



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM. Trabajo Fin de Máster



Umbral entre la información y el objeto artístico

Autor: Ofelia Gómez Candela.
Tutor/a: Beatriz Fernández.
Área Temática: 2. Arte-Creación-Producción.
Línea de Investigación: Plástica, técnica y concepto.
Departamento de PINTURA.

Convocatoria: Septiembre
Año: 2011



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Master Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM. Trabajo Fin de Máster

Umbrales entre la información y el objeto artístico

Autor: Ofelia Gómez Candela.

Tutor/a: Beatriz Fernández.

Área Temática: 2. Arte-Creación-Producción.

Línea de Investigación: Plástica, técnica y concepto.

Departamento de PINTURA.

Convocatoria: Septiembre

Año: 2011

INDICE

1. INTRODUCCION

- 1.1. PRESENTACION DEL PROYECTO
- 1.2. LA FOTOGRAFIA FRENTE AL ARTE
- 1.3. OBJETIVOS: BREVE DESCRIPCIÓN

2. METODOLOGÍA

- 2.1. TRABAJO DE CAMPO
- 2.2. DOCUMENTACIÓN TEÓRICA
- 2.3. PROYECTO PRÁCTICO Y LECTURAS RELACIONADAS
- 2.4. CONSOLIDACIÓN DEL TRABAJO PRÁCTICO
- 2.5. DONDE TODO CONFLUYE

3. DESARROLLO DEL PROYECTO

- 3.1. PRESENTACIÓN GENERAL
- 3.2. EL PROBLEMA DE LOS TRES CUERPOS
- 3.3. OBRAS EN EL PROYECTO DE EXPOSICIÓN EN LA CAPILLA ESTEBAN VICENTE
- 3.4. EL ESPACIO ESPOSITIVO: LA CAPILLA
- 3.5. PROYECTO APROPIACIÓN: OBRA RECIENTE

4. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL. REFERENTES

- 4.1. MARCO TEÓRICO
- 4.2. ARTISTAS REFERENTES

5. CONCLUSIONES

6. BIBLIOGRAFÍA

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Presentación del proyecto

En la práctica de mi carrera artística siempre me ha interesado la yuxtaposición entre la pintura y la fotografía.

A lo largo del máster he ensayado varios caminos de creación mezclando impresiones fotográficas o digitales con la pintura y el dibujo. **Para el proyecto fin de máster he buscado un tema que me interesara a nivel de creación y que a la vez me ayudara a encontrar respuestas en relación a las imágenes del arte actual.** Mi línea de investigación está en el ámbito de **arte, creación, producción.**

Los medios de comunicación son una fuente inagotable de imágenes, a menudo sumamente atractivas. El contacto cotidiano con la prensa escrita me ha acercado a las imágenes que ilustran noticias de actualidad curiosas e impactantes. Empecé a hacer un archivo de imágenes coincidiendo con mi proyecto fin de máster.



Hubo una imagen que me llamó especialmente la atención. Me pareció que englobaba muchos elementos del lenguaje artístico y que a la vez transmitía muy bien la información que contenía la noticia.

UN CUERPO CRUCIFICADO POR LOS TOROS



Mirando las imágenes de la prensa me encontré la noticia de la dramática “cogida” de un torero. Su título es “Un cuerpo crucificado por los toros”¹ y además de una serie de fotos de “la cogida” se representa a modo de gráfico el cuerpo de un torero explicando su biografía taurina, los “accidentes” que le han ido sucediendo a lo largo de su carrera. El dibujo dispone su cuerpo por capas: el cuerpo externo, vestido con el traje de luces, y el cuerpo interno, visibles la musculatura y el aparato circulatorio. Sobre él se han colocado una serie de

¹ Periódico el Mundo. 26 de Abril de 2010. Madrid.

números que se corresponden con las diferentes cornadas que ha ido recibiendo a lo largo de su carrera. A la derecha del torero, en una columna, hay una relación de estos números y en cada uno se nos da una breve explicación de sus cornadas: fecha, plaza donde toreó aquel día, lugar del cuerpo y recorrido de la cornada. En el cuerpo del torero están representadas sus diferentes realidades: el “cuerpo externo”, vestido, su personaje, lleva la chaqueta típica con bordados y lentejuelas, camisa blanca, muleta y capote, taleguilla muy adornada y leotardos. El “cuerpo interno” muestra la musculatura de los muslos del torero y su aparato circulatorio, corazón y grandes venas, para así localizar y poder explicar mejor las lesiones de las diferentes cornadas.

Es una imagen muy compleja y con muchos elementos propios del lenguaje artístico y ahí fue donde me planteé que a partir de ella podría desarrollar una investigación plástica. La manera de mezclar en una misma imagen las diferentes capas que construyen el cuerpo del torero: la vestimenta, la piel, el cuerpo interno aluden al Problema de los tres Cuerpos de Paul Valéry² que explico más adelante. El hombre herido, tocado directamente en su sangre, nos recuerda al Cristo Crucificado. También Jesucristo fue atravesado por clavos, como el torero es atravesado por astas. Jesucristo tuvo su público como el torero lo tiene y le jalea. La sangre es protagonista de estos iconos: Jesucristo pierde su precioso fluido por las llagas y heridas y así se erige en nuestro Salvador -representado profusamente en el arte Barroco, a menudo las heridas son explícitas y detalladas-. En el gráfico las heridas no se ven pero la sangre está ahí presente,.. “el torero se desangraba”... “hubo que transfundirle ocho litros sangre”.... “La sangre contenida en un cuerpo y medio de un adulto.”



² VALÉRY, Paul: *Discurso a los cirujanos. Notas sencillas sobre el cuerpo*. México D.F: Verdehalago, 2000.

El corazón, las venas y arterias dibujadas con claridad y el corazón, grande y central nos señalan el peligro de cómo una vida se puede ir en apenas unos minutos, unos segundos....., un gran sacrificio del héroe, del que es capaz de enfrentarse a algo tremendo para el disfrute estético de su público....

En un principio pensé en hacer una pintura a partir de esta imagen. Pero a medida que iba documentándome fui consciente de las posibilidades expresivas y conceptuales. El acercamiento que habíamos tenido a las tesis de la pintura extendida y a Rosalind Krauss³ y sus “ reflexiones sobre la escultura en el campo expandido” me facilitaron la reflexión. Si una pintura sobre una tela no era suficiente para desarrollar la idea podría extender la acción a otros elementos....

En lugar de trabajar sólo con el esquema del cuerpo y las cornadas del torero he trabajado también con **la información** que transmite la noticia. En este caso el sufrimiento del torero, su valentía, el heroísmo, la grandeza, el orgullo,.....La cercanía a la muerte y la embriaguez que produce la repetición del peligro.... La vida llevada a los límites tanto en el sentido real como en el sentido metafórico.

El análisis de esta obra, su génesis y sus procesos los continuaré más adelante, ahora quisiera hacer un breve comentario sobre la fotografía como “disciplina”. Lo tuve presente desde que decidí que las imágenes, las fotos y los diagramas eran la materia prima de mi investigación. Se trata de situar la fotografía frente al arte. Cuándo es o no es arte.

1.2. La Fotografía frente al Arte

Cuando apareció la fotografía en ciertos ámbitos se produjo un debate sobre la validez de reproducir las imágenes con este método puesto que se consideraba un sacrilegio que los humanos pudieran fijar una imagen compitiendo con Dios. Todavía hoy en día en algunas partes del mundo se piensa que si eres fotografiado te roban el alma.

³ KRAUSS, Rosalind. E; *Pasajes de escultura Moderna*, Madrid, Akal, 2002 .



Joven mujer caduveo pintada.
Asentamiento Nabileque. 1.902
18x13 cm
Guido Boggiani.

Un etnólogo, Guido Boggiani, viajó a Sudamérica a principios del S. XX. Después de un tiempo desaparecido se organizó una expedición dirigida por el español José Fernández Cancio que encontró los cuerpos de Boggiani y su ayudante enterrados y troceados por los indios. También enterraron la cámara fotográfica del explorador. Esta fue la hipótesis más aceptada para justificar su muerte a manos de los nativos, pues sus fotos sorprendían, molestaban y preocupaban a los indios.⁴

En la misma época, los dibujos y grabados que acompañaban a la prensa escrita fueron sustituidos por la nueva técnica de la fotografía. Muchos de los dibujantes y grabadores cuyas imágenes eran menos demandadas empezaron a practicar la fotografía. Baudelaire critica el uso de la fotografía: considera que estos primeros fotógrafos no son más que pintores fallidos que sustituyen su falta de talento por un medio mecánico que deja poco espacio a la creatividad.

La tesis más radical en contra de la asociación de Foto y Arte proviene de Peter Henry Emerson, fotógrafo de origen cubano, establecido en Londres en el siglo XIX.

⁴ Soporte electrónico: información recogida del texto en <http://lenguaguarani.blogspot.com/2010/05/gido-boggiani.html>.

En su escrito “The Death of Naturalistic Photography” -La Muerte de la fotografía Natural- Emerson⁵ afirma:

“Las limitaciones de la fotografía son tan grandes que a pesar de que los resultados en ocasiones ofrecen cierto placer estético, el medio debe ocupar siempre el lugar más bajo ente las artes.

(...) Lo lamento profundamente, comparar fotografías con grandes obras de arte, y fotógrafos con grandes artistas, fue temerario y desconsiderado y mi castigo es tener que reconocerlo... En fin, me rindo ante los que dicen que la fotografía es un arte muy limitado. Lamento profundamente haber llegado a esta conclusión.”



The Poacher. 1888.
Peter Henry Emerson
Photogravure print.
23.5 cm x 28.4 cm



Struggle
Robert Demachy
goma bicromatada,
c. 1904

El grupo Linked Ring (1922, Londres) que luego sería The Camera Work, define la artisticidad de la foto en el uso de la técnica. Dan lugar a lo que se llamará los fotógrafos “pictorialistas”.

La teoría kantiana habla del arte como valoración autónoma de un modo de conocimiento estético, define la Belleza como “finalidad subjetiva” o “finalidad sin fin”, esto es, que es libre de conceptos y significados, que no se adecúa a un fin - utilidad-funcionalidad-, ni siquiera a la perfección del objeto estético. Lo cual no significa que el arte no pueda despertar interés, ni que el arte sea indiferente de la

⁵ ROBLES, José Carlos M. *Unidos por la fotografía* (Blog). Citado en Enero 21 de 2011. Disponible en <http://unidosporlafotografia.com/unanyodefotografia/2011/01/21/peter-henry-emerson-los-comienzos-de-la-fotografia-naturalistica/>

vida o viceversa. Significa no tener ningún interés práctico en “lo representado”, en el objeto portador de una función estética.⁶

La discusión se mantiene durante muchos años en esos términos, por una parte la fotografía es considerada objetiva cuando aparece publicada en los medios de comunicación, siendo la categoría de los autores la de fotorreporteros. Cuando no, se considera un ejercicio estético, muy cercano a lo pictorialista. Se llama a quienes hacen estas fotografías simplemente *fotógrafos*, hurtándoles la calificación de artistas. Esto no impide que los artistas durante todos estos años continúen experimentando con la fotografía, no como reporteros o fotografía objetiva y sí como experimentación artística, subjetiva.

