

Pintura encendida

FACULTAD DE BELLAS ARTES DE MÁLAGA

Autor: Alejandro Martín Romero, *Almaro*

Tutor: M^a Ángeles Díaz Barbado

2015-2016

INDICE

1. Descripción/argumentación del proyecto

1.1 En qué consiste

1.2 De la idea a la forma

1.3 Desarrollo plástico

2. Imágenes en torno al trabajo

3. Referentes artísticos

3.1 Gerard Richter

3.2 Dan Hays

3.3 Johannes Kahrs

3.4 Milto Manetas

3.5 Michael Antkowiak

4. Propuestas expográficas

5. Cronograma

6. Presupuesto

7. Conclusiones

8. Dossier gráfico

9. Bibliografía

9.1 Ensayos y monografías

9.2 Catálogos de exposiciones

9.3 Textos literarios

9.4 Páginas webs y otros recursos

1. Descripción/argumentación del proyecto

1.1 En qué consiste

La presente investigación pictórica bajo el título de *pintura encendida*¹ parte de una reflexión sobre los diferentes comportamientos que se dan en internet, concretamente los que conciernen a la posibilidad de exhibición que ofrece el medio digital en torno a la relación entre individuo y pantalla. Como punto de partida me baso en la recopilación de imágenes extraídas de capturas de pantalla que abren nuevos territorios de lo íntimo y alternativas inexploradas de interacción a distancia antes inimaginables; pues la intimación en vivo con otras personas, sugiero, está siendo sustituida por la frialdad de los media a través de cámaras de video conectadas en Red.

Planteo la cuestión de hasta qué punto en la sociedad de la *hiperinformación*, y en el contexto concreto de la sexualidad, la tecnología nos acerca a la persona que habita al otro lado de la pantalla o nos separa de ella produciendo un ensimismamiento de soledad en el que el *Eros* es debilitado, huyendo del otro, incapaz de comunicarse con él: por la distancia del medio y por la resultante cosificación del cuerpo expuesto. Con tales supuestos el escritor Byung-Chul Han conjetura que desaparece la experiencia erótica en la persona. Han apunta al individuo posmoderno justificándolo así:

*El mundo se le presenta solo como proyecciones de sí mismo y no es capaz de conocer al otro. Deambula por todas partes como una sombra de sí mismo, hasta que se ahoga en sí mismo*².

¹ Me refiero con "pintura encendida" a la ilusión pictórica de imagen digital de una pantalla *retroiluminada*. Una perversión de la propia naturaleza del óleo (opacidad) frente al medio adverso: pantalla (transparente), poniendo en jaque los dos medios.

² Han, Byung-Chul. *La agonía del Eros*. Liberdúplex. Barcelona. 2015. p. 11.

1.2 De la idea a la forma

Estudié las características formales del lenguaje pictórico abordándolo desde la imagen bidimensional con la que mejor hemos asumido lo cotidiano: la pantalla. Efectos tales como la aberración cromática ó la compresión de estas imágenes digitales suscitan unas posibilidades formales susceptibles de ser interpretadas para generar una relectura de ambas superficies en una sola y en el mismo plano: enfrentadas, yuxtapuestas, pero convertidas en pintura.

La pantalla es interpelada e invocada en el plano pictórico, sin negar su soporte, es decir, la tela del lienzo (en una reivindicación de la misma superficie bidimensional). La obra de Manet, según Michel Foucault³, supuso un precedente en la negación de la ilusoria lógica de la profundidad como demandaba la Academia, para pasar a apostar por la pintura misma con las cualidades que le son propias, como la pincelada y el modo en que ésta se deposita. La imagen empezaba a ser la excusa y la ilusión se corrompía en su desdibujado, delatando como nunca el cuadro como un objeto.

La pantalla, como elemento protagonista del imaginario actual, aparece en constante sincronización con el otro. Esta íntima relación supuso la excusa perfecta para suscitar el deseo de generar una imagen reflejada por parte del usuario que conformara una *realidad paralela*. La refracción constante -a veces- de la artificiosa luz del medio sobre la piel de los emisores me llevó a pensar en la breve distancia que hay entre ellos y sus dispositivos, permitiéndome ver el comportamiento más individual del usuario. Lo interpreté como una plataforma de encuentro online siendo la webcam mirilla voyeur de nuestro siglo. Es un posible intercambio de identidades y con ello de roles ilusorios,

³ Foucault, M. *La pintura de Manet*. Alpha Decay. Barcelona, 2005. p. 11.

que según afirma Julián Marías en su breve ensayo *Tratado de la ilusión: está en la frontera de la imposibilidad, pero toda frontera tiene dos lados*⁴; comparte un punto de vista similar al de los emisores-usuarios quienes se exportan a los demás emisores-receptores, a menudo sin saber quiénes son todos ellos y por tanto haciendo un viaje ilusorio y a ciegas. Así es la *imagen*. Se trata de una *ilusión meticulosamente inventada, tan ingeniosa en su sutil elegancia como la más exagerada Vista de Fabricius* (Fig. 1), en palabras de Michael Taylor⁵. También, Taylor argumentará:

Al mismo tiempo, la pintura de Vermeer crea la ilusión de que se ha representado en realidad algo que habríamos podido ver con nuestros propios ojos si hubiéramos podido introducirnos en la piel del artista. "Así era en realidad", afirma La callejuela (Fig. 2), *con tal aire de sinceridad que no se nos ocurre cuestionar esta afirmación. Admiramos su naturaleza de artefacto exquisito a la vez que sucumbimos al encanto de creer la total urgencia, el refugio de la eternidad, que pretende representar*⁶.

Como espectadores, aceptamos la mentira de la representación, y es que toda ficción está rodeada por esta moldura; la pregunta inmediata será qué grado de ficción conforman las imágenes que circulan a diario en la Red si ya no contemplamos, sino que consumimos. Y qué capacidad tienen de explicarnos el mundo, representándose éste a sí mismo sin garantías significativas de contenido. Se trata más bien del *selfie testimonial*, del *iyo estuve aquí!*.

⁴ Marías, Julian. *Breve tratado de la ilusión*. Alianza Editorial. Madrid, 2014. p. 17.

⁵ Taylor, Michael. *La mentira de Vermeer*. Vaso Roto. Barcelona, 2012. p. 93.

⁶ *Ibíd.* p. 94.

Hallé en la red diversas imágenes sin la suficiente nitidez, en conexión con la idea de la *imagen pobre*, término acuñado por Hito Steyerl:

La imagen pobre es una copia en movimiento [...]. Se deteriora al acelerarla. Es el fantasma de una imagen, una miniatura, una idea errante, viajando a presión en lentas conexiones digitales, comprimida, reproducida, ripeada, remezclada, copiada y pegada en otros canales de distribución⁷.

Igualmente, y sumado a los mecanismos de vigilancia, -otra de sus obsesiones que trata con ironía- en *How not to be seen: A fucking Didactic Educational MOV File* (Fig. 3), un tutorial para quienes tratan de huir de esos poderosos dispositivos de captura en los que estamos atrapados. Precisamente en esa pérdida de realidad podríamos hacer relectura de la clásica idea platónica de que toda imagen vela la realidad. Así, me hizo pensar en Internet como un ente encargado de destrozarse la *imagen*, al ser convertida en nada más que unos datos. La completa transmisión de esos datos empobrece su naturaleza visual, es decir, su verdadera procedencia, desembocando en una resolución menos nítida, completa y sincera. Curiosamente, si partimos de la idea de pintura no como medio simbólico, sino como memoria visual, se está dotando de sentido al egotismo, cultivando los intereses del *álter ego*, de cómo desea ser representado el sujeto, del mismo modo encuentro esa idea en los mecenas quienes participan de la composición y figuran en la obra apareciendo incluso antes de la llamada *pintura de género*; o bien el propio autor representado a lo largo de su vida en una obsesiva introspección de sí mismo y de su evolución como pintor; o porqué, no ya en la fotografía una vez popularizada, la posibilidad de tener un retrato propio y a -cada vez- menor precio. En definitiva, lo entiendo -sea cual sea el medio- como una una forma de exhibirse y capturarse ante su reflejo como objeto de su deseo, en una actitud vanidosa y de

⁷ Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. C. N. Editora. Buenos Aires, 2014. p. 33.

miedo a desposeerse, es decir, a cumplir con la muerte. Una vez inmortalizado en el cuadro, el espejo convencional ya empezaría a perder interés para los más pudientes (como los mecenas) pese a los avances en el campo de la lente. Tales representaciones se evidencian en el citado género y siendo también construcciones de ficción en su compleja representación, repensarlo, por qué no, supone una analogía de la tradición pictórica con las nuevas tecnologías. En nuestra era, las representaciones domésticas aparecen bajo el antojo de los mass media, que tienen más que ver con la tecnología imperante, y supone el mejor escenario para revisar al sujeto contemporáneo, así como su identidad y su territorio.

Esta propuesta incide en lo que ya Vermeer planteara al preocuparse por la plasticidad del espacio y la luz, convirtiendo a los personajes en meros elementos formales equiparables a accesorios. Ese mismo espacio íntimo se vuelve más hermético y aislado, podríamos decir, debido al *imaginario webcam*. Así, el usuario pasa a habitar, en palabras de Han, *el infierno de lo igual*⁸, por pertenecer a una *sociedad transparentada*, y lo que es peor, no ser consciente de ello. Se trata de una situación en la cual la búsqueda del sentido de la vida no está reñida con la consideración de *lo bello*, y por tanto la transparencia no es su medio. Byung-Chul Han, citando y apoyándose en Benjamin con un juicio de 1974 en torno a la idea de belleza, lo expresa de esta manera:

*Para la belleza es ineludible un acoplamiento indisoluble entre encubrimiento y encubierto: Pues lo bello no es ni la envoltura ni el objeto encubierto, sino el objeto en su velo. Desvelado se mostraría infinitamente insignificante*⁹.

La reinterpretación de la imagen digital siguiendo la estela de Benjamin, me hizo ver la pantalla como un nuevo velo, aunque

⁸ Han, Byung-Chul. *La sociedad de la transparencia*. Herder. Barcelona, 2013. p. 18.

