenes que se repiten como mantras una y otra vez hasta que son realizadas. Cualquiera puede ser el motivo cuya representación me produce una obsesión por ser llevada a cabo: el reflejo de una luz en el peinado de alguien, el brillo en la punta de una nariz cuando se expone al sol, la rotundidad de un atuendo negro... Son muchos los "fetiches" que pueden llegar a materializarse en una pintura de manera concreta o formando parte de composiciones más complejas. Una de las características de la imagen en la pintura contemporánea es su carácter fragmentario, esto quiere decir, ya no existe la necesidad de representar escenas de planos abiertos en los que se incluyen multitud de personajes llevando a cabo diversas acciones para contar algo -lo que sucedía con la pintura clásica- sino que la propia cultura visual nos ha permitido recortar y seleccionar nuestros propios fetiches y aislarlos en una única pintura porque esa

imagen nos proporciona a día de hoy suficiente información estética que nos sugiere otras realidades, es decir, el cuadro realmente no acaba en los límites del lienzo sino que se expande con todas las connotaciones producidas -algo que no ocurría, por ejemplo, en el Barroco, en la que la narratividad y la minuciosa elección de una serie de elementos narraban una historia ya finalizada. Por lo tanto, podríamos decir que muchas veces el interés de la pintura va más allá de la propia imagen. Se plantea un juego en el que las preguntas superan en abundancia a las respuestas y es que ni yo mismo podría asegurar los motivos por los cuales las llevo a cabo.

“Decidí entonces tomar como guía de mi nuevo análisis la atracción que sentía hacia ciertas fotos. Pues, por lo menos, de lo que estaba seguro era de esta atracción. ¿Cómo llamarla? ¿Fascinación? No, la fotografía que distingo de las otras y que me gusta no tiene nada del punto seductor que se balancea ante los ojos y nos hace mecer la cabeza; lo que aquella produce en mí es lo contrario mismo del entorpecimiento; es más bien una agitación interior, una fiesta, o también una actividad, la presión de lo indecible que quiere ser dicho. ¿Y entonces? ¿Es acaso interés? No, interés es demasiado poco; no tengo necesidad de interrogar mi emoción para enumerar las distintas razones que hacen interesarse por una foto; se puede: ya sea desear el objeto, el paisaje, el cuerpo que la foto representa; ya sea amar o haber amado el ser que nos muestra para que lo reconozcamos; y sea asombrarse de lo que se ve en ella; ya sea admirar o discutir la técnica empleada por el fotógrafo, etc.; pero todos estos intereses son flojos, heterogéneos; tal foto puede satisfacer uno de ellos e interesarme débilmente; y si tal otra me interesa fuertemente, quisiera saber qué es lo que en esta foto me hace vibrar. Asimismo, me parecía que la palabra más adecuada para designar (provisoriamente) la atracción que determinadas fotos ejercen sobre mí era aventura. Tal foto me adviene, tal otra no. El principio de aventura me permite hacer existir la fotografía. Inversamente, sin aventura no hay foto. Cito a Sartre: «Las fotos de un periódico pueden muy bien “no decirme nada”, es decir, las miro sin hacer posición de existencia. Las personas cuya fotografía veo entonces son efectivamente alcanzadas a través de esta fotografía, pero sin posición existencial, justamente igual que el Caballero y la Muerte, los cuales son alcan-





zados a través del grabado de Durero, pero sin que yo los establezca. Podemos, por otra parte, encontrar casos en que la fotografía me deja en tal estado de indiferencia que ni tan siquiera efectuó la “puesta en imagen”. La fotografía está vagamente constituida en objeto, y los personajes que figuran en ella están en efecto constituidos en personajes, pero sólo a causa de su parecido con seres humanos, sin intencionalidad particular. Flotan entre la orilla de la percepción, la del signo y la de la imagen, sin jamás abordar ninguna de las tres». En este sombrío desierto, tal foto, de golpe, me llega a las manos; me anima y yo la animo. Es así, pues, como debo nombrar la atracción que la hace existir: una animación. La foto, de por sí, no es animada (yo no creo en las fotos «vivientes»), pero me anima: es lo que hace toda aventura. (Roland Barthes 1980)”