En los años setenta, a mediados, resurge una práctica de la fotografía subjetiva, desea restaurar la idea del mundo, en oposición a la que nos transmiten los medios de comunicación. La fotografía es ventana, pero es también espacio experimental manipulado, es ficción. Es Arte. Se destaca su capacidad semiótica, que le aporta la validez para participar del discurso artístico e institucional.⁷

Hoy en día se reconoce abiertamente que hay un uso de la fotografía que es la fotografía “referencial”⁸ y otro “no referencial”. Desde los años noventa, la fotografía ha entrado con honores en las galerías y los museos, hoy sería ingenuo preguntarse si un fotógrafo es o no es un artista.

1.3. Objetivos. Breve descripción.

En mi caso, he decidido tomar la fotografía de prensa como un objeto ya construido, teniendo en cuenta todas sus connotaciones semánticas - unas debidas a su estructura formal y otras al medio en que se enseña - y a partir de ese primer objeto construyo uno nuevo cuya categoría será definida como “**objeto artístico**”.

Así pues el objetivo de mi proyecto es desarrollar un trabajo artístico con el tema que me ocupa: investigar qué encuentros y desencuentros existen entre las

⁶ GADEMER, Hans Georg, La actualidad De Lo Bello

http://www.Javeriana.edu.co/Facultades/CSociales/Facultad/sociales_virtual/publicaciones/arena/Kant.htm. (9-08-2011)

⁷ SIMÓ MULET, Toni, *La mediatización postmoderna de la Fotografía*, soporte electrónico, <http://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/18091/1/La%20mediatizaci%C3%B3n%20postmoderna%20de%20la%20fotograf%C3%ADa.pdf>

⁸ AAVV *Imagen: comunicación, semiótica y medios*, Edition Reichenberger, 2003, p 104.

imágenes que nos ofrecen los medios de comunicación, y las imágenes que se plantean como “objeto artístico” cuya temática parte de manera directa o indirecta de informaciones o noticias.

En el apartado cuatro “El proyecto en el marco teórico y conceptual, referentes “ estudio una serie de artistas cuya obra tiene que ver con estas premisas. Cómo los artistas actuales trabajan con contenidos habituales de los *mass-media* bajo sus propios puntos de vista. Me planteo la forma en la que se presenta el acontecimiento, el espacio en el que se presenta, los soportes que se usan, cómo se valora el tiempo. También me documento con autores teóricos cuyos textos están relacionados con el tema que tratamos.

2. METODOLOGÍA

Como he comentado en la introducción he ido desarrollando este proyecto conjuntamente a nivel práctico y teórico, documentándome con expertos que escriben sobre las relaciones entre información y objeto artístico y a la vez estudiando las obras de artistas cuyos trabajos considero que tienen que ver con el objeto de la investigación, así como los comentarios que ellos mismos hacen sobre su propia obra.

Aunque la metodología del proyecto la he dividido por “etapas” para una mejor comprensión del lector yo diría que en realidad se trata de ir adquiriendo niveles entrelazados de experiencia y conocimiento que van creciendo logarítmicamente, como si se tratara de una espiral.

Lo comparo gráficamente con el crecimiento de una espiral o de un fractal.



2.1. Primera etapa: **TRABAJO DE CAMPO**

En una primera etapa hice una recopilación de imágenes de los medios de comunicación con las que consideraba que podía trabajar o que me resultaban interesantes por su composición, la intensidad de la imagen, su belleza, espectacularidad o su proximidad formal con objetos de arte. Para ello miraba cuidadosamente las noticias de los periódicos y revisaba en internet las imágenes de televisión con las facilidades que te permite este medio.

(Ejemplos: hay una foto de políticos en una cumbre que es parecidísima a un plano de la película *“Reservoir Dogs”*, una foto del volcán humeante de Islandia que es de un tremendo romanticismo, retratos de malhechores que podrían estar hechos por Richard Avedon, una bandera norteamericana tras un alambre que es la pintura de Jasper J. después de la hecatombe de las torres gemelas.



2.2 Segunda etapa: **DOCUMENTACIÓN TEÓRICA**

Busco documentación sobre autores que han escrito ensayos sobre fotografía y también sobre autores que ponen en cuestión el papel de los medios de comunicación. Algunos libros que manejo sobre fotografía, imagen y medios de comunicación son: *“El espectador emancipado”* (Jacques Rancière), *“La fotografía y otros ensayos”* (Siegfried Krakauer), *“Sobre la Fotografía”* (Susang Sontag), *“La*

cámara lúcida” (Roland Barthes). Sobre televisión e internet *“Homo Videns. La sociedad teledirigida”*. (Giovanni Sartori) y *“Sobre la televisión”* (Pierre Bourdieu). También fue revelador en esta primera etapa el artículo de Rubén Gallo *“Violencia e imagen. Entrevista con Alfredo Jaar”* publicado en la Revista de Occidente nº 297 y el libro *“Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes”* de varios autores entre ellos Georges Didi-Huberman, Griselda Pollock y Jacques Rancière. En esta primera etapa el tema teórico fue básicamente *cómo se enfrenta el espectador contemporáneo a las imágenes*, poniendo especial atención a la imagen fotográfica en los medios de comunicación.

Señalo una serie de puntos de los que trata la documentación que he consultado para este apartado:

- Cómo descifrar el signo expresivo, el objeto artístico, “la obra”.
- “Obra” entendida como mecanismo productor de sentido (percepción - signo - imagen).
- Entender al espectador como “espectador responsable y autónomo” capaz de descifrar las imágenes.
- Estrategias para interpretar y criticar las imágenes, un uso correcto de la conciencia y la visualidad.
- Cuestionar que la “buena información” dependa de la acumulación y saturación de imágenes en las sociedades occidentales, considerar a los ciudadanos como “vaciaderos de imágenes”.
- Conocimiento fotográfico del mundo (ético/político/acicate de la conciencia).
- Cuestionamiento entre lo que es emocional y espontáneamente intolerable y lo que no lo es.
- Primacía de la imagen en la sociedad actual, de lo visible sobre lo inteligible.
- Poder político de la televisión, la formación de la opinión pública.
- Intromisión de la televisión en el campo del arte, la literatura, la filosofía o la política.
- Mecanismos de censura en los medios de comunicación.

2.3 Tercera etapa: PROYECTO PRÁCTICO Y LECTURAS RELACIONADAS

Con ayuda de las lecturas voy tomando decisiones respecto a la construcción de las obras. Lo fundamental es que a partir de las imágenes voy a hacer una serie de obras en las que me implico tanto a nivel formal como a nivel de contenido.

Como parto de unas imágenes construidas en fotografía y por lo tanto objetivas mi propósito es hacer una obra que vaya más allá de toda anécdota, quiero hacer una obra que trascienda las circunstancias espacio temporales en las que estuvo ubicada en un primer momento. Transformar unas imágenes que son leídas en el contexto de la noticia o los medios de comunicación en unas piezas que conmuevan al espectador a nivel estético por la potencia de la imagen y le trasmitan un mensaje “no efímero,” como suele ser el de los *mass-media*. También que el espectador no contemple las obras de manera pasiva, sino que piense o le sugieran cosas.

Las lecturas que más me acompañan en esta etapa son: *Discurso a los Cirujanos*. *Reflexiones sencillas sobre el cuerpo* (Paul Valéry) y *La Metáfora y el Mito* (Angel Alvarez de Miranda).

Como explico más adelante de manera detallada la obra de Valéry me resulta reveladora para descifrar la primera pieza con la que empiezo a trabajar, la imagen del torero. Hay muchas similitudes en la narración que hace en “El Problema de los Tres Cuerpos” y la obra que estoy construyendo, la instalación llamada “El Cuarto Cuerpo”. Además tanto las ideas como el lenguaje usados en este discurso me parecen de una riqueza inusual, son una fuente de inspiración y apoyo. También obtengo muchas claves a nivel simbólico del texto “La Metáfora y el Mito” en el desarrollo esta obra. Trata el tema de la sangre y de la muerte, así como se tratan estos temas en la obra del torero.

En el desarrollo de todas las obras trabajo consulto y estudio catálogos de diferentes artistas que cito en el apartado 4 del proyecto, poniendo especial atención a pensamientos o declaraciones que hacen ellos mismos sobre el trabajo artístico. También leo y observo cuidadosamente las imágenes de los periódicos y documentos específicos relacionados con las noticias que trabajo.

2.4 Cuarta etapa: **CONSOLIDACIÓN DEL TRABAJO PRÁCTICO**

Esta es una etapa de consolidación del trabajo práctico del proyecto, de desarrollo de la obra.

Los soportes que elijo para mi trabajo son pintura sobre tela, dibujo sobre papel y tela, imagen de vídeo manipulada. Estos soportes tienen que ver con mi propia trayectoria artística que siempre ha estado vinculada a la pintura y a la fotografía. También a la naturaleza de las obras que han de adaptarse al ejercicio práctico de la asignatura “Intervenciones y Acciones en el Entorno”.

Elijo las imágenes de prensa que más me interesan y, a partir de ahí, teniendo en cuenta los temas, voy anotando ideas para el proceso creativo, cómo se conformarán las obras, con qué elementos y qué técnica voy a utilizar en cada una.

Trabajo con bocetos, recortes, y pruebo diferentes técnicas de dibujo que me parecen apropiadas para una obra en concreto. También con la pintura hago una reflexión: en su aplicación, en los colores que voy a utilizar, qué grado de expresividad o de contención me interesa para ella. Es un proceso, a veces de ensayo y error. También hay una investigación de materiales. Como he referido anteriormente hago varias pruebas de pintura acrílica para hacer los dibujos de la secuencia del torero en relieve, me interesa que recuerden sobriamente a los dibujos que lleva la chaqueta típica torera, los “brocados”. (Los brocados son telas de seda con dibujos que parecen bordados, en que se entretejen hilos de oro y plata). También hago una investigación de pintura dorada sobre papel en las obras de la última etapa. (Cómo funcionan diferentes pinturas doradas según sus aglutinantes sobre diferentes tipos de papeles y cartulinas).