⁹ *Ibíd.* p. 45.

excesivamente opaco; resulta paradójico pues se trata de un medio que se advertía brillante, contenedor de una luz propia y verdadera. A semejanza de la luz que entraba -siglos atrás- a través de las vidrieras de las catedrales góticas sobrecogiendo a los fieles para los que simbolizaba el paraíso prometido en la otra vida, paralelamente en nuestros días, pareciera que la pantalla salvaría acotando las distancias, aunque finalmente el encuentro con el otro sigue siendo inalcanzable.

La pintura posibilita momentos de contemplación y permanece ante un apagón. Y además, la pantalla carece de la sensualidad de los materiales, de la forma casi escultórica de un lienzo, del olor de la pintura y también del tacto de la textura pictórica.

Tomando como punto de partida la infinidad de capturas de pantallas en la Red sobre fragmentos traducidos a ficheros y almacenados en las carpetas de mi escritorio, con el tiempo, practicaba nuevas re-lecturas de todo ello, para finalmente borrar una parte importante del material en un reciclaje continuo. Antes de pintar, revisaba y reflexionaba sobre las constantes encontradas, escudriñando el motivo y pervirtiendo la organización compositiva inicial. Entendí la naturaleza de estos recortes como si fueran disecciones, y la perversión que suponía en la no completa representación del cuerpo: piernas y manos aparecían sin el resto de sus extremidades, en primeros planos y sin un peso grávido, flotando.

Empecé a pensar en la posibilidad de una futura muestra expositiva en la que las pinturas, descontextualizadas, generaran en el mismo espacio construcciones narrativas inesperadas entre ellas. La pintura deviene en imágenes materializadas, más próximas a lo humano, a la carne, cambiante en su oxidación natural de la técnica empleada, el óleo, frente a la naturaleza ubicua de las imágenes de las que parto.

En comparación con la imagen pictórica, la imagen virtual no asegura su permanencia sino que se preocupa más bien de una constante actualización llevada a cabo por los innumerables miembros, quienes comparten y se comparten. La gran mayoría de los *consumidores* se exhibe en una paradójica intimidad y en un comportamiento aparentemente libre y anónimo. Se convierte en escaparate caprichoso, donde emisor y receptor cuentan con las mismas habilidades: pasar a otro usuario, a otro espectador, a escenarios adversos, quizá como una huída mental. Es el caso de Chatroullete¹⁰, una plataforma que resume bien los límites de los comportamientos de los usuarios, ó Cam4, muy similar, aunque además permite una interactividad exclusiva y a la carta donde puede obtenerse una recompensa económica si los demás usuarios sienten satisfacción al mirar, (o ¿quizá consumir?). Todos ellos son atraídos por conocer los límites del *velo-telón*, para aislarse; en fin *sin dejarse ver para poder ver-se (y “conocer-se”)*¹¹, como usuario, a oscuras, aislado y en silencio como desde tiempos remotos se entregaban a ver al héroe en la representación.

1.3 Desarrollo plástico

Antes de enfrentarme a los problemas plásticos que encierran las anteriores reflexiones, decidí acudir en todo momento a la Red para partir de la fotografía digital donde me dejé llevar por la corriente, hasta hallar diversas imágenes de naturalezas y realidades opuestas. Traté de capturar todo lo que a priori tenía algo interesante para pasar a interpretar. Algunas veces he llegado a imágenes “curiosas” seleccionando el comando de color

¹⁰ Sitio web para establecer videoconferencia con personas de todo el mundo y de forma aleatoria.

¹¹ Puellas, L. *Mirar al que mira*. Abada editores. Madrid, 2011. p. 10.

predominante en el apartado de búsqueda concreta de Google (Fig. 4).

Tras seleccionar una imagen como punto de partida, estudio sus posibilidades de desarrollo plástico y me cuestiono la escala, tal como lo haría un escultor al tratar de materializar su imagen mental en un espacio físico. Reflexiono sobre la composición y sus posibles encuadres, como es el caso de un plano de detalle, el cual -en numerosas ocasiones- crea problemas al ampliar la escala por desfigurarse en exceso (Fig. 5), quizás por no aportarme demasiada información: derivando en una mancha confusa e incoherente. Igualmente he tenido problemas cuando me he propuesto elaborar una composición recargada en elementos cuyo fondo, o mejor dicho, el vacío no aparecía.

En la imagen digital retoco en función de mis intereses la luminosidad y el cromatismo. Me sirvo de sencillos programas de edición para concretar el punto de máxima luz y la temperatura de su color (Fig. 6), además de entonar en una paleta de terciarios sin la aparición directa de los primarios. Con esta solución pretendo atrapar la mirada del espectador por más tiempo en unos determinados matices, dejándolos al descubierto con su participación, gracias a una mirada más reflexiva y contemplativa en el encuentro con la forma. Así, conservo el peso mismo del trazo de la actividad que encierra cada gesto y cada impulso sin estar atado a la descripción del objeto representado. A veces me he servido de papel y lápiz para la simulación de todos estos procesos (Fig. 7).

Me inspiré en la definición de Joan Fontcuberta: *homofotograficus*, cuando advierte que tomamos más fotos de las que somos capaces de ver; y es cierto pues las redes sociales suponen el claro ejemplo de usuarios *prosumidores*¹², es decir, usuarios

¹² La palabra *prosumidor*, o también conocida como *prosumer*, es un acrónimo formado por la fusión original de las palabras en inglés *productor* (productor) y *consumer* (consumidor).

adaptados a los nuevos códigos de servicio, siendo su perfil el de consumidor exigente que es capaz de evaluar los pros y contras de la elección de diferentes tipos de tecnología obteniendo la información por sus propios medios o formación. Igual de pertinente resulta el concepto *Post-fotografía*¹³, terminología de gran utilidad para entender el momento presente en la era de internet y de la telefonía móvil. Actualmente nos mostramos en un complejo traslazo de imágenes yuxtapuestas, susceptibles de generar nuevas lecturas en un complicado orden desordenado, en un reflejo del propio reflejo. No es sino información traducida a bits que no siempre asegura su fin comunicativo, metáfora de jugar al *Teléfono* y no con él; el mensaje final queda tergiversado y poco resta del originario o la intención inicial, al no disponer de tiempo y distancia para su completa *digestión*.

En relación con las anteriores reflexiones, en torno a la imagen fotográfica de naturaleza fragmentada, recorté las pinturas de gran formato en segmentos más concretos con el objeto de asegurarme un encuadre que re-limitara de nuevo, esta vez desde la propia materia (Fig. 8). También he tratado de reflexionar sobre el color elaborando posibles nuevas atmósferas (Fig. 9). Intenté llevar a cabo una pieza mosaico aunque lo deseché por no resultar (Fig. 10). Y por otro lado incluí elementos propios de aplicaciones para la comunicación, como la ventana de videoconferencia en Skype, y establecer la evidencia de la ventana de la pantalla (una vez más) como nuevo límite al dejar su rastro situado en el mismo cuadro (Fig. 11).

Al principio recurrí a tonalidades grises (Fig. 12) de poco empaste quebrando en exceso la paleta, sugiriendo imágenes que se perdían como la percepción de un horizonte, tal y como la

¹³ *Postfotografía*, término que Fontcuberta acuña para referirse al cuestionamiento de la noción de autoría, la creación artística a partir de imágenes preexistentes, procedentes en muchos casos de Internet. Como por ejemplo, a través de la caza de imágenes de webcams, la búsqueda en Google Images o Flickr, o la navegación por Google Maps o Google Earth.

imaginamos en la representación naturalista de un paisaje; es decir, los planos últimos viran a violetas y azules, además de difuminarse en sus límites. Se expresa la verdadera distancia que existe entre un usuario y otro, por ejemplo, de países lejanos. Quizá, por ello, empiezo a virar hacia un cromatismo frío más exagerado, aún más cerca de una luz que sobreexpone y ciega sin dejarse ver.

Renuncié a la literalidad de las imágenes digitales y reinterpreté con la acuarela (Fig. 13) algunas de ellas, sintetizándolas en bocetos, haciendo estudio compositivo y lumínico, sin dejar de atender a las cualidades que pudieran transmitir. Las simplifiqué por áreas y sub-áreas en tintas planas, acotándolas en pequeños recuadros sobre papel, tratando de estrechar el cerco de su figuración; de este modo me despojaba del signo para comprobar de antemano si realmente funcionaba su configuración compositiva.

Más tarde llegué a un punto mínimo de control que me permitió explorar la serie pictórica que estaba desarrollando, y entender la limitación del pequeño formato, así que elaboré unos escenarios, unos espacios cerrados a los que añadí más elementos para jugar a recomponer como si se tratara de un collage (Fig. 14). Y deseché la excesiva centralidad que generaban las imágenes de las que partía.

Posteriormente observé que una escala mayor debería atender a otros códigos. Al abordar el problema de la composición decido trasladar a la pintura el esquema que la propia fotografía seleccionada y manipulada me estaba proporcionando. En el proceso de la pintura, observé la necesidad de establecer una distancia adecuada para la contemplación de la obra, de modo que se puedan fundir en la retina las pinceladas que la conforman, hasta llegar a un punto en que la imagen poco a poco dejaría de tener importancia. Intuí que el marco del que partía no podía limitarse a un ejercicio de mimesis, porque los propios procesos de traducción, en su particular atmósfera, así lo indicaban. Por

tanto me decidí a forzar la luminosidad pero midiendo a la vez su efecto.

Este ha sido y sigue siendo mi interés hacia la luz, que he llegado a imaginar de manera caprichosa que este haz cobra forma y se comporta como punto de interés, sin acudir a su foco o rebote de flash, sino simulando la imagen proyectada desde un proyector (Fig. 15). El rayo de luz sobre el mobiliario del espacio circundante no solo informa de sus límites sino que deposita otra imagen, doblegándola a modo de traslajo. Añado una figura a un espacio que aparenta estar deshabitado pero sugiere una presencia al propagarse y teñirse todo de la atmósfera predominante. Sugiere este procedimiento la metáfora de las capas y capas de representaciones que golpean nuestro entorno inmediato, unos dispositivos encendidos en una confusa interpelación entre la virtualidad de lo digital y la supuesta realidad donde habitamos, recreando otra ilusión.