Justificación y objetivos. La Veroficción

“Veroficción: Técnica lingüística que utiliza artificios de apariencia para infiltrarse en contextos determinados a fin de operar en ellos sin revelar su identidad ni su objetivo ulterior, los cuales se desvelan al final del proceso, exponiendo mediante el cortocircuito generado por el engaño la condición de los mecanismos sociales habituales en la construcción de sentido.(Marzo 2017)”

Jorge Luis Marzo utiliza este término en La competencia de lo falso cuando habla sobre el caso del autorretrato supuestamente realizado por la Virgen de Guadalupe (esto es “archeipoieta”, la presunta realización de imágenes por los mismos santos que representan) durante la conquista de América. Algunos historiadores afirman que en realidad la pintura fue realizada por Marcos Cipac de Aquino, encargada por el arzobispo de México, y basándose en una figurita de pequeño tamaño procedente de Extremadura que los soldados españoles situaron en un monte de la ciudad, siendo una estrategia de la “política barroca de la visualidad” para eliminar los símbolos paganos de los indígenas americanos e instalar nuevas imágenes de culto católicas. También cabría destacar La exposición *FAKE. No es verdad. No es mentira* comisariada en 2016 también por él para



Virgen de Guadalupe
Autor desconocido
Fresco sobre muro
1531



Pesadilla
Pepe D.
Óleo sobre lienzo
21 x 33 cm
2019



El Jardín
Pepe D.
Óleo sobre lienzo
30 x 40 cm
2018

el IVAM, en la que numerosos artistas hacen una revisión de toda la maquinaria de la mentira armada por artistas desde que Orson Welles entrase hace más de 75 años en el Estudio Uno de la CBS para narrar en directo la adaptación de la novela de H.G. Wells *La guerra de los mundos* (1898) y poner el planeta a merced de los alienígenas, lo que demostraba el evidente poder de manipulación de los medios de comunicación que hicieron creer a la sociedad la llegada de una especie de apocalipsis marciano.

Otro de los casos ejemplificadores del concepto de veroficción que descubrí durante la investigación de este concepto fueron las supuestas apariciones en San Sebastián de Garabandal entre (Cantabria, España). Cuatro niñas -Conchita, Jacinta, Mari Loli y Maricruz- reciben presuntamente las apariciones de San Miguel Arcángel y de la Virgen María. Las supuestas apariciones atrajeron a multitudes y, al igual que otros fenómenos similares, hasta el día de hoy son un lugar de peregrinación para muchos católicos y ha generado tanto positivos frutos de conversiones religiosas, como también algunos fanatismos. Las experiencias se dieron en medio de hechos extraordinarios, como la insensibilidad de los ojos a los flashes de las cámaras fotográficas, caminatas hacia atrás a gran velocidad sin mirar el trayecto, caídas repentinas de espaldas sin sufrir ningún daño, curaciones inexplicables y otros fenómenos de una índole aparentemente sobrenatural. Los testimonios y acontecimientos quedaron recogidos en multitud de libros como *La estrella en la montaña* de M. Laffineur y M. T. le Pelletier.

El fotógrafo catalán Joan Fontcuberta ha trabajado también desde hace décadas en torno al concepto de simulación y ficción para reflexionar sobre la capacidad de verdad del documento fotográfico. En 1984, Fontcuberta y Pere Formiguera iniciaron *Herbarium*, un proyecto que supuso la realización de un catálogo botánico de carácter ficticio, es decir, las plantas que contenía en su interior habían sido “diseñadas” por ellos mismos. Pretendiendo rebatir el cliché de la veracidad de las imágenes que nos ofrece la prensa, los medios de comunicación o la fotografía documental en sí, Fontcuberta realizaba fotografías mientras que Formiguera se encargaba de la parte escrita. Años más tarde, concretamente en 1985, comenzaron a trabajar