2.5 Quinta etapa: **DONDE TODO CONFLUYE.**

Sigo construyendo mi obra a la vez que consulto varios artistas que trabajan con la información, bien de manera directa, a partir de material gráfico usado como “noticia” o bien trabajando con noticias o informaciones aparecidas en los medios de comunicación cuyo contenido es la “materia prima” para conformar su propia obra. A lo largo de todas estas etapas he ido tomando notas para la elaboración escrita del “Proyecto Fin de Máster”, he presentado una aproximación al tema en la asignatura “Intervenciones y Acciones en el Entorno” y he tenido varias entrevistas

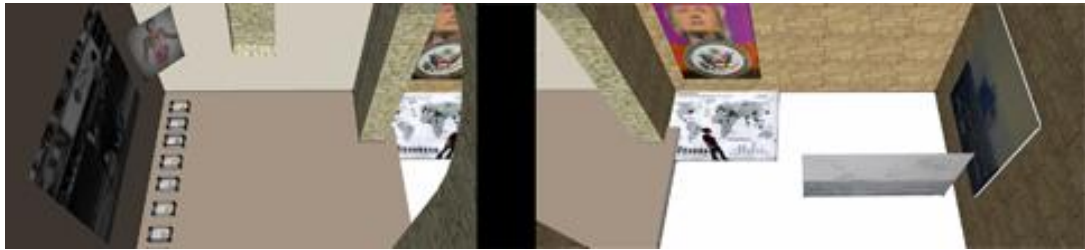
con mi tutora, Beatriz Fernández, que me ha clarificado y aportado ideas tanto en temas prácticos como conceptuales. El trabajo práctico lo he realizado en esta Facultad de BBAA a lo largo de este curso académico y el trabajo de documentación en la biblioteca esta misma Facultad, en la biblioteca del Museo Nacional de Arte Reina Sofía, así como en galerías de arte (Oliva Arauna)donde me han prestado catálogos de exposiciones para este proyecto. También he obtenido imágenes e información de internet, -sitios web y blogs-. Otra parte de las imágenes para mi propio archivo y su posterior análisis los he fotografiado en la biblioteca del MNCARS, algunas de ellas reproducidas en este proyecto. Tanto la prensa escrita como televisión y grabaciones disponibles en internet han sido fuentes de información.

3. DESARROLLO DEL PROYECTO

3.1. Presentación general

El proyecto pretende construir una serie de piezas que tengan como referencia imágenes de los medios de comunicación. Que hable de una experiencia reciente, vivida por la sociedad, expresada como noticia. Estas piezas serán el resultado del análisis formal de las imágenes, la experimentación a partir de sus elementos gráficos: transformándolos, descontextualizando y reelaborando.

El trabajo práctico del Proyecto lo inicio con una instalación a partir de la pintura de “el torero”, que he comentado antes y se completa con un proyecto de exposición que llevé a cabo en la asignatura “Intervenciones y acciones en el entorno” con los profesores Dolores Fernández y Víctor Zarza.



Recreación en 3D de las Instalaciones en la Capilla del Museo Esteban Vicente en Segovia

3.2.1. Proyecto Capilla Esteban Vicente. Obras

El proyecto de exposición lo conforman cuatro instalaciones que se exhibirían en el Museo Esteban Vicente de Segovia, concretamente en el espacio de La Capilla. Estas obras las realizo a partir de noticias aparecidas en los medios de comunicación a lo largo de este año que manejan diferentes temas.

La primera obra se llama **“Mavi Mármara”** y trata de los ejercicios de poder en la escena internacional. La noticia relata el asalto de tropas israelíes a la flotilla de ayuda humanitaria -“La Flotilla de la Libertad”- que se dirigía a la Franja de Gaza.

La segunda se llama **“Pobre Carne Enferma”** y trata de la última investigación genética con células madre para regenerar el hígado.

La tercera se llama **“Departamento de Estado”** y trata de la complejidad actual que genera en el mundo la aparición de internet.

Y, por último, la instalación **“El Cuarto Cuerpo”**, “la Cogida”. Está colocado en el lugar del altar de la capilla.

La instalación se llama “El Cuarto Cuerpo” nombre inspirado en las “Reflexiones sencillas sobre el cuerpo” de Paul Valéry. Encontré muchas semejanzas entre la imagen del cuerpo, la secuencia de la cogida y la información de la noticia con el texto de este pensador.

Voy a empezar hablando de esta última. Como he explicado anteriormente este trabajo se basa en una noticia aparecida en el periódico El Mundo el lunes, 26 de abril de 2010. Aquel día sufrió una grave cogida el torero José Tomás en la Plaza de Toros de Aguascalientes, en México.



La noticia se ilustra con una secuencia de la cogida sacada a partir de una cámara de televisión, una gran foto del torero asistido por varias personas, en la que se ve como caen al suelo regueros de sangre de la herida y con un gráfico que representa la figura del torero y las cornadas que ha ido recibiendo a lo largo de su carrera. El cuerpo del torero es un verdadero “mapa” de sus cornadas.

Me parece importante señalar que la narración de la noticia es muy expresiva. Se mezclan conceptos como la figura del héroe, la sangre, la gloria, el milagro... pero sobre todo “el sacrificio”, “el sacrificio ritual” que nos recuerda tanto la Muerte de Jesucristo-



(...) “La sangre, toda la sangre, contiene en sí toda la vida, todo el misterio de la vida. Por eso la sangre derramada es vida derramada y misterio desvelado.

*Misterio tremendo y fecundo, irresistible y fascinante.*⁹ dice Alvarez de Miranda sobre “la sangre” en la poesía de García Lorca. Creo que encaja perfectamente con la obra que comento de este proyecto “El Cuarto Cuerpo”.

El tema de la “Muerte” y “el sacrificio” también son tratados por este autor .

“La sangre” es uno de los elementos implícitos más potentes en la relación del toro y el torero. Lo es en el toro porque una vez aguijoneado por las banderillas empieza a cubrir su cuerpo. Y poco a poco el extraordinario y noble cuerpo del toro se va envolviendo de sangre roja y brillante, hasta que le clavan la espada y cae a la arena. En el torero la sangre es el elemento a evitar, lo más sagrado en esos momentos, porque su pérdida significa la muerte. No hay ocasión como ésta para explicar el simbolismo del rojo con el peligro. El espectáculo del toro y el torero es la “apoteosis” del peligro, tanto para el toro como para el torero. Según Alvarez de Miranda, - y esto se puede aplicar muy bien al rito del toreo por lo arcaico que es-, el hombre moderno no puede imaginar lo que la sangre significa para el hombre primitivo porque el moderno *“sabe que la vida no puede sostenerse sin la sangre e incluso siente una fuerte y desazonadora impresión ante su vista. Pero todo ello es nada o poco en comparación de lo que el hombre antiguo sabe de ella o ve en ella: sabe que la sangre es la vida misma, ve en ella el alma”*¹⁰.

Para el poeta García Lorca la sangre es un elemento muy significativo dentro de su obra poética, y también canta a un torero, Sánchez Mejías. En su “Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías” dice:

*Buscaba su hermoso cuerpo/ y encontró su sangre abierta/¡No me digáis que la vea!/No quiero sentir el chorro/cada vez con menos fuerza.*¹¹

La sacralidad de la sangre posee una suerte de ambivalencia, por un lado provoca repulsión, por otro, misericordia. *“Hace falta liberarla y reintegrarla en el mar de la vida porque así lo quiere la ley de su naturaleza”*.¹²

La Muerte también es fundamental en la obra que nos ocupa. Nos habla de su significado en el mundo primitivo y en la mentalidad arcaica:*“Pero el morir es un sacrificio peculiar; así como la vida y sus manifestaciones (sangre, fecundidad,*

⁹ *Op.cit*, p.27.

¹⁰ ALVAREZ DE MIRANDA, Angel, *La metáfora y el Mito*, Madrid, Taurus Ediciones, 1963, p.20.

¹¹ Versos del poema “Llanto por la Muerte de Ignacio Sánchez Mejías” en el texto *La Metáfora y el Mito*, *op cit*, p. 22.

¹² ALVAREZ DE MIRANDA, Angel, *La metáfora.... Op cit*, p.22

*sexualidad, ...) constituyen la más importante acción sacral, el morir constituye la suprema pasión sacral: palabra, esta de "pasión" que hay que entender no en el significado más inmediato (padecimiento, sufrimiento...), sino ante todo como destino que forma parte de la vida y que alcanza su más alta significación dentro del mundo de las formas sacrificiales.*¹³

Y, otra vez, refiriéndose a García Lorca, Alvarez de Miranda dice *"la muerte lorquiana es también sangrientamente sacrificial. El eje está constituido por la inmolación en sí misma, por la "sangre derramada", más que por la supresión o aniquilación del que muere. El que muere se nos aparece ante todo como "víctima", pero tampoco, una vez más en el sentido espiritual y moral que esta palabra, como casi todas las del vocabulario religioso, ha adquirido gracias al cristianismo, sino como víctima sacrificial, como ser viviente cuya sangre vemos correr bajo el golpe del cuchillo"*.¹⁴ Así es también la muerte del torero.

Estos son algunos de los comentarios que aparecían en el periódico¹⁵ que puedo enlazar con los conceptos explicados en el libro de Alvarez de Miranda - principalmente dichos por el padre del torero:

"...¡no tenían ni tijeras para romper el vestido de torear! Aquello era un caos. No veían lo que pasaba. No cortaban la sangre por ningún lado."

...".No había anestesia, ni gotero...y mi hijo se moría a chorros!"

...".Pero no tenían sangre, ¡claro! Si lo suben directamente a una ambulancia, se queda."

...".Hay un cirujano que le ha salvado la vida, un tío con dos cojones. Hizo "pum", pegó el corte en vivo y trincó la vena. Yo no sé ni con qué lo pinzaban y consiguieron contenerlo. Patético."

"Dos bolsas de sangre le ganaron tiempo a la muerte".

"J.T. entró dos veces en estado de "shock". Una en su traslado por el callejón, otra en la misma mesa de operaciones".

"El equipo humano funcionó a la perfección".

¹³ *Op. cit.* p.28.

¹⁴ *Op. cit.*, p.31.

¹⁵ Periódico El Mundo, lunes 26 de abril de 2010, pp. 44 y 45.

“Por el aire, en helicóptero, aterrizó la sangre de José Tomás en la tierra donde hace dieciséis años recibió su bautismo de fuego”.

“Habla de la tarde, del “puto viento”, del malaje del toro, del orgullo de su hijo contra la injusticia de que no le hubiesen dado la segunda oreja en el primero”...

“José Tomás recibió hasta ocho litros de sangre en casi veinte transfusiones”.

A continuación me planteo realizar una pintura en formato grande a partir de la ilustración del periódico, como una especie de síntesis del Problema de los Tres Cuerpos de Paul Valéry y con el poso del texto de Alvarez de Miranda.

¿Por qué hago una homología con el texto de Paul Valéry *“Reflexiones sencillas sobre el cuerpo. El Problema de los tres cuerpos”*?

En este texto el autor nos habla de los tres cuerpos que todos tenemos en el mismo cuerpo..., e incluso al final habla de un “Cuarto Cuerpo”. Y la información que obtenemos de esta noticia escrita e ilustrada en este caso concreto se ajusta a lo que Valéry explica detalladamente en el libro.

Un cuerpo crucificado por los toros

José Tomás fue cornado durante la faena el quinto toro de la tarde en la plaza Monumental de Aguascalientes, México.



La plaza Monumental de Aguascalientes en jalisco cuenta con un aforo de 16.000 personas.

PARTE MÉDICO

Herida por asta de toro en el tercio medio superior del muslo izquierdo en cara anterior con una trayectoria hacia arriba y atrás aproximadamente de 15 centímetros, lesionando los vasos femorales, arteria y vena.

El volumen de sangre en el cuerpo de una persona similar al nuestro es de 5 litros aprox.

A José Tomás le han transfundido 8 litros de sangre.