Estas reflexiones que descarté por disuasorias, me permitieron dotar de entidad el propio fondo y no tanto la figura, como se nos ha acostumbrado a considerar. Por lo tanto, la atmósfera pasaría a ser figura pero con mínimas huellas o pistas espaciales, lo formal de la propia pintura y sus comportamientos naturales (las pinceladas) desembocaría en una experiencia más sensorial. No fue fácil llegar aquí, pues la pincelada tenía que ser igual de densa que en los cuadros pequeños, proporcional a los límites de su formato (Fig. 16).

Una vez que acudo a una imagen más compensada donde el protagonista fuese el fondo -como mancha negativa-, encargado de relegar a su figura u objeto de mayor interés, y consigo separarlos, me permito articular la pincelada sin obediencia a las acotaciones figuradas próximas; es entonces cuando me sumerjo en planos más densos y evidencio lo que más me importa, la atmósfera y la fluidez del trazo, gracias a la incorporación de nuevas herramientas: brocha *cordobesa* (utilizada para encalar paredes,

iluminándolas por tanto), paletinas amplias y algún otro artilugio que yo mismo ideé (Fig. 17).

Siguiendo el esquema de algunas de las preparaciones abordadas en los pequeños cuadros que más me han convencido, decido imitarlos. Para ello, me sirvo de una tela de algodón de grano medio ya imprimada, a la que una vez tensada en pared aplico capas de gesso para tapar parcialmente la urdimbre de la tela, pues parte del entramado me interesa para su acabado último. Después de seguir imprimando, preparo en un recipiente una mezcla de esencia de trementina, aceite de linaza y muy poca cantidad de óleo; así, sobre la superficie seca y lijada, aplico en vertical -con la ayuda de una paletina ancha- y distribuyo por toda la superficie (Fig. 18). Gracias a esta última capa, compruebo una mejora en la transparencia, fluidez y brillantez respecto a los resultados anteriores, excesivamente mates por su base magra y apariencia acrílica. A partir de ese momento aprecié esta solución, favorecedora para la técnica que estaba empleando "alla prima", es decir, a la primera, sobre húmedo, beneficiando una pincelada concisa y decidida sobre este soporte mordiente.

En los grandes formatos necesitaba una compleja y detallada información de la imagen que deseaba interpretar, relativa a la variedad tonal y cromática que escondía la imagen de la que yo hacía lectura en su conjunto y cuya paleta me costaba traducir sin más. Me serví de la herramienta de photoshop y la opción del cuentagotas; me dediqué -en algunas de las imágenes que iba a utilizar- a rastrear el abanico tan amplio de colores que tenía (Fig. 19). Así, una vez reducido y simplificado a los colores esenciales, me dispuse a traducirlos en la paleta con la garantía de que atendía a la complementariedad de cada color y a su entonación (Fig. 20). Con todo ello me di cuenta del gran salto que suponía tener los colores preparados desde el día anterior y solo preocuparme al siguiente día de la modulación y dirección del gesto antes mencionado. Si con todo ello determino los oscuros y

las partes menos complejas de las estructuras visuales, consigo acelerar los procesos de creación y del efecto lumínico resultante. También ideé unas gafas con un filtro en rojo para traducir a distintas intensidades lumínicas las imágenes que me proponía y resolver mejor esos saltos o valores que esconden los tonos en sus gradaciones lumínicas (Fig. 17).

Llegué a un punto de obsesión tal que imaginé a los protagonistas como figuras aún más de ficción, casi como personajes de animación completamente desnaturalizados. Y como consecuencia, decidí romper con todo pintando la figura de Super Mario (Fig. 21), como una manera de tensar las realidades que estaba señalando.

La transferencia de la estructura principal a través de un retroproyector (Fig. 22) me sirvió para solucionar el encaje de las características de aquello que quiero trasladar al lienzo. Partiendo de la imagen dada, señalo líneas primarias, secundarias y también sus ritmos, distancias, alturas y ángulos grosso modo, todo ello recogido en un acetato que empiezo a reconsiderar en sus posibilidades autónomas con independencia de su procedencia instrumental (Fig. 23).

El carácter de lo fotográfico entendido en esencia como idea de archivo, asociado a la memoria, o la identidad que postula Fontcuberta¹⁴, me inclina a buscar lo que se escapa de la instantánea: en mi caso, trato de reconstituir, re-ordenar la imagen fotográfica, digital, guiándome más por la discrepancia que por la semejanza. Ya no me interesa tanto el contenido sino las estrategias de visibilidad, más propias de la imagen pictórica que de la fotografía. Mi obsesión ahora está centrada en la irradiación lumínica de la pintura.

¹⁴ Conversación entre Joan Fontcuberta y Sema D'Acosta, *IMAGO, ERGO SUM*. 2015.

2. Imágenes en torno al trabajo



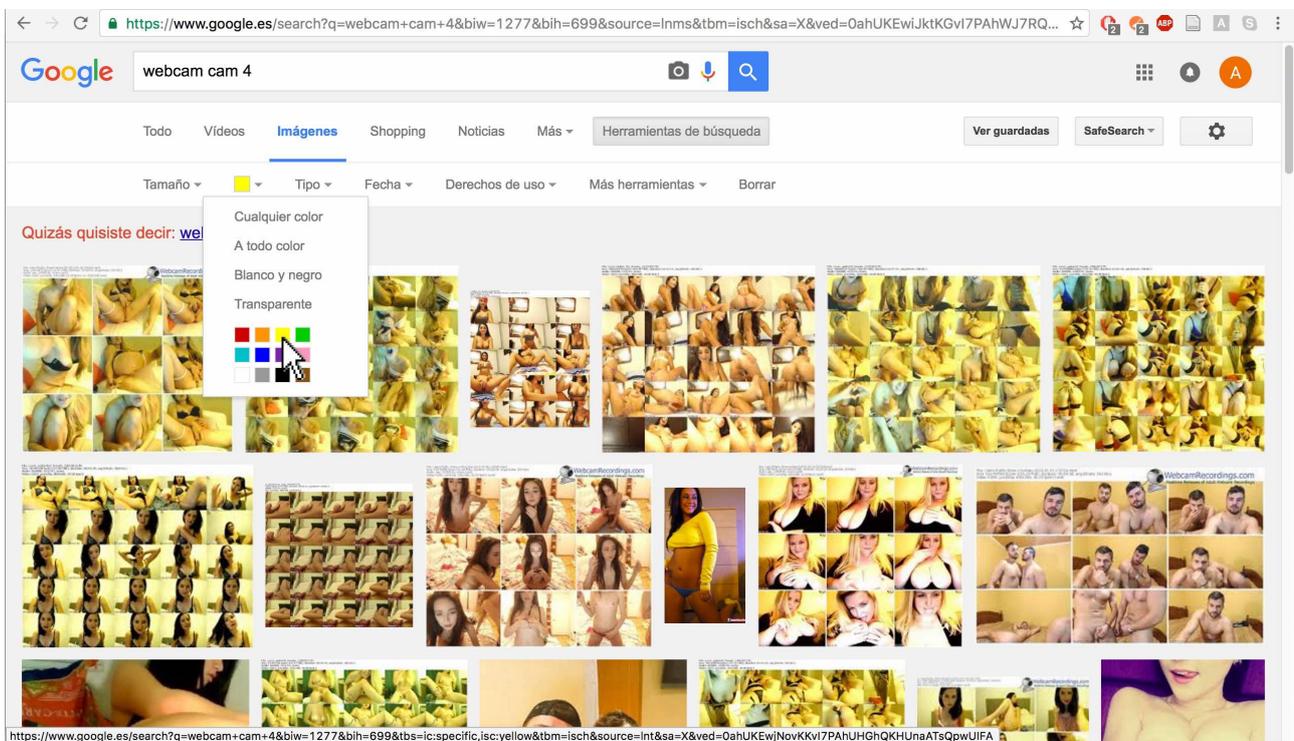
1. Fabricius, *Vista de Delft*, 1652



2. J. Vermeer, *La callejuela*, 1658



3. H. Esteyerl, HOW NOT TO BE SEEN: A Fucking Didactic Educational. 2013



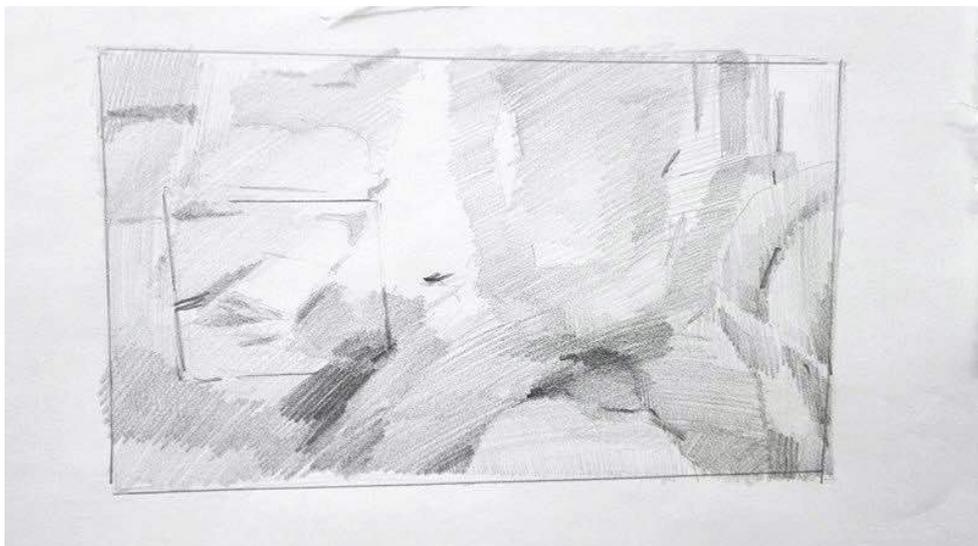
4. Captura de pantalla, búsqueda en Google. Prueba de color y atmósfera predominante