Niñas de Garabandal en pleno estado de éxtasis

en un segundo proyecto derivado de este que se titularía Fauna. Presentada por primera vez en 1989 en el Museo de Zoología de Barcelona, consistió en una muestra de carácter multimedia en la que se conjugaba el archivo, la fotografía y el vídeo a modo de instalación. En ella, ambos artistas creaban una historia ficticia en la que participan dos fotógrafos descubren la documentación extraviada del zoólogo alemán Peter Ameisenhaufen — nacido en Múnich en 1895 y desaparecido en 1955-, y su ayudante Hans von Kubert). Entre estos archivos se encontraban fotografías, anotaciones, dibujos, radiografías y archivos de sonido de gritos de los distintos animales cuya morfología eran hibridaciones que parecían haber sido sacadas de un bestiario medieval. Imágenes de animales recogidos en una especie de catálogo por Von Kubert. Lo curioso de esta muestra es que en ningún momento se hace alusión a que toda esta acumulación de datos sea una realidad simulada y completamente falseada, pero debido a su carácter científico y a la gran solidez que presentaba la exposición, muchos de los asistentes creyeron que aquellos animales eran auténticos. En palabras del propio Fontcuberta:

“En síntesis, proponemos una reflexión no sólo sobre el realismo y la credibilidad de la imagen fotográfica sino también sobre el discurso científico y el artificio subyacente a todo mecanismo generador de conocimiento, incidiendo sobre la multiplicidad de facetas que afectan a diversas disciplinas de creación. (Fontcuberta, Formiguera 1989)”

En *Los animales extraños* las imágenes buscan un tiempo y lugar cuyo funcionamiento se aleja de lo que puede ser “el transcurrir de las cosas naturales”, se trata de la recuperación del ensueño como un espacio determinante para la reflexión. Mediante el uso de una iconografía, se intenta aludir a otros conceptos e imágenes a través de un planteamiento artificial y edulcorado) como un método de fuga.; apuntando a un ente que representa aquello que se escapa de la razón, que es desconocido y que sirve como motivación para seguir indagando dentro de los confines de la irrealidad. Lo que estas operaciones sí tienen en común es tomar como punto de partida lo Real —lo que se considera indiscutible, trasparente, eficaz a la hora de determinar nuestras acciones— para contaminarlo con la ficción.



Cercophitecus Icarocornu
(serie Fauna)
Fotografía
Joan Fontcuberta
1985



Inocencio X
Velázquez
Óleo sobre lienzo
1650



Estudio del retrato del Papa Inocencio X de Velázquez
Francis Bacon
Óleo sobre lienzo
1953

Son un conjunto de imágenes colectivas, historias del anecdotario popular, la tradición folclórica y una amalgama de creencias y supersticiones los que articulan y otorgan un sentido a este proyecto.

Metodología

Los animales extraños es un proyecto que muestra una preocupación por la plástica de la imagen. Aunque, como se indica al principio, son numerosas las fuentes que me han ayudado a analizar el contenido de las obras con mayor profundidad a nivel teórico y conceptual, es necesario indicar que todos los trabajos están basados en la experimentación formal a través de distintos medios, ya que creo que una imagen no siempre necesita de un discurso, y hay que construir esa imagen de tal modo que tenga su propio discurso, esto es, que mediante la aplicación de la pintura, de la pincelada y de cada decisión que se toma ante el lienzo muestran ya una intencionalidad. Para entender mejor esto, pongamos de ejemplo dos obras ampliamente reconocidas: el retrato del papa *Inocencio X* (1650) realizado por Velázquez, y *Estudio del retrato del Papa Inocencio X de Velázquez* (1953) de Francis Bacon. Mientras que Velázquez realizaba un retrato que alzaba las cualidades positivas del personaje, Bacon lo sitúa en una especie de estructura o máquina que nos recuerda a algo parecido a una silla eléctrica, sugiriéndonos una imagen siniestra y estremecedora que se ahoga en un grito. En ambas obras, el motivo es exactamente el mismo, Bacon se basó en el cuadro del pintor sevillano para realzar el suyo propio, pero la percepción que podemos obtener de ambos dista mucho la una de la otra, y es que la manera de aplicar la pintura, el gesto, y recursos puestos en práctica demuestran que cada pintor tenía un propósito muy distinto.

No suelo pintar con unas metas específicas cuando me enfrento a la pintura porque las experiencias hasta ahora han demostrado que cualquier intento de controlar el proceso ha sido inútil, y he terminado por aceptar el propio devenir de la pintura y la casualidad del error, siendo a veces esos fallos y torpezas los que dotan a las obras de un carácter particular.