La herida del derecho es similar a la que le ocurrió le vras al también diestro Francisco "Paquero" hace 25 años.

La última fue en

CORNADAS MÁS SIGNIFICATIVAS

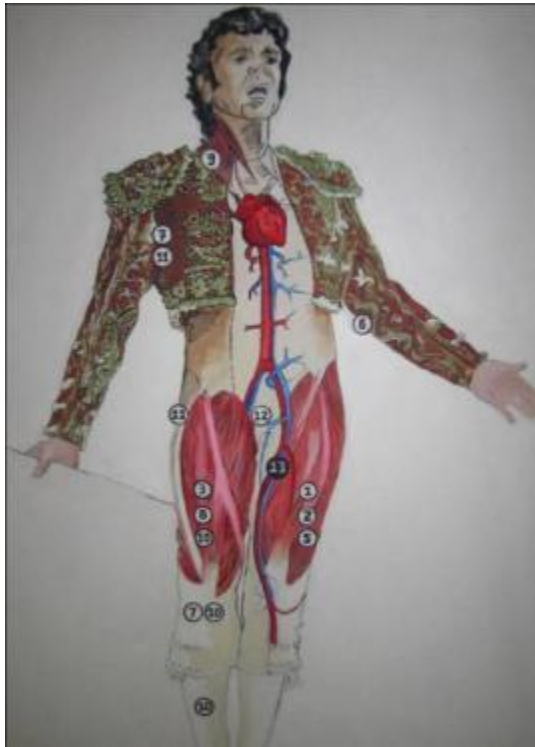
- 1994- 22/05. Aguascalientes (México). Cornada de 30 cm en el muslo izquierdo.
- 1996- 18/05. Aullón de la Sierra (Jaén, México). Grave cornada. Recibió varias transfusiones. Sufrir dos paros cardíacos en la enfermería.
- 1997- 07/06. Madrid. Cornada de 20 centímetros en el muslo derecho.
- 2000- 9/04. Zaragoza. Dos cornadas de 15 y 17 cm.
- 2001- 30/04. Sevilla. Cornada en el muslo izquierdo, de profundidad menor grave.
- 2001- 25/07. Santander. Luxación del codo.
- 2002- 22/06. Badajoz. Cornada grave (con dos trayectorias en la axila dicha, y otra en nalilla dicha).
- 2007- 29/08. Linares (Jaén). Cornada grave en el muslo dicho.
- 2008- 03/05. Jerez de la Frontera (Cádiz). Cornada grave en la base del codo.
- 2008- 15/06. Madrid. Tres cornadas graves, en el muslo dicho, en la nalilla dicha, y en el tercio inferior de la pierna dicha.
- 2008- 10/08. El Pito de Santa María (Cádiz). Dos cornadas, una en el glúteo y otra en la axila.
- 2008- 24/08. Coenca. Puntazo de 3 cm. en la base del pene. Penos graves.
- 2010- 24/04. Aguascalientes (México). Cornada gravísima en el muslo izquierdo. Sufrir dos "shock".

Adivencia de José Tomás a Paco! Durante su estancia en la enfermería de la plaza de Puente de Vallecas se le plantó una de las arañas aferradas por la sujeción Paco durante su traslado al

Diagrama publicado en el periódico El Mundo

3.2 El problema de los “Tres Cuerpos”

El Primer Cuerpo.



Acrílico sobre lienzo. Ofelia Gómez. 2011
160 x 140 cm.

Primer Cuerpo: es el uso que hace de su cuerpo el torero frente al toro. El torero se sirve de su cuerpo y, en ese momento es el objeto más importante del mundo. De alguna manera el cuerpo del torero actúa por sí mismo frente al toro, en ese momento el “cuerpo” del torero le pertenece menos a él. Ese cuerpo puede actuar o paralizarse con autonomía, independiente de lo que le mande su dueño. Esa concentración me recuerda “El arte del tiro del arco”¹⁶ cuando el arquero ya no dirige su mano, sino que la mano le dirige a él, la mente se vacía de contenido, no existe la voluntad, de alguna manera muere el “yo” y en ese instante la flecha alcanza el centro de la diana.

Y así expone P. Valéry en su texto el “Problema de los tres Cuerpos”. No veo conveniente resumir las citas porque todas sus palabras son sustanciales e indispensables para este punto:

¹⁶ HERRIGEL, Eugen; *Zen en el arte del tiro con arco*, Madrid, Gaia, 2005.

“El nombre del Cuerpo responde en el uso a varias necesidades de expresión muy diferentes. Podría decirse que a cada uno de nosotros corresponden en su pensamiento Tres Cuerpos-por lo menos.

*El primero es el objeto privilegiado con que nos encontramos a cada instante, aunque el conocimiento que tenemos de él pueda ser muy variable y sujeto a ilusiones -como todo lo que es inseparable del instante. Cada uno llama a este objeto Mi-Cuerpo; pero no le damos ningún nombre en **nosotros mismos**; es decir, **en él**. Hablamos de él como una cosa que nos pertenece; pero, para nosotros, él no es de ninguna manera una cosa; y nos pertenece a nosotros un poco menos de lo que nosotros le pertenecemos a él...*

(...) El es para cada uno, esencialmente, el objeto más importante del mundo, que se opone a éste, y del cual se sabe estrechamente dependiente. Podemos decir, con una igual evidencia, pero cambiando simplemente el enfoque de nuestra visión intelectual, que sobre él descansa el mundo, y que este mundo se refiere a él; o bien que él mismo no es más que un acontecimiento infinitamente inimportante e inestable de este mundo.

(.....) Esta cosa obedece o desobedece, cumple u obstaculiza nuestros designios, de ella nos vienen fuerzas o desfallecimientos sorprendentes, asociados a esta masa más o menos sensible, en su conjunto o por partes, que tan pronto se carga bruscamente de energías impulsivas que la hacen “actuar” en virtud de qué sé yo qué misterio interior y tan pronto parece volverse ella misma el peso más aplastante y más inmutable.

(.....) Esta cosa tan mía y sin embargo tan misteriosamente, y a veces, y finalmente siempre, nuestro más sensible antagonista, es la más instante, la más constante y la más variable de las cosas, porque toda constancia y toda variación le pertenecen. Nada se mueve frente a nosotros, si no es por una especie de modificación correspondiente que ella esboza y que sigue e imita a ese movimiento percibido; y nada se inmoviliza si ella no se detiene en alguna parte.”

(.....) Esta cosa carece de pasado. Esta palabra no tiene sentido para ella, que es el presente mismo, todo sucesos e inmanencias. A veces ciertas de sus partes o

regiones se manifiesta, se iluminan, toman una importancia frente a la cual todo se vuelve nada, e imponen al instante su dulzura o su rigor incomparable.”¹⁷

Segundo cuerpo.



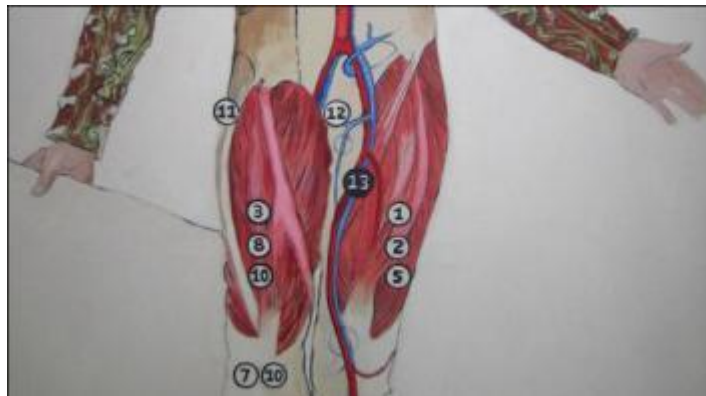
Este cuerpo es el que representa al torero en todo su porte y traje de luces. Es el que desea y vitorea el público. Es el que se exhibe, desafía, danza y crea hermosas figuras. Es el cuerpo que juega con la muerte, se compromete con eros y tánatos. Es presumido, vanidoso, se sabe muy querido por su público, y sabe que cuanto más se arriesga es más querido. En el momento de máximo riesgo las dos o tres mil almas de una plaza se identifican totalmente con él, porque este hombre está haciendo algo que ellos nunca tendrán el suficiente valor de hacer y, sin embargo, quisieran.... Ponerse cara a cara frente a la muerte, mirarla bien de cerca, desafiarla, ser bien consciente que a lo mejor no se vuelve pero probablemente sí...se vuelva, y entonces se vuelve triunfante porque uno ha sido capaz de hacer “eso” lo que los otros tres mil no han sido capaz de hacer pero quisieran. Ahí está el mito de Narciso, elegante y soberbio.

¹⁷ VALERY, Paul. *Discurso a los cirujanos. Reflexiones sencillas sobre el cuerpo*. México DF, Verdehalago, 2000., pp 84-87.

“El Segundo Cuerpo es el que nos ven los otros., y que nos es más o menos ofrecido por el espejo y los retratos. Es el que tiene una forma y recogen las artes, aquel sobre el cual se ajustan las telas, los adornos, las armaduras. Es el que ve el Amor o al que quiere ver, ansioso de tocarlo. Ignora el dolor por lo tanto no hace más que un gesto.

*Es el que le fue tan querido a Narciso, pero que desespera a muchas gentes, y que las entristece y ensombrece a casi todas ..(....)Pero toda persona vive sin que la vida le imponga la necesidad de saber lo que reviste esta piel tan lisa de nuestro Segundo Cuerpo.(....) Todas las facultades de acción están dirigidas hacia el “mundo exterior”, a tal punto que podríamos llamar “mundo exterior” aquel que pueden asir nuestros medios de acción: por ejemplo, todo lo que yo veo puede transformarse por mi movimiento; actúo sobre mi entorno, pero no sé mediante qué máquinas”.*¹⁸

Tercer cuerpo.



Este tercer cuerpo es el que nos muestra lo que sucede bajo la piel del torero. Bajo las pieles porque para el torero su vestimenta es una piel muy preciada con la que crea su personaje. En este cuerpo se ve la disposición de los músculos, los tendones, ligamentos, las venas y arterias que recorren los espacios del cuerpo, todo lo que el torero necesita para desarrollar el a la vez duro y flexible ejercicio frente al toro, todo lo que hace que pueda desarrollar su fuerza.

En él se dispone el corazón como el gran músculo dador de vida y renovador de la sangre. Este cuerpo, dentro, bajo la piel, bien es cierto que en el caso que nos

¹⁸ VALERY, Paul. *Discurso a los cirujanos. Notas sencillas sobre el cuerpo.* México, D.F. Verdehalago, 2000, pp 87 – 88.

ocupa siempre se tiene más presente que en el común de los mortales. Precisamente porque en el torero en cualquier momento se rompen los límites, los límites que impone la piel. El cuerpo del torero en todo momento está sometido al peligro de la cornada, al rompimiento de los tejidos, las vísceras, los vasos sanguíneos, los huesos. Normalmente este cuerpo sólo lo conocen los médicos pero en la pareja toro-torero es el toro quien más conoce este cuerpo.