5. (Cuadro desechado), s/t, óleo sobre lienzo, 114 x 195 cm., 2016



6. Retoque de luz y color en pantalla



7. Dibujo previo



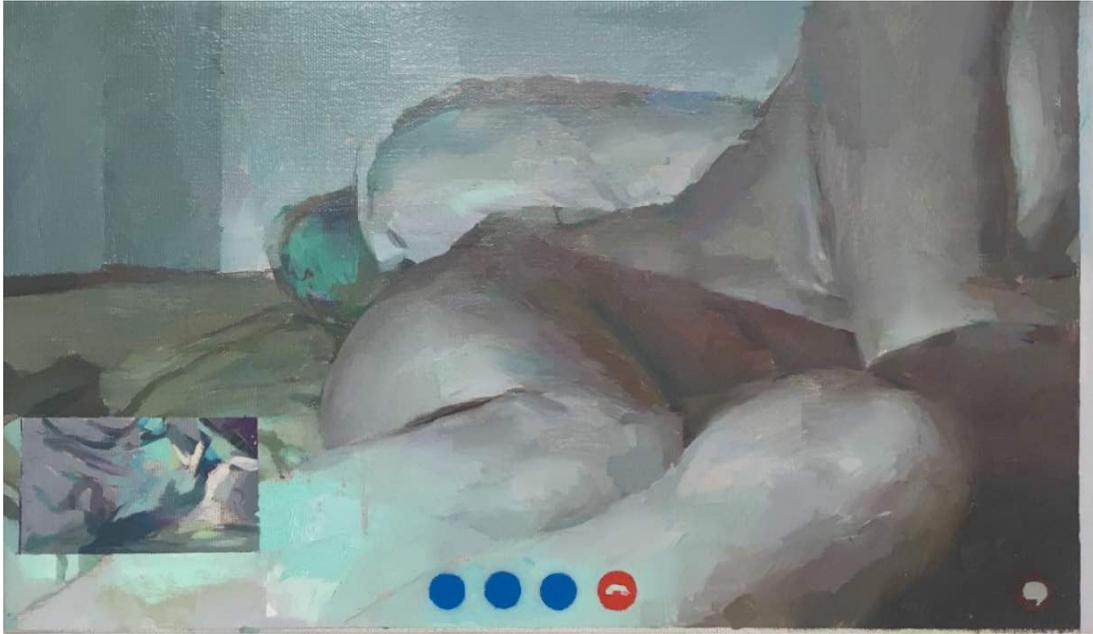
8. Recortando y recolocando



9. Opciones de atmósferas



10. Mosaico



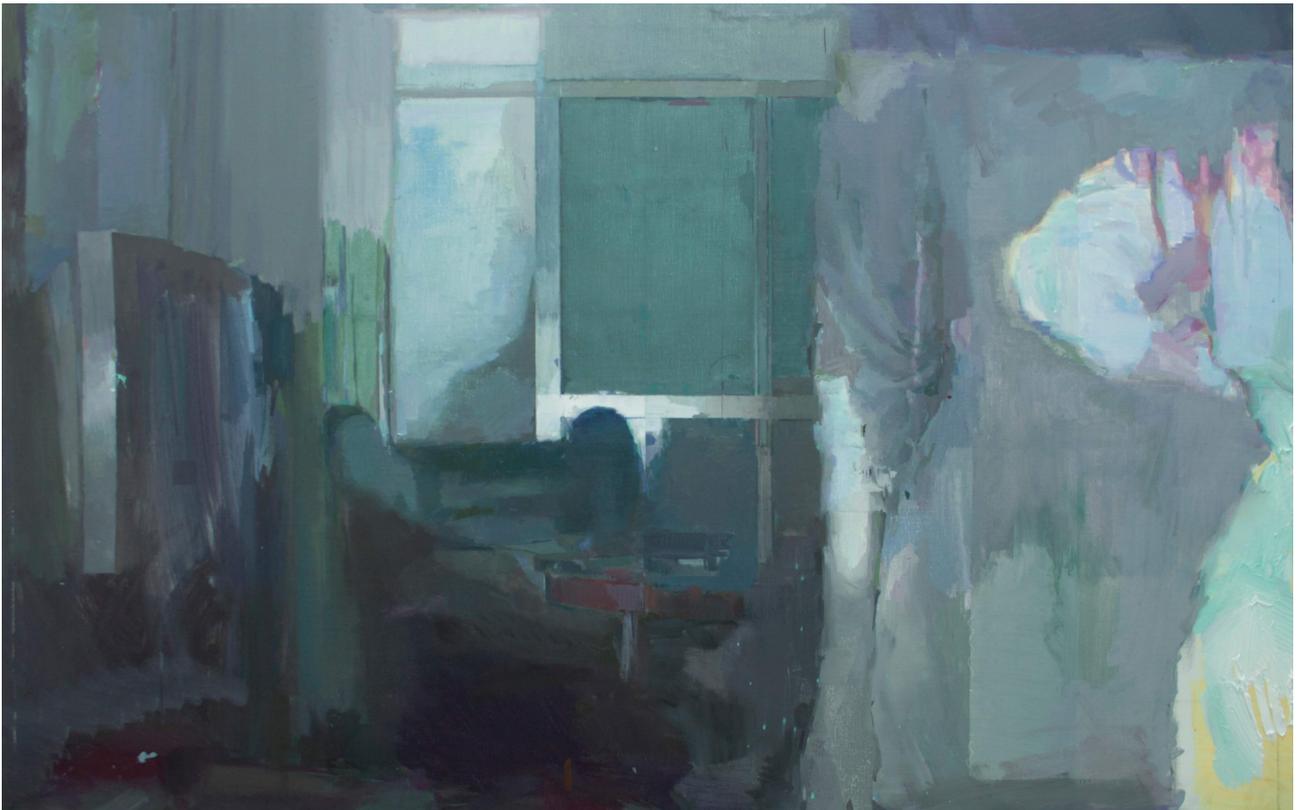
11. *Videoconferencia*, 21 x 47 cm., 2016



12. Estudios de luz en grisalla



13. Boceto en acuarela



14. (Cuadro desechado) s/t, óleo sobre lienzo, 114 x 195 cm., 2016



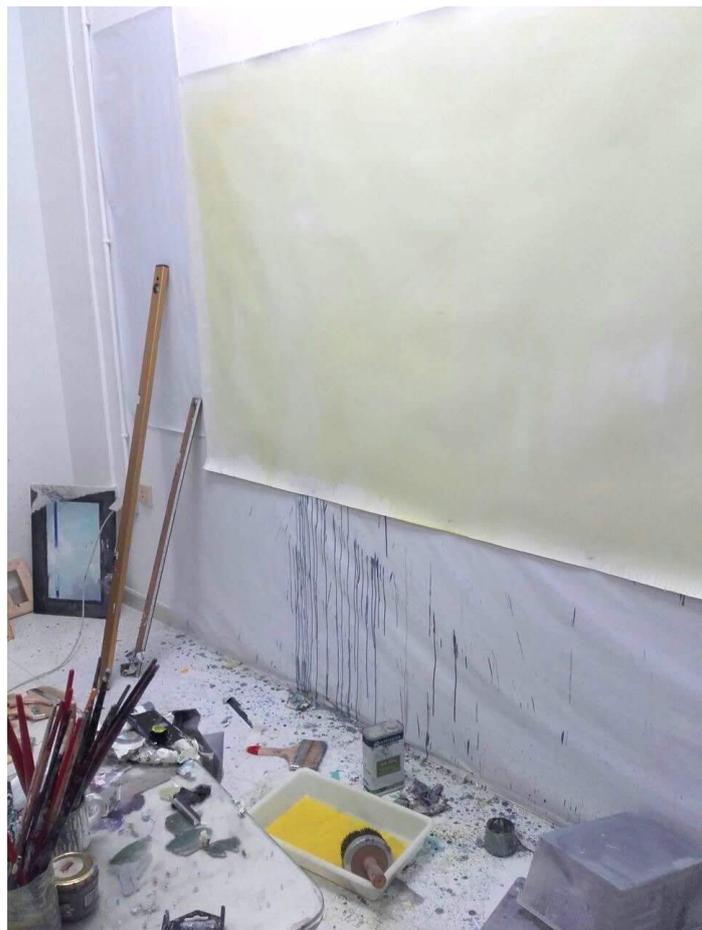
15. (Cuadro desechado) *s/t*, óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm., 2016