Onassis Club
Pepe D.
Óleo sobre lienzo
33 x 41 cm
2019

Futuras líneas de investigación

Mi propósito es seguir experimentando dentro del campo de la pintura y conseguir que la imagen se acerque cada vez más a un lenguaje personal. Las consideraciones sobre los binomios de lo bello siniestro y la realidad ficticia ha provocado en mí un modo de pensar bipartito cuando me enfrento a la imagen, siempre balanceándome entre dos conceptos, por ejemplo: bonito/feo, lleno/vacío, claridad/oscuridad, público/privado, personal/impersonal... Al ser intruso de mi propia realidad, revelo mis propios secretos a partir de una fabulación que me permite configurar un *modus operandi* en la pintura. Considero el trabajo realizado hasta el momento una interpretación estética de mi circunstancias y pensamientos. De esto deduzco que toda la problemática que atañe a mi trabajo no proviene del exterior sino de mi interior, de quién soy yo con respecto al mundo, de mis miedos, de mis preferencias o de mis ambiciones (que he canalizado a través de una estética determinada). Al ser una cuestión puramente identitaria, comencé a enfocar estas inquietudes a través de retratos. Con ellos no trato de hacer una representación objetiva del individuo, sino que el individuo soy yo mismo filtrado a través de una imagen ajena que resulta ser una máscara. El retratado es un recipiente y su función dentro de mi trabajo sería la de un retrato robot, describo a alguien a través de un testimonio propio personal e intransferible que nunca ha sucedido.

El fotógrafo alemán Thomas Ruff que formó parte de la escuela de Düsseldorf, iniciada por Hilla y Bernd Becher, comenzó a principio de los años 80 *Portraits*, en la que encuentro similitudes con el trabajo que propongo. Consistía en una serie de retratos de sus propios compañeros de clase que recordaban a fotografías de pasaporte, pero que más tarde serían llevados a gran escala en la retrospectiva que organizó en Londres la Whitechapel Gallery (2017). Los retratos revelaban cada detalle superficial de los individuos pero nada con respecto a su identidad ni personalidad por su hieratismo.

“Creo que las posibilidades de un retrato fotográfico son muy limitadas. Una fotografía sólo puede capturar la superficie de las cosas. Los retratos son imágenes mediatizadas, sobre todo los fotográficos

pero, al mismo tiempo, son personas reales. En ellos, nadie es mejor que nadie y todos somos únicos. En mis trabajos sólo puedes ver caras pero si queremos ver más allá del rostro, podemos hacerlo con nuestro cerebro, nuestra experiencia, nuestra conciencia...Entonces podemos ver lo que hay bajo la piel de las personas. (El Cultural 2011)”

Conclusiones

Los animales extraños van a lugares extraños reclama el espacio muerto como zona de reflexión. Al ser numerosos los detalles diarios que se escapan en los tiempos turbulentos que corren, la pérdida de información supone en mí un incentivo para reconstruir las lagunas que quedan a partir de un imaginario personal continuamente mutable. Al no haber sido planteado como un proyecto cerrado, no podría extraer una conclusión teórica clara. Plantearía como conclusión el grupo de retratos realizados recientemente por suponer un desarrollo de los primeros trabajos, al extrapolar la problemática de lo bello y lo siniestro a cuestiones relacionadas con la identidad y la relación de mi pensamiento con el mundo exterior. Las imágenes quedan conectadas entre sí no por su origen, sino por un modo de llevarlas a cabo. Con esto, intento crear una especie de atmósfera especulativa donde el carácter conspirador de las imágenes den lugar a multitud de interpretaciones.

La confrontación entre verdad y farsa supone una cicatriz abierta que separa ambas realidades. La necesidad de hundir los dedos en esa zanja para llegar a comprender lo desconocido supone es el móvil de este proyecto.