En palabras de Valéry: *“Hay un tercer cuerpo. No se le conoce más que por haber sido escindido y partido en pedazos.*

*Conocerlo es haberlo descuartizado y desgarrado en jirones. De él se escurrieron líquidos escarlatas o pálidos, o hialinos, a veces muy viscosos. De él se sacan masas de diversos tamaños, modeladas para empalmar exactamente. Son esponjas, vasos, hilos, barras articuladas. Todo esto reducido a rebanadas muy delgadas o a gotitas, muestra bajo el microscopio figuras de corpúsculos que no se parecen a nada. Trata uno de descifrar estos criptogramas histológicos”.*¹⁹

3.3. Obras para proyecto de exposición

Esta primera pieza de la instalación recoge el fenómeno de los Tres Cuerpos y hace una síntesis.

La segunda pieza de la instalación del torero es una serie de dibujos a partir de la secuencia televisada de la cogida.

Son ocho dibujos realizados con pintura negra acrílica sobre papel de grabado. La pintura está aplicada con una jeringa. La idea es no usar el pincel, que en el trazo no haya gestualidad. Recuerdan levemente a dibujos de gráfica o de grabado.



Apuntes del natural. Ofelia Gómez

¹⁹ VALÉRY, Paul. *Discurso a los cirujanos. Notas sencillas sobre el cuerpo*. México, D.F. Verdehalago, 2000, p 88 – 89.

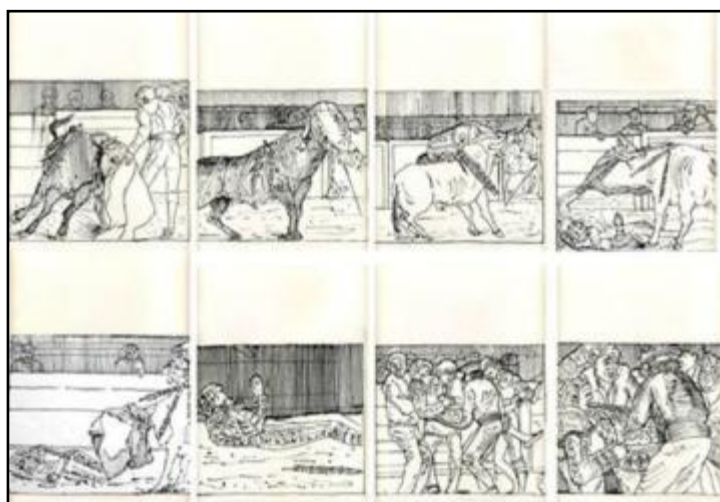
La idea es dejar a las imágenes con los mínimos elementos. Se suprime el color, se suprime el volumen, los planos se separan con ayuda de una trama... con esta serie intento hacer una síntesis de la compleja imagen en movimiento que se nos muestra en forma de secuencia y mostrar al espectador lo esencial con la única herramienta de la línea.



La tercera pieza que compone la instalación es un vídeo en blanco y negro y muy ralentizado de diferentes “cogidas” en forma de loop. La imagen de una cogida puede ser muy brutal, sin embargo, el tratamiento de la imagen no ofrece detalles escabrosos. Es una imagen bastante confusa de un ser que arremete contra otro, me recuerda un poco a algunas imágenes de Francis Bacon, seres que se pegan, que gritan, se defienden...

Al ralentizar un movimiento es como si apareciese el “*inconsciente óptico*” del que nos habla Walter Benjamin.²⁰ Es una homología que se hace con el psicoanálisis. El inconsciente sale a la luz mediante el trabajo lento y pausado que rastrea a fondo en la memoria del paciente. La cámara registra más allá de lo que ven nuestros ojos, y sólo es al pasar de nuevo estas imágenes a una velocidad lenta - curiosamente lo que llamamos cámara lenta significa que pasan más cuadros por segundo, es decir la película va a mayor velocidad - cuando podemos descubrir detalles, objetos, actuaciones que estaban delante de nuestros ojos, veladas por el tiempo del acontecimiento.

²⁰ BENJAMIN, Walter, *Pequeña historia de la fotografía*.
<http://logoiuv.tripod.com/sitebuildercontent/sitebuilderfiles/walterbenjamin.pdf> (15- 08 - 2011)



Dibujos a línea que forman parte de la instalación "El Cuarto Cuerpo"

Con estas tres obras intento transmitir al espectador "la sensación" de "la cogida" del torero trabajando sobre todo con el tema de "la imagen del cuerpo/ la imagen de los cuerpos". Qué sucede con estas imágenes tan dramáticas cuando las llevo al terreno de mi trabajo. Mi reto ha sido cómo convertir la información sobre el torero en un objeto artístico (evidentemente yo no entro en absoluto en la discusión de si el espectáculo de los toros es un espectáculo lícito o no lo es. No intento hacer ningún tipo de discusión sobre el tema ético de las corridas de toros). Al sintetizar los aspectos plásticos en las imágenes que se ven envueltas en esta "noticia" trato de "oponerle otro modo de reducción, otro modo de ver qué se toma en cuenta "Las máquinas de información nos ahogan con un mar de imágenes, pero, en realidad, las reducen, ordenan su puesta en escena, eliminan su singularidad..."²¹

²¹ RANCIERE, Jacques. "El teatro de las imágenes" en *La política de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008, p. 72

La instalación de la cogida se llama **El Cuarto Cuerpo** basándome en la idea de Paul Valéry de que hay un Cuerpo Imaginario. Y así es como yo imagino este “Cuarto Cuerpo” de Paul Valéry.

“Mavi Mármara”.

Otra de las obras que conforma la exposición de la capilla es la instalación llamada **“Mavi Mármara”**. En esta obra trabajé con elementos de la noticia del asalto por parte de tropas israelíes a una flotilla de ayuda humanitaria con destino a la franja de Gaza. (Aparecida en febrero 2010 en el periódico El País). Tomé dos elementos aparecidos en el periódico que acompañaron a esta noticia: una foto de la nave principal, de mayor tamaño, con bandera de Turquía -de nombre Mavi Mármara - y un esquema del asalto que explica la relación temporal de cómo se produjeron los hechos.



Instalación “Mavi Mármara” . Recreación en 3D.



Pintura sobre lienzo y proyección sobre tela. Instalación "Mavi Mármara".

Esta instalación la conformarían una pintura en gran formato y un dibujo sobre una tela blanca y ligera de tres metros y medio de anchura. Caería desde el techo sujeta por unos hilos de nylon invisibles. Sobre la tela iría un dibujo del esquema del asalto, a línea, el mismo esquema que aparece en el periódico pero sin palabras y sin explicaciones, apenas unas letras para indicar las naves y unos números que son el orden de las acciones. Sobre la tela va una proyección del mar cuya línea de horizonte coincidiría con la línea de horizonte del mar en la pintura. El mar está en movimiento meciéndose sobre los leves movimientos de la tela blanca.

La pintura es un trabajo a partir de la fotografía que aparece en el periódico. La fotografía se traslada a la tela como una imagen digital sobre tela y pinto sobre esa imagen. Tonos ocre y dorados en el cielo y la nave y el mar de un azul plomizo. La línea de horizonte del mar pintado se alarga visualmente hasta tocar la tela que contiene la proyección del mar en un movimiento sin fin.

El espectador no tiene todos los datos de la noticia, pero el mapa le da la pista de que allí está pasando algo, en el dibujo hay soldados que se descuelgan desde un helicóptero a la nave principal, se ve que hay mucho movimiento, que la costa está cerca, ... También en una esquina hay un pequeño mapa del Oriente Próximo....Siempre que vemos mapas sabemos que se nos habla de territorios y de fronteras, el mar ha dejado de ser un elemento romántico y propio de los aventureros a ser un lugar donde suceden hechos alejados de testigos

Debajo del rostro un gran círculo contiene la imagen del águila con la bandera de EEUU en el pecho, imagen -escudo de los Estados Unidos de América. Esta imagen está rodeada de unas palabras “Department of State. United States of America”. Este círculo con el texto y la imagen funciona a nivel simbólico como los antiguos emblemas de los caballeros feudales, ese símbolo sumado a la imagen transfiere el poder del territorio a la persona. El rostro, las facciones ya no representan a un ser humano con sus emociones. Es el símbolo de un gran concepto, el Estado y el poder que se asocia a este Estado.

La otra pieza de la instalación es una alfombra con la imagen del mapamundi y círculos negros y grises de mayor y menor tamaño colocados sobre las capitales de los países. Estos círculos representan el número de documentos confidenciales que la red *wikileaks* obtuvo mediante canales no habituales para luego en asociación con grandes cabeceras mundiales hacer llegar a la opinión pública. Esta imagen de nuevo la asociamos directamente con las grandes pinturas del globo terráqueo presentes en las habitaciones y salones de los gobernantes desde el Renacimiento hasta nuestros días. Estas dos imágenes, cada una por separado, han funcionado como símbolos de poder. Su presencia en los medios de comunicación no hace más que reafirmar el ejercicio del poder del que disponen esta persona y en ese Estado. La disposición de estas imágenes en una capilla. El caso de las filtraciones de *wikileaks* evidencia la complejidad presente hoy en día en los medios de comunicación. El consumidor de noticias no está informándose sobre los acontecimientos sino moldeando su percepción de la realidad en el sentido deseado por las élites que controlan los medios. Cuando Julian Assange expone los miles de miles de mensajes nos demuestra que los *titulares* diarios de las noticias son una teatralización de los hechos. Toda la información que obtiene *wikileaks* es presentada al público en bruto, no está codificada ni se ha convertido en símbolo. Aunque su acción nos ha devuelto la sensación de que existe una esperanza de acceder a la información sin manipulaciones al final él mismo ha tenido que recurrir a los medios tradicionales para hacerla llegar. Este acto se convierte a su vez en código dentro de un código dentro de un código. Así el gran valor de la acción de *wikileaks* no son los datos puros que contiene la información que nos brindan sino el acontecimiento publicado después de su codificación en los imprescindibles medios de comunicación. Volvemos al teatro.

Pobre carne enferma



“Pobre carne enferma” Instalación. Recreación en 3D

Esta instalación consta de tres obras: una pintura, una vídeo proyección y unos dibujos. En ella se recrea un tema de actualidad habitual en las noticias como es la biotecnología y la investigación con células madre.

La pintura la trabajé a partir de un gráfico que representa los órganos del cuerpo humano desde la garganta hasta el colon. El hígado, pintado de color rojo sobre el resto de los órganos de colores fríos, sobresale en la imagen. Nos da una pista sobre la información en la que trabajo: la creación de un órgano bioartificial, en este caso el hígado.