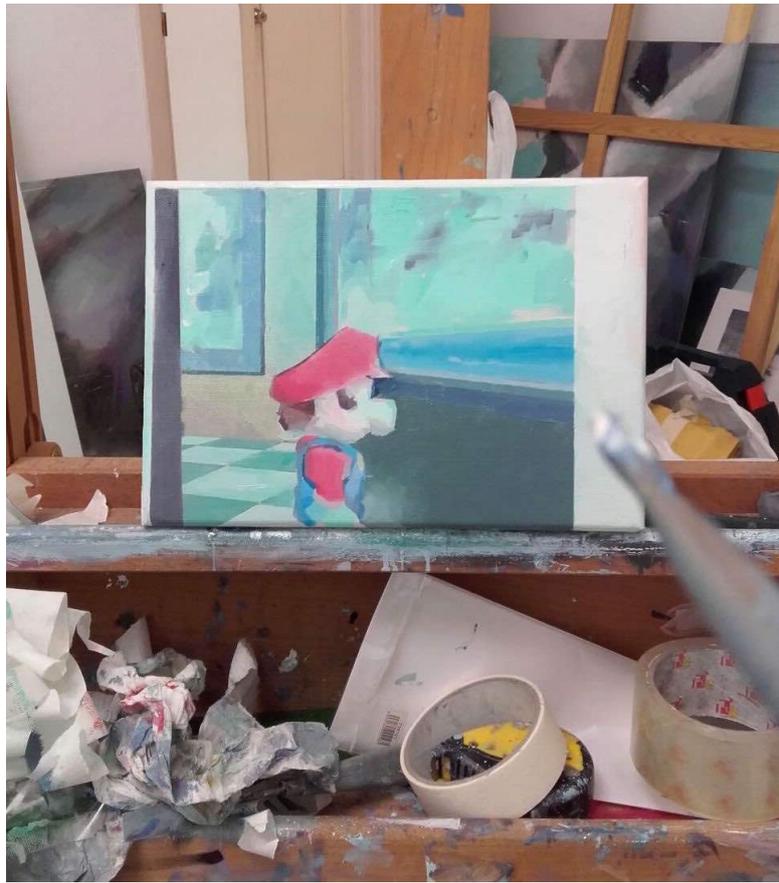
16. Vista del estudio



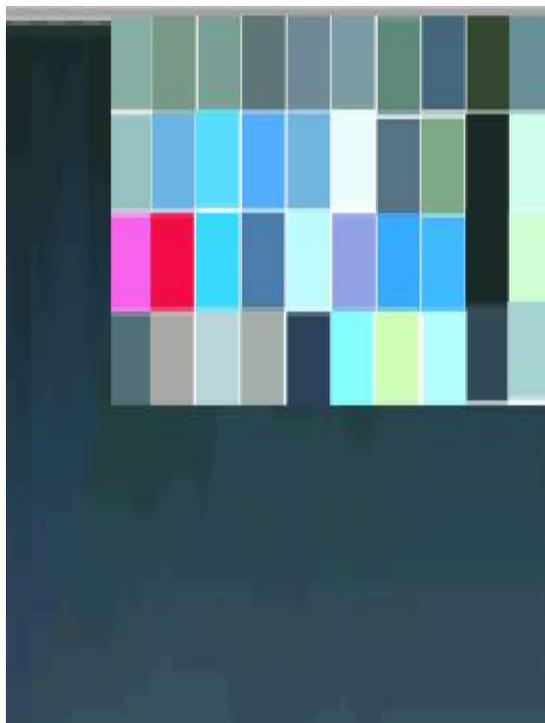
17. Recursos



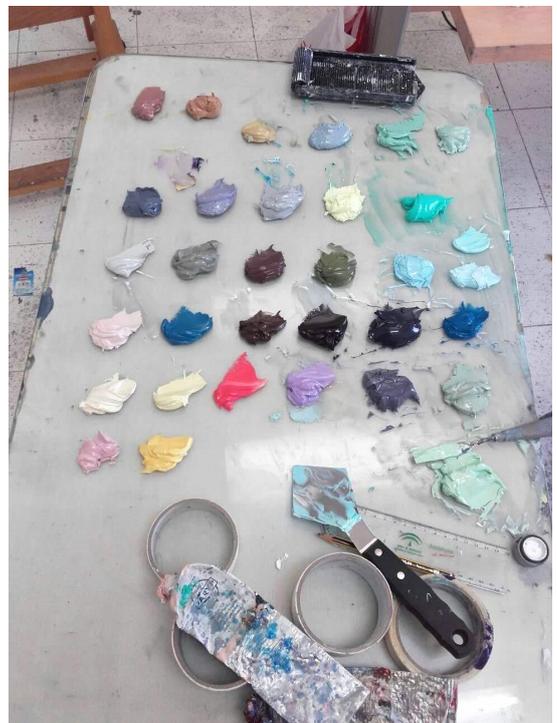
18. Primera mano de pintura muy diluida (esencia de trementina, aceite de linaza y óleo)



19. Estudio



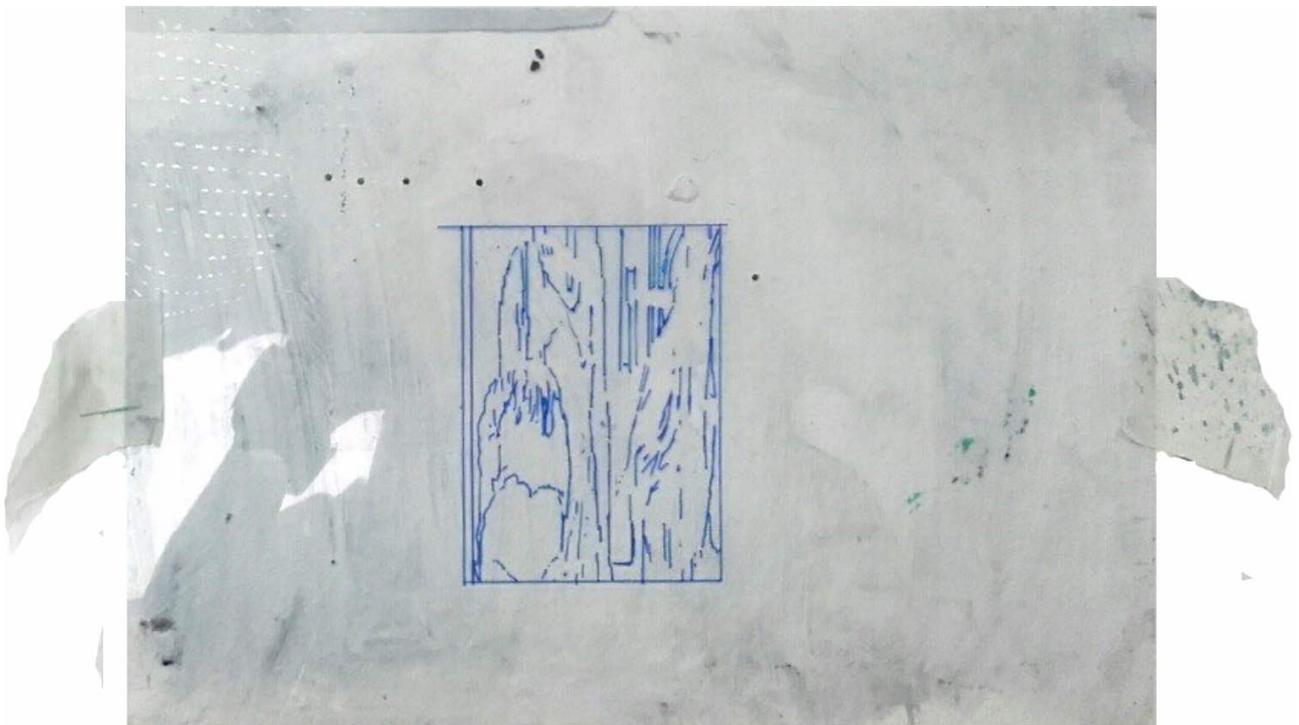
20. Colores predominantes de una imagen digital



21. Preparación de la paleta en mesa de cristal



22. Usando el retroproyector en el estudio



23. Rotulador permanente sobre acetato

3. Referentes artísticos

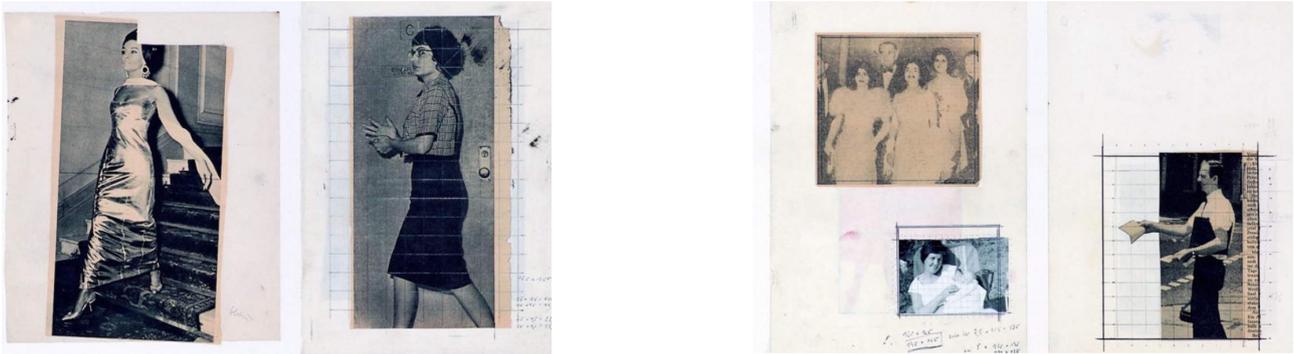


Fotografía en el estudio, 2015.

Para la resolución de los aspectos plásticos y conceptuales que demandaba el proyecto acudí a la revisión del trabajo de diversos artistas, predominantemente pintores. Por cuestiones de limitación espacial, he considerado desarrollar únicamente cinco referentes de la última generación de artistas aunque obviamente he tenido que estudiar grandes autores de la historia de la pintura occidental como es el caso de Johannes Vermeer, Gustave Courbet o Lucian Freud, cuyas obras me ha aportado valiosas reflexiones.

En este apartado voy a proponer únicamente a unos artistas que se interesan por las imágenes circundantes e inciden en estrategias como el continuo proceso de deterioro, la apuesta por una imagen virtual y el enfrentamiento entre foto y pintura a través de relaciones inesperadas. Existen muchas relaciones dado que el presente discurso parte también de imágenes de archivo, recontextualizando, recortando y deformando su naturaleza.

3.1 Gerard Richter



Atlas, Estudios de la imagen sobre 1964-67

El interés en la revisión de su trabajo radica precisamente en su primera etapa "foto-pintura" y la naturaleza de las misma, así como, la motivación de la realización de sus primeras series. En 1962 Gerard Richter empieza a coleccionar fotografías y a guardarlas en cajas de cartón; es una actividad que continúa (sin interrupciones) a lo largo de toda su vida, y que se vincula estrechamente con su investigación artística. Recoge fotografías propias o de revistas, imágenes privadas junto a otras procedentes de recortes de enciclopedias y periódicos; las conserva sin distinciones y sin indicar su procedencia.

El objeto principal que movió a Richter a trabajar en este proyecto fue la necesidad de crear un imaginario ordenado frente a la enorme cantidad de imágenes circundante. En su serie *Atlas*¹⁵ continuará y explotará esta actividad de la imagen mediante modelos iconográficos que suponen una estrecha coherencia con su investigación artística para posteriormente difuminar y perder la imagen hasta negarla actualmente.

¹⁵ El Atlas consiste, en su versión actual, en 640 paneles distribuidos de forma cronológica, contienen fotografías, recortes de periódicos y revistas, fotomontajes y dibujos. Las imágenes se agrupan principalmente de forma temática. Comienza con fotografías supuestamente familiares y va recorriendo otros temas, como imágenes de pornografía extraídas de revistas, paisajes marinos o alpinos, flores, vistas aéreas de ciudades, etc.

3.2 Dan Hays



Yogi Bear, óleo sobre lienzo, 152 x 203 cm., 2005

La traducción de aspectos de la plástica desde los diversos medios de comunicación fotográfica-digital en la pintura ha sido su principal preocupación artística. Él reflexiona en torno a las cualidades de la pintura al óleo y sobre el peso de la compresión de imágenes digitales. Las fotografías de las que parte se ayudan de programas informáticos de retoque, explorando la modulación y separación de los colores a través de sistemas y patrones matemáticos para, posteriormente, prever el color en su paleta, generando los mismos efectos que la pantalla le proporciona. Aparece por tanto una ambigüedad de la imagen, de la pantalla y de sus procesos de manufactura. Considera que *Pintura y fotografía comparten una historia entrelazada. Las cualidades físicas y formales particulares de los dos medios de comunicación se unen*¹⁶. Su pintura supone un ejemplo extremo de mimesis de la realidad virtual que considero demasiado evidente aunque útil para comprobar desde su punto de vista las posibilidades de ambos medios.