“Sólo la fantasía permanece siempre joven: lo que no ha ocurrido jamás no envejecerá nunca”. -Friedrich Schiller



Retrato de R. Hubbert (serie Portraits)
 Thomas Ruff
 fotografía, c- print
 24.2 x 18.2cm
 1987

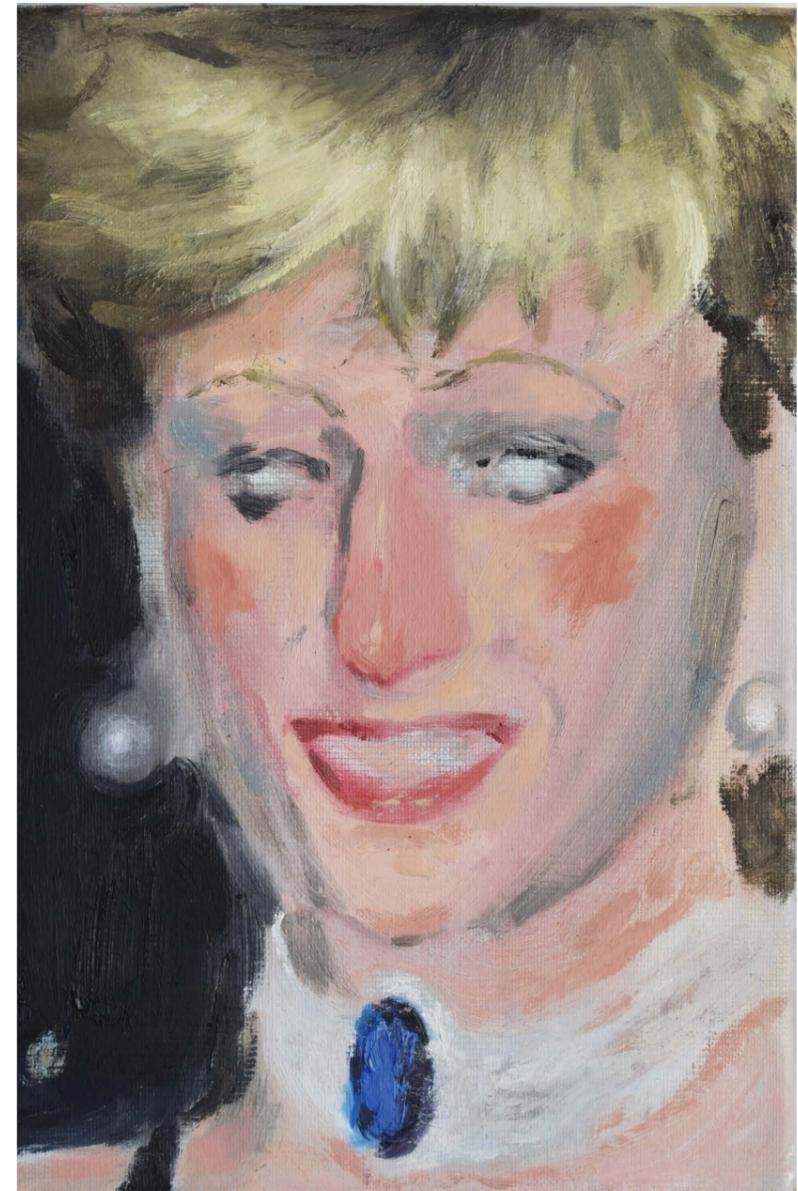


Retrato de A. Kachold (serie Portraits)
 Thomas Ruff
 fotografía, c- print
 24.2 x 18.2cm
 1988