Vuelve a haber una alusión al problema del tercer cuerpo de Paul Valéry, la representación del cuerpo interno, el cuerpo de los médicos y cirujanos, el cuerpo interno “escindido y partido en pedazos” y “descuartizado y desgarrado en jirones.” Más que nunca, hoy en día, a principios del S.XXI “los cirujanos” son todopoderosos. Los “cirujanos” a los que leyó el discurso Paul Valéry a principios del S.XX hoy son los investigadores en biotecnología, clonación y células madre. Ellos son los que hoy están en capacidad de hacer milagros: crear un hígado o un corazón nuevos – tan difíciles de conseguir a través de un trasplante-, curar el Parkinson, lesiones medulares, lesiones de corazón o cerebrales, quemaduras graves. También son capaces de crear seres exactamente iguales, tan idénticos como nunca pudimos imaginar.... Es a estos investigadores a los que Valéry diría hoy: ... *“Habéis llevado al extremo de la precisión y de la audacia este impulso de actuar directamente contra*

el mal y de combatirlo a mano armada. Es algo extraño de concebir, esto de la acción aplicada al ser vivo. Quién sabe si la primera noción de biología que el hombre pudo formarse, no haya sido ésta: es posible dar la muerte. Primera definición de la vida: dar la vida es una propiedad que puede ser abolida por ciertos actos. Por otro lado, la vida no se conserva normalmente si no es devorándose a sí misma en forma vegetal o animal. Todo un torrente de vida viene siendo perpetuamente englutido en un abismo de otra vida.”²³

Sucede que todos los progresos tienen sus detractores y esa es también una de las razones por las que tan frecuentemente estas noticias “científicas” aparecen en los medios de comunicación. La principal cuestión que se debate es si la clonación o experimentación con embriones atentan contra la vida ya que la utilización de embriones supone su destrucción. La legislación sobre los límites de hasta dónde se puede experimentar es muy diferente según en qué países, y algunos, como Estados Unidos permiten llegar sólo hasta un punto si se está investigando con dinero privado y no con dinero público. Y aquí siguen siendo muy pertinentes las palabras que Paul Valéry dedicó a esos cirujanos de principios del S.XX: *“Sin embargo, si una acción enteramente natural destruye la vida, y puede hacerse criminal cuando se hace consciente y organizada, sucede felizmente que el genio del hombre concibió y creó otra acción totalmente diferente y de sentido opuesto. Esta muerte, que él puede producir y diseminar tan poderosa y extensamente, aprendió a combatirla; y en relación a la herida que causa la muerte, osó practicar y ahondar la herida que causa la vida. Tal es, sin duda la más atrevida de las humanas empresas – penetración y modificación inmediata de los tejidos del cuerpo- que hoy en día no rehúsa abarcar hasta los más nobles, los más susceptibles –que no teme abordar con el hierro ni el cerebro, ni el corazón, ni la aorta; es decir órganos para los cuales el tiempo es tan precioso que una fracción de minuto perdida por ellos puede ocasionar la brusca pérdida de todo el ser.”*

“(.....)La Naturaleza no conoce la rueda: todo animal es de una sola pieza. Así pues ella no creó tampoco un animal desmontable. Esta inferioridad de la fabricación natural tuvo evidentemente grandes consecuencias: a ella debemos la mayor parte de los progresos en la Cirugía. Es a vosotros, señores, a quienes les toca

²³ VALERY, Paul. *Discurso a los cirujanos. Notas sencillas sobre el cuerpo*. México, D.F. Verdehalago, 2000, p 48

aplicar la inteligencia, la industria, las facultades de invención de la raza humana, a la reparación de las partes vivas del individuo. Y bien, esa es una actividad antinatural; pero a la cual la naturaleza ofrece sin embargo una posibilidad de buen éxito, que es lo que hiciera posible vuestra empresa. Ella consiente a retejer ciertos tejidos; ella cicatriza; ella rehace el hueso. Por lo demás, somos menos felices que la holoturia, el cual puede, de golpe, desmembrarse de sus vísceras, para luego componerse otro nuevo juego, enteramente a placer.”²⁴

Esta instalación también la conforman un vídeo proyectado sobre la pared de la sala, “la capilla” que presenta una imagen de ratones de laboratorio moviéndose en un pequeño espacio, amontonados. Y unos dibujos a partir de un esquema aparecido en el periódico de cómo a partir de un hígado de una rata donante no apto para trasplante se puede crear un hígado nuevo y sano (se eliminan todas las células y antígenos que puedan provocar rechazo, se mantiene la matriz de colágeno que es la estructura que forma el hígado y, a través del sistema circulatorio del hígado, se inyectan células madre del animal que luego recibirá el órgano transplantable).

3.4. El espacio expositivo: “La Capilla”



Fachada de la Capilla y vista cenital del interior con las instalaciones.

²⁴ VALERY, Paul. *Discurso a los cirujanos. Notas sencillas sobre el cuerpo*. México, D.F. Verdehalago, 2000, pp 50 – 51.



Instalación " El Cuarto Cuerpo" en el interior de la Capilla. Recreación en 3D

Estas cuatro instalaciones están situadas en el proyecto para la asignatura Intervenciones y Acciones en el Entorno en el espacio expositivo que es la Capilla del Museo Esteban Vicente en Segovia. El Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente es un museo que alberga la colección permanente del pintor Esteban Vicente (Turégano,1930 –Long Island,2001) y además hace exposiciones temporales de arte actual en salas del museo así como en la "Capilla". El Museo se encuentra ubicado en el que fuera Palacio de Enrique IV de Trastamara y la construcción es de 1455. La Capilla fue la capilla del palacio. Es un espacio amplio de techos muy altos, con paredes de piedra caliza y un gran arco renacentista apuntado.

Una buena parte del techo lo ocupa un artesonado renacentista. Sobre el altar hay una bóveda de crucería gótica. Este espacio está cargado de contenido religioso (en los laterales del altar se ubican varios sepulcros). Me pareció un espacio adecuado para la exposición por el contraste formal de los trabajos artísticos en este contexto tan alejado de los espacios minimalistas propios de las salas de exposiciones. Al haber varias instalaciones con vídeo o proyecciones se establece un diálogo muy interesante con los elementos propios de la arquitectura del S XV. También se produce una oposición curiosa con los contenidos conceptuales propios de estas instalaciones. La investigación genética, los ejercicios de poder en la escena internacional, el manejo de la información en beneficio de los grandes *lobbys*, son temas que la Iglesia suele manejar con sus intereses doctrinales o geopolíticos. En todo caso son temas que normalmente a los elementos

eclesiásticos no les gustaría tener “extendidos” en una iglesia. Por otro lado la instalación del torero está colocada en el altar de la capilla,- la pintura, el vídeo y los dibujos- como una gran analogía con Jesucristo en la Cruz, imagen propia del altar en muchas iglesias. La idea del sacrificio opera en estas imágenes y, como he mencionado anteriormente la imagen del corazón y la sangre del torero tienen su equivalente en el corazón y la sangre de Cristo. La celebración de la misa hace que Jesucristo tenga su público en la iglesia así como el torero tiene su público en la plaza de toros. Una suerte de mística aparece en ambos rituales.

La Iglesia se ha peleado con la prensa por ser el “espacio de representación”. El sitio donde los hechos se convierten en signos y devienen en lenguaje. Los acontecimientos son hechos legibles para la sociedad. Recordemos a Barthes y sus “fragmentos de ideología”. El dominio de la ideología coincide con el dominio de los signos.

La ideología está presente siempre que hay un signo. Todo lo ideológico posee un valor semiótico²⁵. Es la iglesia un sitio al menos paradójico para reinterpretar los hechos desde la mirada del artista.

Para concluir este apartado he de añadir que de la exposición en la Capilla Esteban Vicente he realizado una maqueta -animación 3D- incluida en las imágenes de los CDs presentados.



Instalaciones “Departamento de Estado” y “Mavi Mármara”. Recreación en 3D

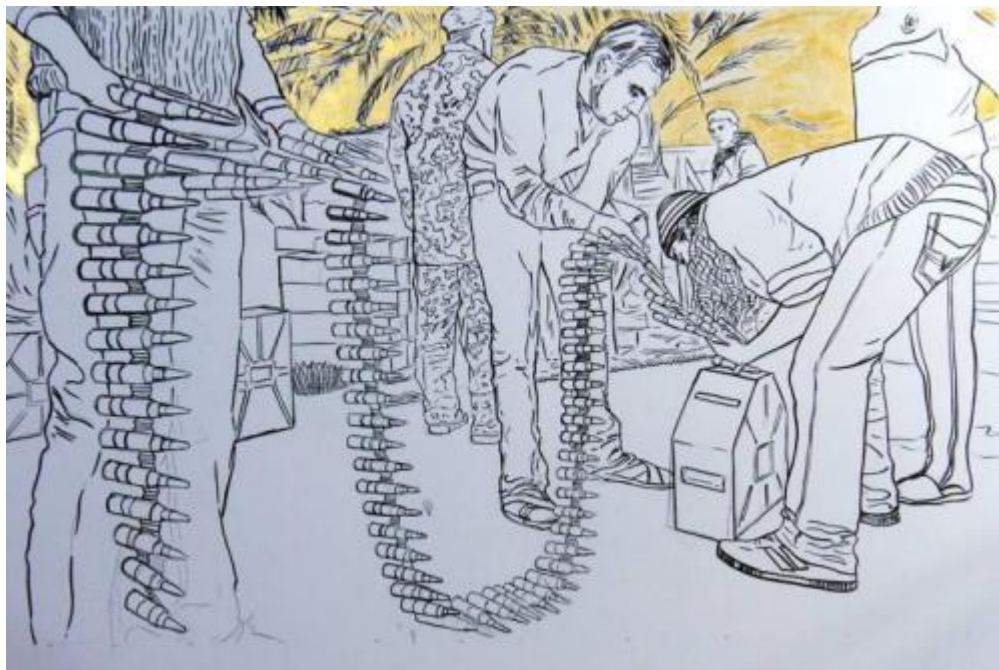
²⁵STUART Hall. *La cultura, los medios de comunicación y el «efecto ideológico»*
Publicado en CURRAN, James y otros (comp.) *Sociedad y comunicación de masas*.
Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
http://www.redinterlocal.org/IMG/pdf_la_cultura_y_el_efecto_ideologico.pdf