¹⁶ Hays, Dan. *Painting in the Light of Digital Photography*. (Pág. 1)

3.3 Johannes Kahrs



Lights, óleo sobre lienzo, 150 x 200 cm., 2002
De la serie *Dirty pictures*

Como en el caso del anterior referente, parte de una perspectiva muy vinculada a los media. En su obra encuentro posibles fuentes gráficas reconocibles, algunas resultan inquietantemente familiares mientras que otras consiguen generar un extrañamiento no siempre identificable. Suele trabajar con una paleta limitada, aunque a veces se atreve a exagerar el color. Experimenta las posibilidades de registro que le ofrecen estos medios, aunque distanciando la imagen de su significado original. A destacar la aparente banalidad de algunas de estas imágenes: oscilan entre una simple pierna acomodada en una cama a una escena grupal en un escenario neutral. En su última exposición individual titulada: *Tropical Nights*¹⁷, el cuerpo humano continúa siendo una de sus principales preocupaciones, donde la carne está muy presente, tratada unas veces como presa, otras como depredadora. La serie *Dirty Pictures* de su penúltima exposición resulta idónea para tratar de entender mejor la imagen banal llevada a la pintura. Se observan concomitancias constantes con el proyecto. Escojo su obra *Lights* por hacerme recordar mis intereses lumínicos.

¹⁷ Kahrs, Johannes. *Tropical Nights*. 2014.

3.4 Milto Manetas



skype, óleo sobre lienzo, 200 x 300 cm., 2013

Sus óleos sobre lienzo representan ampliamente la naturaleza muerta actual a través de objetos como cables, conectores, pantallas de ordenador entre otros periféricos de la informática. Movido por la relación constante de imaginarios de la pantalla frente a sus pinturas, explora las posibilidades de creación de arte mirando videojuegos e internet.

El artista, durante 20 años, se ha dedicado a explorar la relación del ser humano con las máquinas y los horizontes que se pueden construir a través de ellas, investigación que ha aplicado para profundizar en las implicaciones de los alcances de internet. En una entrevista dirá: *Toda la realidad virtual se ha convertido en real (probablemente siempre lo ha sido). Vivimos en la era de la "metapantalla", ahora la gente está dentro de la perspectiva*¹⁸. Especialmente interesado en su serie de Skype, encuentro el reflejo de una conversación entre espejos, donde se aprecia la relación entre las distintas escalas y tonalidades de los diferentes individuos.

¹⁸ García Cuevas, Andrea. Del drama griego a los videojuegos: Entrevista con Milto Manetas.

3.5 Michael Antkowiak



Curied, óleo sobre tabla, 24 x 30 cm., 2014

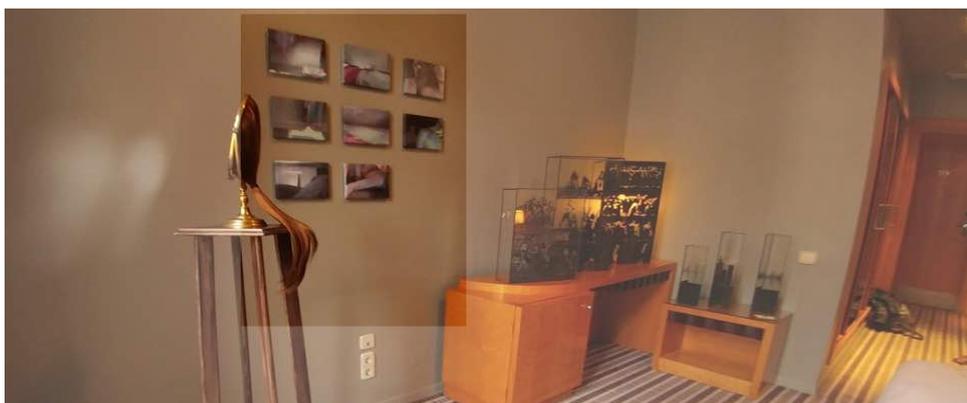
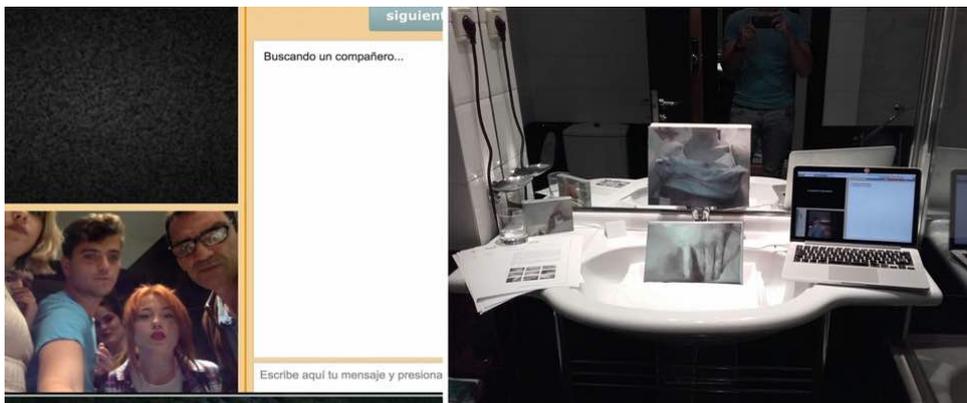
Sus pinturas abordan la relación de la mirada con el mundo contemporáneo desde los medios de comunicación actuales. Comienza con un proceso de foto-documentación de sus temas de entorno doméstico, apropiándose de la imaginería exhibicionista de Internet y del cine; se sitúa a sí mismo en la condición voyeur, explorando las dinámicas de poder inherentes al acto. De esta manera, consigue emular las cualidades ópticas y formales de la fotografía digital y analógica, con distorsiones y abstracciones producidas por la lente más amateur. Asimismo, se interesa por la ambigua relación narrativa entre el espectador y el objeto aislado. Me interesa su trabajo, evocador de imágenes desde sitios de webcam y me atraen estas imágenes como signos de experiencias de la identidad.

Su serie *Mónada* me ha interesado especialmente ya que su estudio me aportó un mejor entendimiento del tema abordado. Sin embargo, en mi propuesta no apuesto tanto por la idea de voyeur/exhibicionista sino por la posibilidad de esos sujetos que se saben vistos pero desconocen por cuántos ni por quiénes.

4. Propuestas expográficas

Para una mejora expositiva: pared amplia pintada de gris y en una temperatura cálida para contrastar con la gama fría de la paleta empleada. La luminaria, por contraposición, en una temperatura fría, además de un espacio amplio con bastante distancia para el encuentro entre espectador y la obra de forma autónoma.

A continuación, con independencia de lo que sería un espacio ideal, muestro las oportunidades que he tenido para exponer mi trabajo: H. Room Larios. *Feria de Arte Emergente: Art&Breakfast*. Grupo Trincharte de la Facultad de Bellas Arte de Málaga, 2016.



pintura encendida, óleo sobre lienzo, 16 x 24 cm.
Instalación Chatroulette, óleo sobre lienzo y portátil, 16 x 24 cm.
pintura encendida, (políptico), óleo sobre lienzo, 16 x 24 cm.

Museo del Vidrio. *Estrellas de San Felipe Neri. Noche en Blanco,*
Málaga, 2016.



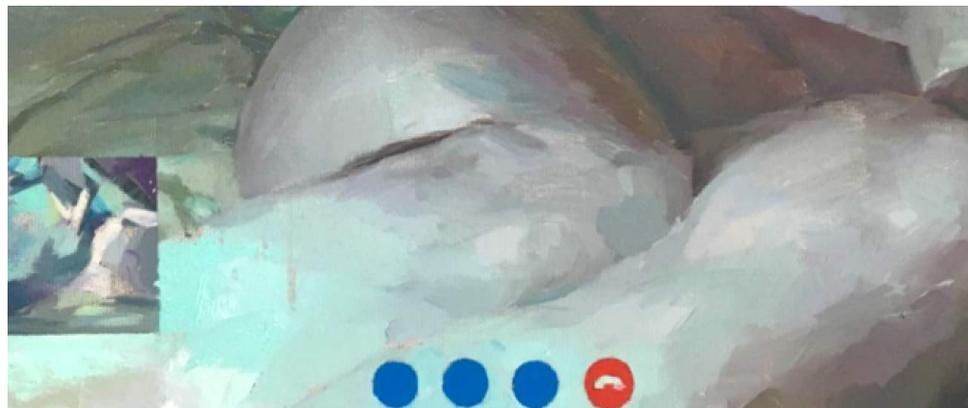
S/t, óleo/tabla y plancha de cristal ahumado, 35 x 20 cm.

Centro Cívico. *Invasión malaguita.* Jornadas De Arte Contemporáneo.
Guillena, Sevilla, 2016.