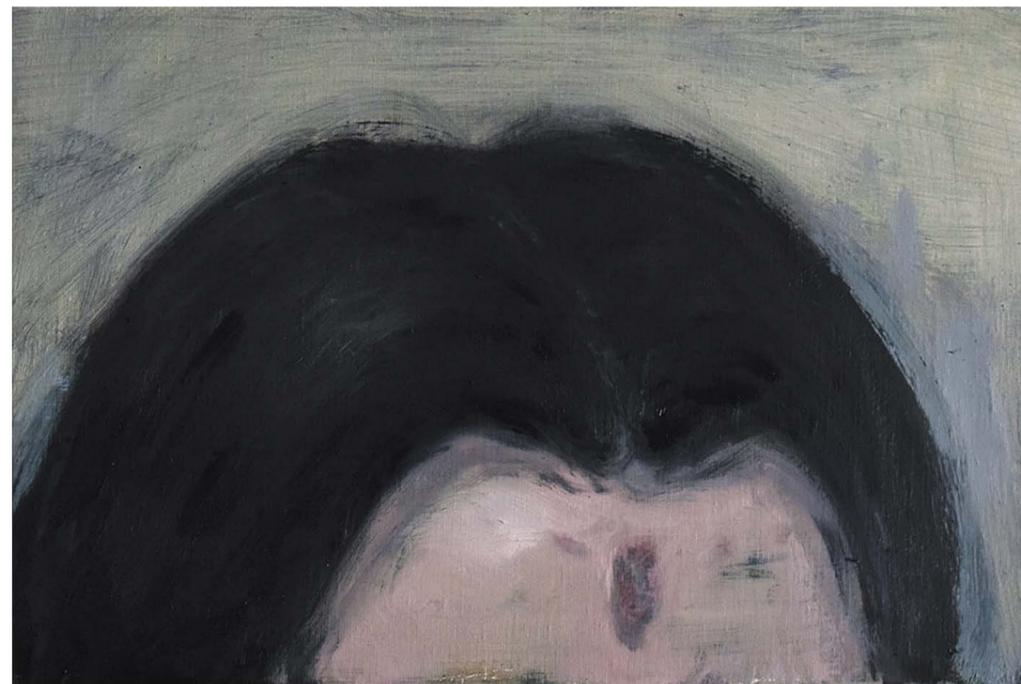
Obras



Lady Amargada
 Pepe D.
 Óleo sobre lienzo
 50 x 60 cm
 2019

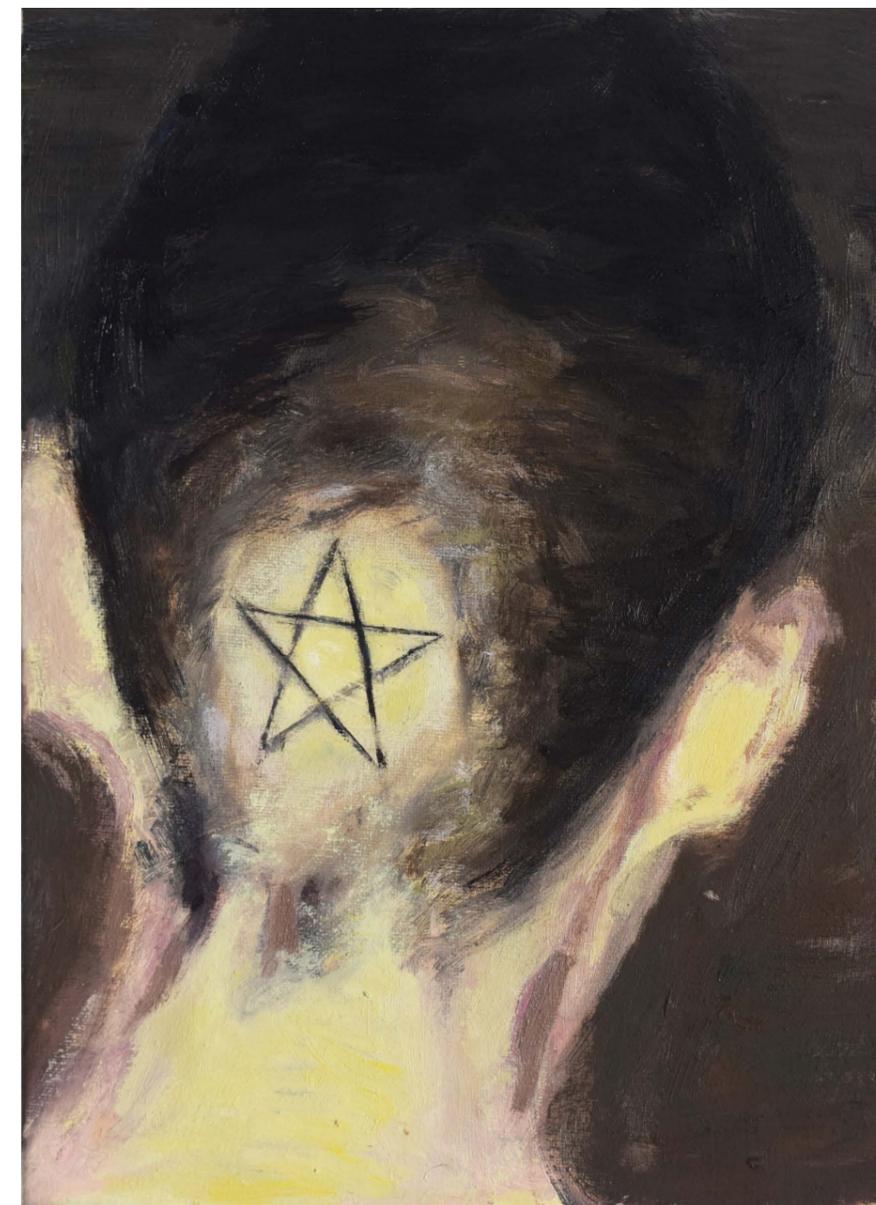


Herencia
 Pepe D.
 Óleo sobre lienzo
 21 x 30 cm
 2019



Quiero ser santa
Pepe D.
Óleo sobre lienzo
21 x 30 cm
2019

Onassis Club
Pepe D.
Óleo sobre lienzo
31 x 44 cm
2019





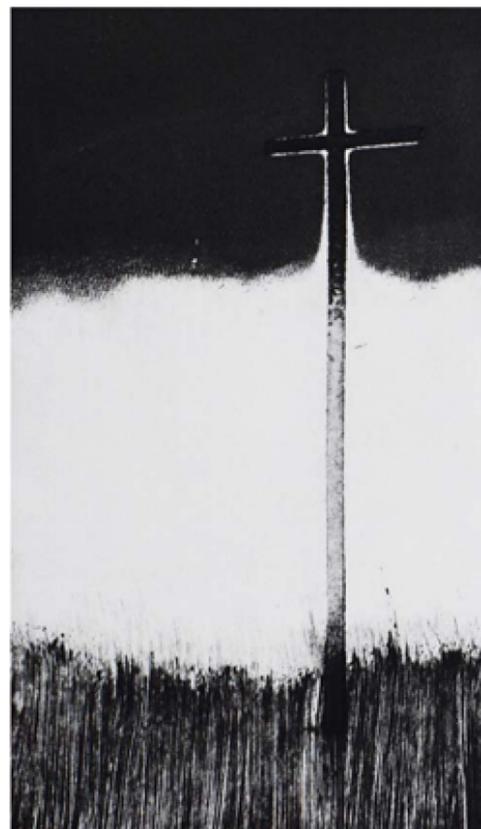
Bienvenida
Pepe D.
Óleo sobre tabla
30 x 40 cm
2018



Pesadilla
Pepe D.
Óleo sobre lienzo
21 x 30 cm
2018



El jardín
Pepe D.
Óleo sobre lienzo
30 x 40 cm
2018



Los animales extraños van a lugares extraños
Pepe D.
Monotipo sobre papel
15 x 8 cm en papel de 42 x 29,7 cm
2019



Iglesia
Pepe D.
Monotipo sobre papel
15 X 12 en papel de 42 x 29,7 cm
2019

Bibliografía

E-FLUX (2005): Ideal Worlds. New Romanticism in Contemporary Art [En línea]. Disponible en <https://www.e-flux.com/announcements/42102/ideal-worlds-new-romanticism-in-contemporary-art/> (consultado el 20 de abril, 2019).

Messup, S.; Marzo, J. L.; Brusadin, B.; Fontcuberta, J., 2016. Fake: no es verdad, no es mentira. Valencia: Institut Valencia d'Art Modern .

Barro, D., 2003. Imágenes para una representación contemporánea. Oporto: Editores Mimesis.

Papini, G., 1906. El espejo que huye. Argentina: Ediciones Hyspamerica.

Barthes, R., 1980. La cámara lúcida. Barcelona: Ediciones Paidós.

Marzo, J.L., 2017. Veroficción. Arte y falsedad en el sistema comunicacional contemporáneo, Universitat de Vic. Programa de doctorado: Traducción, género y estudios culturales.

MACBA (2007) Fauna [En línea]. Disponible en <https://www.macba.cat/es/fauna-1659> (consultado el 22 de abril, 2019).

El Cultural (2011) Thomas Ruff [En línea]. Disponible en <https://www.elcultural.com/revista/arte/Thomas-Ruff/29329> (consultado el 18 de abril, 2019).