3.5 Proyecto Apropiación: Obra reciente

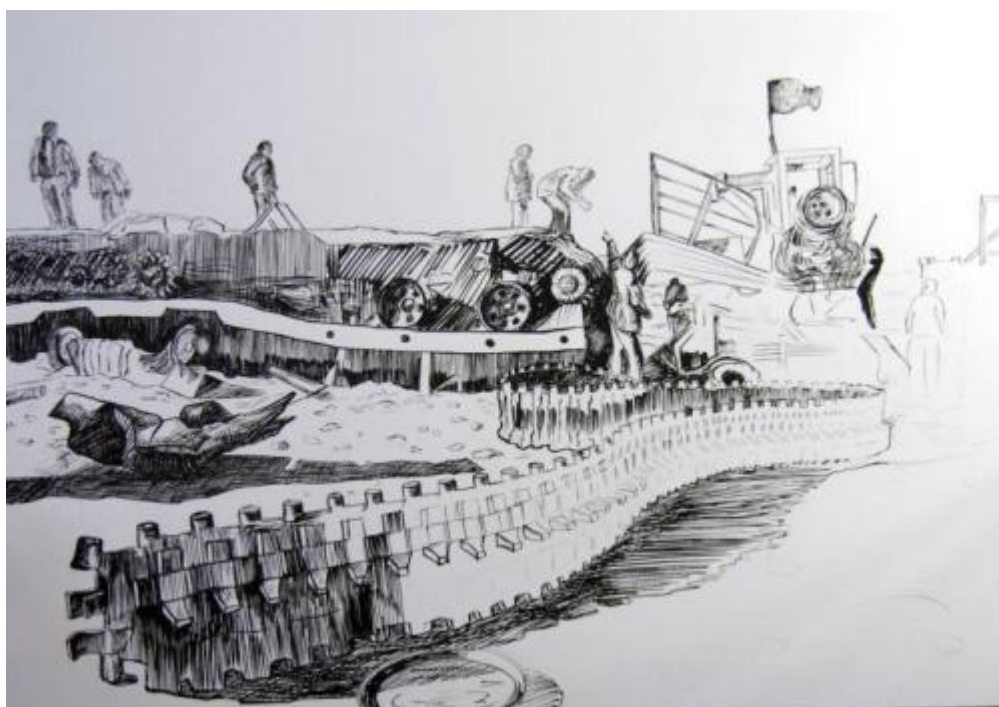
Después del proyecto para la Capilla del Museo Esteban Vicente empecé a experimentar trabajos plásticos con fotografías publicadas en los periódicos. Me centré en este caso en imágenes de fotografías de guerra. Es el principio de una serie basada en estas fotografías. A nivel formal son dibujos a tinta china sobre cartulina, aplicando en ciertos lugares tinta dorada. Por lo tanto son una simplificación de las fotografías: el dibujo es muy gráfico, incluso puede recordar al dibujo del cómic. La aplicación de la tinta dorada también tiene un valor transgresor en el tema de la guerra. El dorado tiene un alto valor simbólico. Las series se llaman **“Conflictos en el S. XXI”** y **“Morir y Matar”**



Dibujo sobre papel. 50 x 70. 2011.



Dibujo sobre papel, 50 x 70 cm. 2011



Dibujo sobre papel, 50 x 70 cm. 2011

También he hecho una serie de toreros con fondo dorado, en relación con la obra del torero, la instalación de El cuarto Cuerpo. El dorado en estos casos es el medio por el cual se transforman las imágenes. En el caso de los toreros convierto la imagen de la foto a blanco y negro y el fondo se constituye dorado como una manera de descontextualizar la imagen. Apenas se ve un recorte de las figuras.

Convertir la foto en un dibujo es un proceso plástico que hace que impregnes la atención en detalles que te habrían pasado por alto si te hubieras limitado a mirar la foto. Por un lado la imagen se simplifica. También se interpreta, finalmente el autor elige a qué zonas quiere dar un determinado carácter. Intuitivamente elijo el dorado como el color para completar estas imágenes. Tiene cierta continuidad con los temas que he trabajado en las instalaciones de La Capilla. Anteriormente hablé del carácter “sagrado” de ese espacio y la “oposición” que se creaba con el contenido de las obras. También en estos nuevos trabajos se crea una oposición entre la temática bélica de los temas y el color dorado como algo que por un lado compone y por otro produce una disonancia a nivel simbólico.

Desde la civilización egipcia el oro era considerado un metal divino, en general todo aquello que estaba imbuido en divinidad o sacralidad debía ser de oro, o estar al menos revestido de este precioso metal. Desde la Edad Media hasta el arte Barroco la aplicación de oro o dorado en el arte se ha llenado de contenido trascendente y simbólico. Ha sido la metáfora de la “luz divina”, siendo así símbolo de Dios. También ha sido el símbolo de la riqueza y el poder.

En tiempos recientes una artista como Louise Nevelson usa el dorado tanto como para significar la inmortalidad como la madurez. Usa este color después de usar el negro y el blanco, nigredo y albedo. El nigredo, el primero, es el estadio de la muerte de los cuerpos. Sus esculturas pertenecientes a este periodo señalan la muerte iniciática de los ingredientes que las componen. Para ella el negro no era una negación del color sino una aceptación al contener el negro todos los colores. El negro como color aristocrático y dador de sensación de totalidad. Con el albedo los elementos reciben una nueva alma y un nuevo cuerpo y, aunque mantengan la apariencia mundana, se transmutan gracias a los rayos de sol que penetran en sus cuerpos y que se simbolizan a través del blanco, un color puro que le permite a Nevelson actuar como un chamán liberando los objetos. La etapa posterior al periodo blanco es la citrinitas o periodo de oro en el cual se desarrolla, confirma y

fortifica la nueva vitalidad de los elementos. Este devenir del negro al blanco y del blanco al oro es un tránsito que se da tanto en las obras como en la vida, donde se pasa de la oscuridad a la luz y de la angustia a la felicidad. La mutación material y visual de las esculturas no solo define un cambio estético, sino que indica una inversión de la esencia, que empuja a la obra hasta completarse alquímicamente.²⁶

Otro artista contemporáneo que usa el dorado en algunas de sus obras es Jannis Kounellis. Relacionado en sus orígenes con la corriente del arte Povera de la posguerra sus trabajos hacen referencia a lo sacro, lo hermético y lo secreto. La referencia que el artista hace de lo sagrado es una meditación sobre el flujo de los signos y de las formas a través del tiempo, tanto desde el prisma del rito y la liturgia hasta el inconsciente popular.²⁷

“En el blanco de Malevich hay amarillo porque la memoria del oro está detrás”. Afirmó Kounellis. El amarillo no es más que el indicio de que en otro tiempo no era el blanco el recipiente de todos los colores, sino el oro. La suplantación del oro por el blanco equivale a la suplantación de un modelo material de color por otro conceptual.

El oro es precioso como la sangre, además tiene un valor simbólico de prestigio y de grandeza.” Afirmó Kounellis.



Dibujo sobre papel, 21 x 25 cm. 2011

²⁶ CELANT, G, *Louise Nevelson. Le grandi monographie.*

²⁷ CORA, B. *Kounellis*, Prato, 2001, p. 10.



Dibujo sobre papel 20 x 25 cm. 2011

Aquí volvemos a la instalación del torero. Toda la homología que hay entre El Cristo Crucificado y el torero moribundo por la cornada se completa con esta comparación del oro con la sangre, metal al que Kounnellis atribuye la cualidad más especial, por indispensable y escasa, la de ser *precioso*.²⁸



Dibujo sobre papel 20 x 28 cm. 2011

4. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL. REFERENTES.

4.1 Marco teórico.

Creo que es necesario esbozar una definición de los medios de comunicación y su relación con el lenguaje dentro de la sociedad, ya que son la fuente del material que utilizo. Esta definición puede ocupar un trabajo entero pero al no ser el tema de mi proyecto, sólo me referiré a dos o tres autores que consideré adecuados.

Está claro que los medios de comunicación no son objetivos. Su propósito, su función es construir opinión, determinar la relevancia de los acontecimientos, reforzar estereotipos culturales, etc. En un texto de José Gómez Isla encontramos una definición de esta cuestión:

²⁸ GÓMEZ PINTADO, Ainhoa. "El oro en el arte. Materia y espíritu". Tesis doctoral publicada en soporte electrónico dirigida por M^a Pilar Legorburu Escudero. Universidad del País Vasco, 2008.

“Las relaciones dialécticas existentes entre realidad “real” (percibida por experiencia directa) y realidad “representada” (o mediada), que el sociólogo Miguel Beltrán denomina realidad “imaginada”²⁹, producen a menudo una cadena de incoherencias y puntos de no correspondencia entre ambas realidades. Esta falta de concordancia entre la realidad experimentada directamente y la representación de la misma a través de los media supone que la distribución de esos contenidos mediáticos se convierta a menudo en un sistema complejo de sugerencias y estrategias de persuasión que mediatizan nuestras creencias y percepciones acerca del acontecimiento informativo que se describe.

Los *mass media* no reflejan la realidad de forma inocente, sino que construyen realidades nuevas a partir de los acontecimientos reales que describen, a veces de una forma tan distorsionada respecto a la realidad de partida, que acaban por convertirse en contenidos simbólicos que poco o nada tienen que ver con esa realidad. A menudo, los contenidos mediáticos refuerzan y reafirman nuestras ideas preconcebidas, unas ideas consensuadas social y culturalmente, que obedecen también a patrones preestablecidos por la educación y la percepción de cada época.

Diferentes autores han realizado aportes sobre el papel de los media, Barthes nos habla de “fragmentos de ideología”, dice que mediante ellos el mundo penetra en el lenguaje. Los signos y la disposición de estos en los diversos códigos y subcódigos, conjuntos y subconjuntos. Los códigos connotativos que permiten a un signo hacer referencia a un amplio dominio de significados, relaciones y asociaciones sociales. Estos significados tienen una comunicación muy estrecha con la cultura, el conocimiento y la historia, y es a través de ellos, por así decirlo, cómo el mundo del entorno invade el sistema del lenguaje.

Un acontecimiento (una noticia) no es inteligible por sí misma. Los medios mediante su codificación la convierten en un símbolo.

Encontré unos textos de Stuart Hall, en los que analiza el *consenso sobre la realidad*, no como algo espontáneo y natural sino como una construcción social consciente que busca mantener el control y el orden en la sociedad.

²⁹ GÓMEZ ISLA José, *Encuadres visuales de la imagen del artista plástico en la prensa española*. Universidad de Salamanca.
<http://www.ae-ic.org/malaga2010/upload/ok/458.pdf>.

Otra vez, Hall define los medios como:

“aparatos social, económica y técnicamente organizados para la producción de mensajes y signos ordenados en discursos complejos: mercancías simbólicas”.³⁰

En este trabajo indago en cómo los artistas actuales trabajan con contenidos habituales de los medios de comunicación bajo sus propios puntos de vista. Me planteo la forma en la que se presenta el acontecimiento, el espacio en el que se presenta, los soportes que se usan, cómo se valora el tiempo.

¿Hay una manera de sustraerse a la noticia puntual que presenta el periodista y transmitir la información de una manera más profunda o esencial?

¿Hay razones por las que los artistas actuales usen como objeto tantos temas propios de los medios informativos?

Que los artistas usen como técnica habitual la cámara para construir sus imágenes – herramienta habitual de los periodistas- ¿ provoca que haya una confusión entre la actividad de ambos?

¿Qué nos quieren comunicar estos artistas?

Como he comentado antes cuando apareció la fotografía en ciertos ámbitos se produjo un debate sobre la validez de reproducir la imágenes con este método puesto que se consideraba un sacrilegio que los humanos pudieran fijar una imagen compitiendo con Dios. Y todavía hoy en día en algunas partes del mundo se piensa que si se eres fotografiado te roban el alma.

El periódico Der Leipziger Stadtanzeiger a finales del siglo XIX publicaba: *“Querer fijar fugaces espejismos no es sólo una cosa imposible, tal y como ha quedado probado tras una investigación alemana concienzuda, si no el desearlo meram³¹ente es ya una blasfemia. El hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, y ninguna máquina humana puede fijar la imagen divina. A lo sumo podrá el artista divino, entusiasmado por una inspiración celestial, atreverse a reproducir, en un instante de bendición suprema, bajo el alto mandato de su genio, sin ayuda de maquinaria alguna, los rasgos humano-divinos.”*³¹

Walter Benjamin criticó duramente este concepto “filisteo” y “tosco” del arte, que no quiere saber nada de nuevas técnicas.