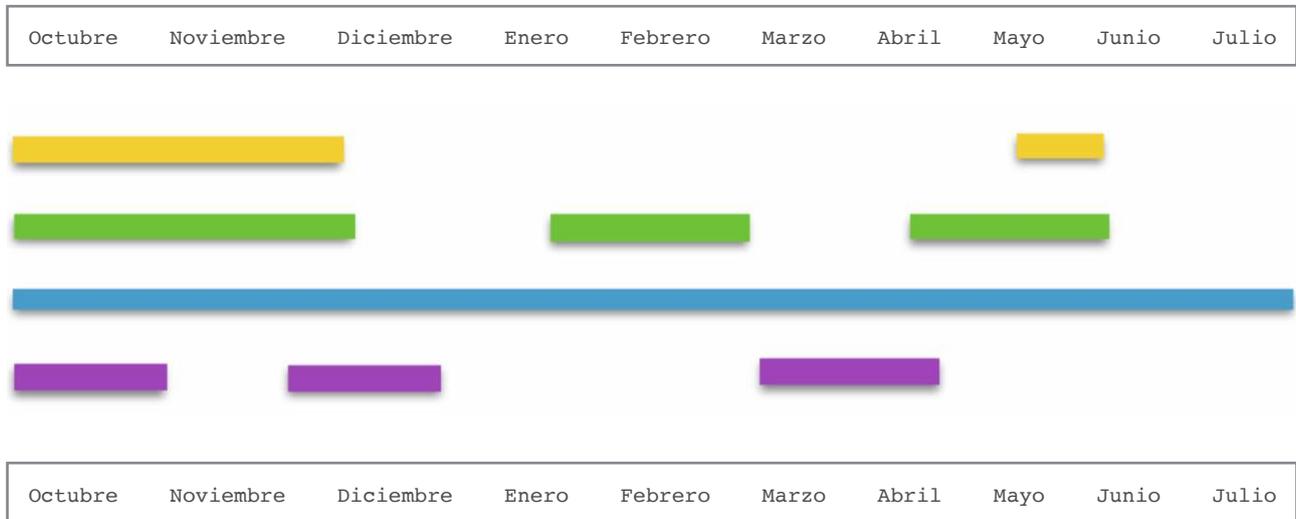
pintura encendida, (políptico), óleo sobre lienzo, 16 x 24 cm.

Casa Sostoa. Todo es (la pintura va a volver), Málaga, 2016.



(Fragmentos de detalle)
pintura encendida, óleo sobre lienzo, 16 x 24 cm.
pintura encendida, óleo sobre lienzo, 27 x 46 cm.
pintura encendida, (díptico), óleo sobre lienzo, 27 x 46 cm.

5. Cronograma



-  Ampliación de referentes
-  Investigación plástica
-  Desarrollo formal
-  Investigación Teórica conceptual

En la gráfica anterior dispongo las diferentes tareas y su relación cronológica. Como se puede apreciar en el *desarrollo formal*, necesité prolongar el periodo de realización del proyecto hasta finales de julio. Le sigue por orden de prioridad el apartado de *investigación plástica* en relación a la preocupación de soluciones pictóricas, donde traté de extremar y potenciar sus cualidades. Y para terminar, hay que mencionar los apartados restantes -no menos importantes-: la *investigación teórica conceptual* y la *ampliación de referentes*; me cuestioné respectivamente el estado del trabajo así como la actualidad de mis intereses en relación con el panorama artístico y de pensamiento contemporáneo.

6. Presupuesto

El importe de los materiales necesarios para la consecución del presente proyecto asciende a 1642,05 €, tal y como se muestra a continuación:

Código	Ud.	Concepto	Med.	Precio	Importe
MATERIALES					1642,05 €
C01	Cap	SOPORTE			553,92 €
01.01	ud.	Rollo de tela (100% Algodón) 15 metros	1	200,00 €	200,00 €
01.02	ud.	Bastidor (Medidas variadas)	40	4,00 €	160,00 €
01.03	ud.	Tablilla de 3 mm, "tablex"	20	0,95 €	19,00 €
01.04	ud.	Bastidore entelado (lino) 195 x 130 cm	2	87,46 €	174,92 €
C02	Cap	AUXILIARES			255,04 €
02.01	l.	Gesso dealer downey	6	9,00 €	54,00 €
02.02	l.	White spirit sin olor	9	3,98 €	35,82 €
02.03	l.	Aceite de linaza blanqueado	2	19,90 €	39,80 €
02.04	l.	Esencia de trementina rectificado	5	12,00 €	60,00 €
02.05	l.	Agua destilada	2	0,70 €	1,40 €
02.06	ud.	Lote de 12 pinceles y 2 espátulas	3	15,00 €	45,00 €
02.07	ud.	Lija grano medio y fino	6	1,67 €	10,02 €
02.08	l.	Acetato de polivinilo	2	4,50 €	9,00 €
C03	Cap	PINTURA			833,09 €
03.01	ud.	Óleo Lukas 200 ml.	10	15,50 €	155,00 €
03.02	ud.	Óleo Titan extra fino 200 ml.	15	16,00 €	240,00 €
03.03	ud.	Blanco de titanio Rembrandt 150 ml.	10	9,00 €	90,00 €
03.04	ud.	Blanco de zinc Rembrandt 150 ml.	2	9,00 €	18,00 €
03.05	ud.	Óleo Rembrandt de 60 ml.	20	8,50 €	170,00 €
03.06	ud.	Acrílico Vallejo: Studio 1000 ml.	10	16,09 €	160,09 €

7. Conclusiones

Tomando distancia, considero que mis intereses conceptuales ha servido de excusa para profundizar en la cuestión que más me ha inquietado, la representación de la luz, concretamente la que queda atrapada en los múltiples periféricos de salida de nuestros dispositivos, unos haces de lúmenes que se activan en la transferencia de datos y no tanto en la experiencia tangible de nuestro entorno. Es una obsesión constante en torno a la fenomenología de la sensación y percepción de la luminosidad que puede llegar a irradiar una obra.

En el camino he desperdiciado mucha tela y malgastado mucha pintura, pero al errar he encontrado todo un mundo de posibilidades, como el encuentro con unos recursos que me han servido para la maduración del proyecto. Durante todo el proceso he sentido la necesidad de mejorar las series anteriores sin repetir su enfoque, lo que ha repercutido, a veces negativamente, en la consecución de los objetivos propuestos. Tomé decisiones de derivas algo tarde, quizá por prejuicio o simples "rachas creativas". Pese a todo, quiero destacar mi satisfacción y felicidad ante el trabajo desarrollado porque al final de todo, lo positivo es que ha servido para llegar a perspectivas y soluciones inesperadas.

La realización de este máster ha continuado perfectamente el ciclo como alumno en la facultad, pues cuatro años no hubieran sido suficientes para ser consciente de las enseñanzas adquiridas. Ahora el reto está en aprender lo más difícil: desenvolverse fuera de la institución.

Mi agradecimiento a mi familia y tutora. Sin olvidarme de muchos de mis compañerxs, mis mejores docentes; con ellos he aprendido muchísimo y han descubierto en mí lo que yo no he alcanzado a ver.

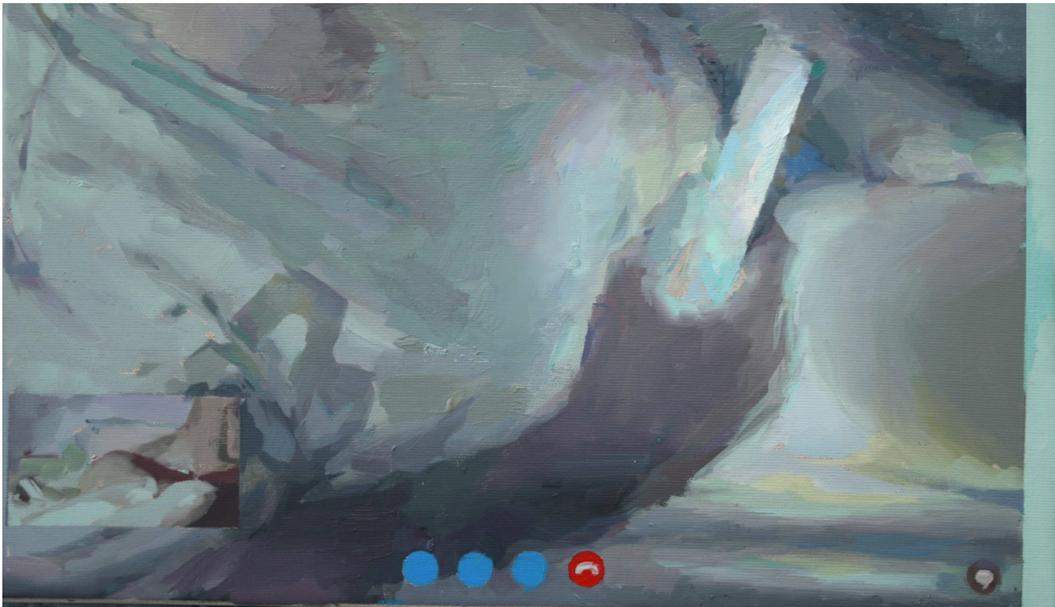
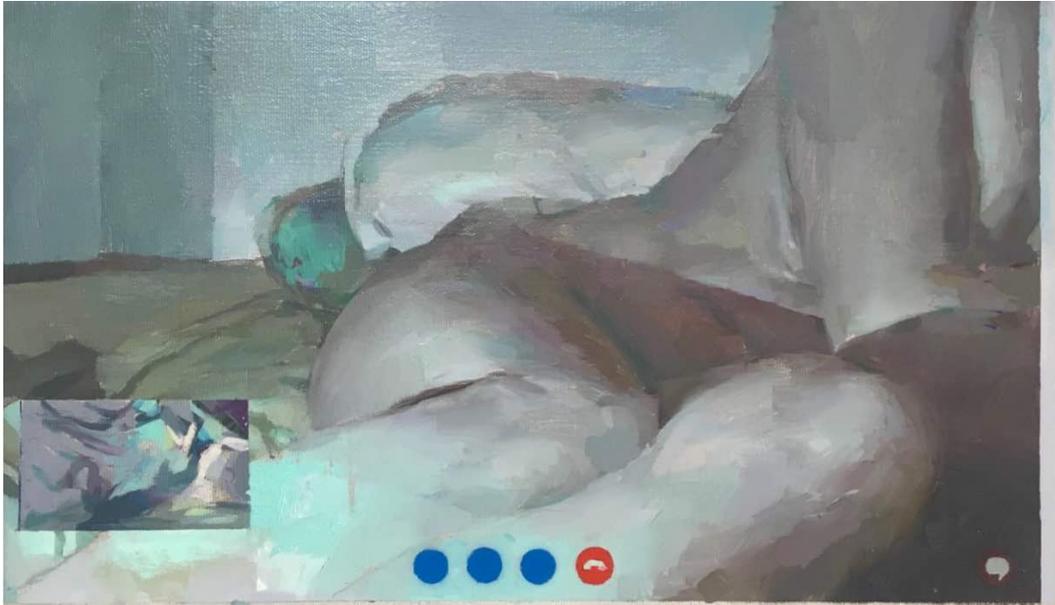
8. Dossier gráfico



pintura encendida, óleo sobre lienzo, 16 x 24 cm.



pintura encendida, óleo sobre lienzo, 16 x 24 cm.



pintura encendida (díptico), óleo sobre lienzo, 27 x 46 cm.



pintura encendida, óleo sobre lienzo, 16 x 24 cm.



pintura encendida, óleo sobre lienzo, 16 x 24 cm.



pintura encendida, óleo sobre lienzo, 16 x 24 cm.



pintura encendida, óleo sobre lienzo, 16 x 24 cm.



pintura encendida, óleo sobre lienzo, 16 x 24 cm.



pintura encendida, óleo sobre lienzo, 16 x 24 cm.



pintura encendida, óleo sobre lienzo, 16 x 24 cm.



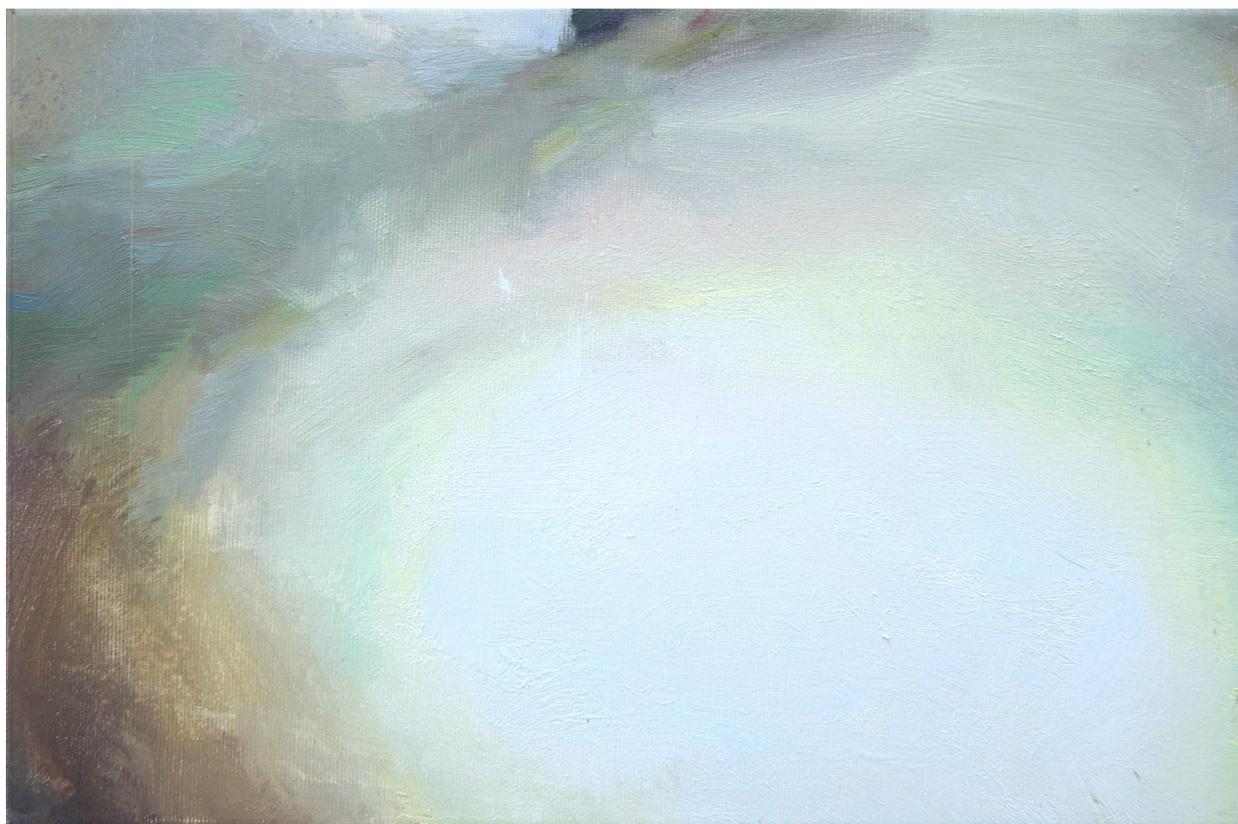
pintura encendida, óleo sobre lienzo, 16 x 24 cm.



pintura encendida, óleo sobre lienzo, 16 x 24 cm.



pintura encendida, óleo sobre lienzo, 41 x 73 cm.



pintura encendida, óleo sobre lienzo, 22 x 33 cm.



pintura encendida, óleo sobre lienzo, 16 x 24 cm.



pintura encendida, óleo sobre lienzo, 16 x 24 cm.



pintura encendida, óleo sobre lienzo, 27 x 46 cm.



pintura encendida, óleo sobre lienzo, 114 x 195 cm.

9. Bibliografía

9.1 Ensayos y monografías

Baudrillard, J. & Calabrese. El trompe-l'oeil. Ed. Casimiro. Madrid, 2014.

Baudrillard, J. Pantalla total. Anagrama. Barcelona, 2000.

Foucault, M. La pintura de Manet. Alpha Decay. Barcelona, 2005.

Freud, S. El malestar en la cultura y otros ensayos. A. editorial. Madrid, 2008.

Godfrey, T. La pintura hoy. Phaidon. Londres, 2010.

Gombrich, E.H. Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica. Am. Londres, 2008.

Gállego, Julián. El cuadro dentro del cuadro. Ediciones Cátedra. Madrid, 1991.

Han, Byung-Chul. La agonía del Eros. Liberdúplex. Barcelona, 2015.

Han, Byung-Chul. La sociedad de la transparencia. Herder. Barcelona, 2013.

Kraust, Karl. La tarea del artista. Casimiro Libros. Madrid, 2011.

Lipovetsky, Gilles; Roux, Elyette. El lujo eterno. Anagrama. Barcelona, 2014.

Marías, Julian. Breve tratado de la ilusión. Alianza Editorial. Madrid, 2014.

Márquez, Israel. Una genealogía de la pantalla. Anagrama. Barcelona, 2015.

Nietzsche, Friedrich. Ilusión y verdad del arte. Casimiro Libros. Madrid, 2013.

Osho, Bhagwan Shri Rashnís. El libro de los chakras. A.B. Madrid, 2000.

Osho, Bhagwan Shri Rashnís. MIEDO. Debolsillo. Madrid, 2014.

Osho, Bhagwan Shri Rashnís. Tantra, espiritualidad y sexo. A.B. Madrid, 2014.

Pardo, José Luis. La intimidad. Pre-Textos. Valencia, 2004.

Puelles, L. Mirar al que mira. Abada editores. Madrid, 2011.

Quijano Ahijado, Jorge. En torno a lo visible: La fuga en las artes plásticas. Akal. Madrid, 2014.

Ranciere, Jacques. El espectador emancipado. Ellago. Barcelona, 2010.

Schawabsky, B. Vitamin P2: new perspectives in painting. Phaidon. Londres, Nueva York, 2005.

Schawabsky, B. Vitamin P: new perspectives in painting. Phaidon. Londres, Nueva York, 2005.

Shiner, L. La invención del arte. Paidós. Barcelona, 2014.

Silva, L. Relato de viaje. Visor libros. Madrid, 2004.

Steyerl, Hito. Los condenados de la pantalla. C. N. Editora. Buenos Aires, 2014.

Stoichita, Victor I. La invención del cuadro. Ediciones Cátedra. Madrid, 2011.

Taylor, Michael. La mentira de Vermeer. Vaso Roto. Barcelona, 2012.

Todorov, Tzvetan. Elogio de lo cotidiano. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2013.

Tolle, Eckhart. El poder del ahora. Gaia. Madrid: 1997.

VV. AA. (h)amor. Continta me tienes. Madrid, 2015.

9.2 Catálogos de exposiciones

Barro, D. Antes de ayer y pasado mañana, o lo que puede ser pintura hoy. Artedardo, A Coruña, 2009.

Chevrier, J. Entre las Bellas Artes y los media G. Richter. MACBA, Barcelona, 1999.

Gingeras, A. The triumph of painting. Saatchi Gallery y Koenig Books. Londres, 2005.

Kahrs, J. Johannes Kahrs. HatjeCantz. Ostfildern, 2009.

Kahrs, J. Tropical Nights. Zeno X Gallery, London: Kunst Nürnberg, 2014.

Mortimer, J. Justin Mortimer. Haunch of Venison. London, 2012.

Pascual Castillo, O. On painting: prácticas pictóricas actuales... más allá de la pintura o más acá. Centro Atlántico de Arte Moderno, DL. Las Palmas de Gran Canaria, 2013.

Richter, G. Paintings from private collections. Hatje Cantz/Verlag. Ostfildern, 2008.

Urrutia, Alain. Alain Urrutia. Arredrado. Santiago de Compostela, 2012.

VV. AA. Hispany Society Sorolla : Visión de España. Bancaja, D.L. Valencia, 2007.

Ydñez, Santiago. Santiago Ydñez: juego y silencio. Fundación Caja Rural. Jaén, 2013.

9.3 Texto literarios

Houellebecq, M. Las partículas elementales. Anagrama. Barcelona, 2005.

Jardiel Poncela, E. Eloísa está debajo de un almendro. Espasa Calpe. Madrid, 1994.

Rossa, Isaac. La habitación oscura. SEIX BARRAL. Madrid, 2015.

Saint-Exupéry, Antoine de. El principito. Alianza. Barcelona, 1999.

Valle-Inclán, R. del. Luces de bohemia. Espasa Calpe. Madrid, 1995.

9.4 Páginas webs y otros recursos

https://www.youtube.com/watch?v=4_4EPJCC8iQ

Conversación entre Joan Fontcuberta y Sema D'Acosta, *IMAGO, ERGO SUM*. 2015.

<http://myartdiary.com/sobre-museos-blogs-y-redes-sociales-este-mundo-virtual-visto-por-fernando-castro-florez/>

Castro Flórez, Fernando. *Sobre museos, blogs y redes sociales*. Este mundo virtual visto. 11 de junio del 2015.

<https://unedabierta.uned.es/wp/arte-e-internet-la-red-como-campo-de-investigacion-para-las-nuevas-practicas-artisticas/>

Martín Prada, Juan. Curso en Red: Arte e Internet. *La red como campo de investigación para las nuevas prácticas artísticas*. 2016.

'*Senso 3.0 Amor y relaciones en la red*'. Conferencia. La Térmica, Málaga, 2016. 17 y 18 de junio del 2016.