Hoy se ha superado con creces el “problema de la técnica” pero se puede hacer una homología. Se considera muy diferente por ejemplo un retrato

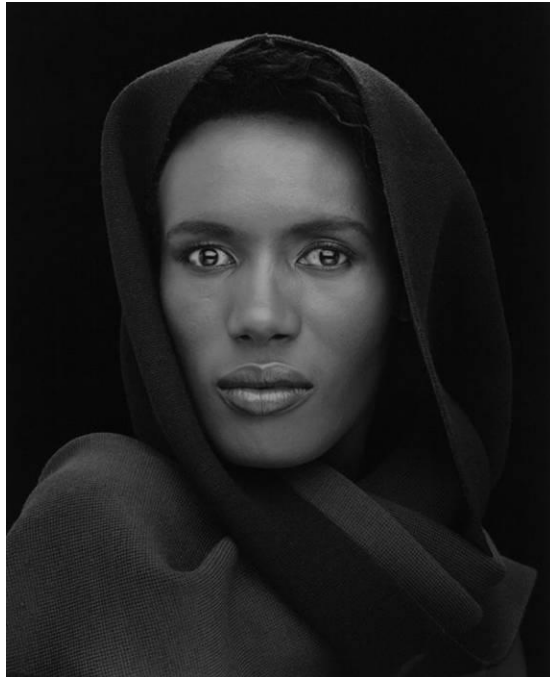
³⁰ Soporte electrónico: *Teorías de comunicación.*

www.riial.org/espacios/teoriacom/teoriacom_docbase.pdf

³¹ Soporte electrónico: dca.gob.gt:85/archivo/091012/cultura.html.

publicado en el periódico, que firma una agencia o unas iniciales desconocidas para ilustrar una noticia, con los retratos de reconocidos artistas como Weston, Avedon o Mapplethorpe. Sin embargo la técnica es perfecta, la composición, la iluminación, hasta una “pretendida” psicología en el personaje que contrasta con el titular “El enemigo número uno de occidente”.

¿Queda algo de ese artista “divino”, “entusiasmado por una inspiración celestial”, “bajo el alto mandato del genio” del que hablaban estos artistas decimonónicos?



Grace Jones por Mapplethorpe, 1988



Fotografía publicada en el periódico El Mundo



¿ Hay demasiadas imágenes? ¿Las imágenes nos engañan?

La respuesta que da Rancière a esta pregunta es: "Las imágenes nos ciegan, se dice hoy. No es que disimulen la verdad, sino que la banalizan. Demasiadas

imágenes de masacres, cuerpos ensangrentados, niños amputados, cuerpos apilados en osarios, nos hacen insensibles frente a algo que para nosotros es un espectáculo no muy diferente, después de todo, al que ofrece la ficción del cine *gore*. Asimismo, nos volvemos indiferentes ante los crímenes en masa que deberían suscitar nuestra indignación y nuestra intervención. Los críticos y los artistas deben entonces frustrar nuestros hábitos voyeuristas, reduciendo totalmente, cuando no suprimiendo, esas imágenes que nos anestesian.”³²

A continuación voy a presentar a varios artistas que trabajan con el tema de mi proyecto: **El umbral entre la información y el objeto artístico.**

4.2. ARTISTAS REFERENTES

SIMEÓN SÁIZ RUIZ. EL EXTRAÑAMIENTO ANTE LA IMAGEN



³² RANCIERE, Jacques; *El teatro de las imágenes en La política de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008, p. 69 - 70



Simeón Saiz Ruiz es un artista que ha trabajado con imágenes de guerra que salieron en los medios de comunicación día tras día durante meses, imágenes de la guerra de Los Balcanes. En el caso de Yugoslavia se nos presentaron imágenes de las brutalidades de la guerra de un lugar muy próximo a nuestros hogares, una guerra en “el corazón de Europa”. Estas imágenes se presentaban en las noticias habitualmente vistas a la hora de la comida o de la cena, millones de espectadores la veíamos. ¿Se veían con curiosidad morbosa, con impotencia, con rabia, con indiferencia? Apenas unos minutos después aparecía un anuncio publicitario o el *trailer* de alguna película con contenidos de guerra y violencia. En la mente del espectador finalmente se mezclaban imágenes reales con imágenes ficticias, inundando su espacio cotidiano, sin apenas diferenciar unas de otras. Simeón Saiz Ruiz se preguntó qué cosas son ciertas y qué no en los conflictos que aparecen habitualmente en los medios de comunicación. Cómo transformar una imagen para inquietar al espectador. De alguna manera si los medios ponen una distancia entre el espectador y la tragedia que les presentan,

SSR construye sus imágenes para acercar al espectador a esos acontecimientos por medio de un “extrañamiento”.

¿Por qué extrañamiento? Algunas imágenes las presenta con una “suerte” de deformación, estirándolas, también usa un pixelado que descompone la imagen hasta la mínima expresión. A veces aumenta considerablemente la imagen como si la miráramos a través de un microscopio. Trabaja las imágenes de la televisión con minuciosidad, descompone los puntos luminosos hasta la mínima expresión, y consigue hacer una metáfora entre esta disección física de la imagen y la disección del acontecimiento que está “representando” esa imagen. Aunque según Vicent Sanz i Persiva³³ *“los cuadros de Simeón van más allá de la mera representación. Para él la realidad no es suficientemente real, ha de desmenuzarla y enfatizarla. Ha expandido la imagen, ha registrado los colores, los ha separado en cada uno de los complementarios, del mismo modo en que se separan los buenos y los malos de una guerra. Simeón en cierto modo emula con su técnica la guerra de Bosnia, donde todo el mundo escondía su etnia e intentaba justificar su pureza de sangre o de religión para no contaminarse de culpabilidad, para seguir sobreviviendo, en los cuadros de Simeón los colores hacen la función de personas”*.

Las pinturas de este autor parecen tapices contemporáneos con sus pinceladas paralelas y de colores puros.

³³ SANZ I PERSIVA, Vicent, *Catálogo de la exposición J'est-un-je*. Fundació General de la Universitat de Valencia, 2008, p. 31.



GERHARD RICHTER . LA REALIDAD SE DISUELVE HACIA LO INCOMPRESIBLE

En lo que se relaciona con mi proyecto me voy a centrar en la serie de pinturas "October 18, 1977".





En la serie de pinturas de Gerhard Richter *“October 18, 1977”* el autor utiliza material fotográfico documental de la muerte de varios terroristas en la prisión alemana de Stammheim. Estos terroristas pertenecían al grupo RAF (Rote Armee Fraktion) y durante finales de los 60 y principios de los 70 protagonizaron en Alemania acciones violentas que se saldaron con víctimas mortales, heridos, daños materiales de toda índole, etc... Su lucha armada pretendía desenmascarar la cara fascista del Estado y denunciar la sociedad consumista, además de denunciar que las autoridades de esos años no eran mejores que aquellas de pasado nazi a las que estaban reemplazando. En el año 1972 fueron detenidos cinco cabecillas de la banda. Uno de ellos, Hoger Meins, murió en 1974 en una huelga de hambre y Ulrike Meinhof se suicidó en 1976. En 1977 finalizó del juicio dictando sentencias de por vida para todos los acusados. Como consecuencia de ello y como represalia se secuestró al empresario Martin Schleyer y se secuestró un avión de Lufhtansa. El secuestro del avión fracasó y como consecuencia de ello se suicidaron en sus celdas tres cabecillas. La cuarta se encontró malherida en su celda. Para muchos jóvenes se convirtieron en iconos de la resistencia al Estado, y muchos simpatizantes declararon que fueron asesinatos de Estado.

Gerhard Richter pintó la serie 18 Oktober, 1977 once años más tarde y consistió en quince pinturas en blanco y negro centradas en la muerte de los miembros de la RAF en sus celdas. Para ello el autor utiliza fotografías publicadas en los periódicos alemanes de la época, secuencias de la televisión y de fotografías policiales, imágenes distribuidas por los medios en el momento de la muerte o poco después. Richter utiliza la técnica para conseguir la sensación de borroso o desenfocado, evita los blancos luminosos y los negros profundos, hace que estas figuras aparezcan espectrales sobre el suelo. Como en otras pinturas de Gehrard Ritchen en un principio no sabemos si estamos frente a una pintura o una fotografía, tenemos que acercarnos y observar detenidamente y comprobar que sí, es una pintura, pero realmente podría ser una fotografía y el autor juega con esta ambigüedad no sabemos si para confundirnos y, a la vez adentrarnos en el “estado despierto”, en la “conciencia” que diría Krakauer. De las fotografías “verdaderas”, de los documentos de los cuerpos muertos de estas personas Krakauer hablaría así: *“las fotografías quisieran desterrar, a través de su acumulación, el recuerdo de la muerte que está presente en cada una de las imágenes de la memoria. En los semanarios el mundo*

se convirtió en un presente susceptible de ser fotografiado, y el presente fotografiado está completamente inmortalizado. Podría parecer que está a salvo de la muerte, pero en realidad es presa de la muerte."³⁴ Así Richter con este tratamiento pictórico de su modelo fotográfico sí que "inmortaliza" sus "objetos", sí que hace que estén "a salvo de la muerte". Al espectador le cuesta entender lo que está viendo, no sabe si es una persona dormida, conmocionada o es un cadáver. Se tiene que fijar, los miembros completamente laxos, hay unas pequeñas pistas, alrededor del cuello de la mujer hay una marca que no se sabe si es cabello o la huella del cable que utilizó para el suicidio. Los títulos nos lo revelan: " *Dead, " Man Shot Down*".

Según la autora del artículo "Aproximaciones al caso Baader-Meinhof" Laura Fernández Gibellini *"en la serie hay una ruptura sistemática de la narratividad, pues Richter rechaza imponer ningún tipo de lectura a la serie. Para él, su acto, su pintura, es deliberadamente aséptico, carente de posicionamiento, incapaz de mantener una opinión. (...) La ausencia de color acentúa la neutralidad, elimina el elemento aurático y trascendental asociado al color, a la vez que ofrece una distancia: permite a Richter hablar de eventos que ocurrieron en un pasado ante el que se mantiene esencialmente impersonal y donde la realidad se disuelve hacia lo incomprensible"*.

*(...) Así la importancia del ciclo de Richter no radica en la cuestión de cómo y por qué murieron los terroristas, sino en hacer esta pregunta públicamente en un momento en que los hechos ya habían sido enterrados y la opinión pública se había posicionado. Pero según Robert Storr es más importante aún cómo Richter sugiere en sus pinturas que el verdadero significado de la vida y de la muerte de los terroristas subyace en las contradicciones existentes tanto en la sociedad como en los individuos, cuando sus ideas y sus acciones se exponen con extremada violencia".*³⁵

(...) "... escenas terriblemente frías en las que la impotencia del ser humano para afrontar la crudeza de aquello que lo niega como tal se transforma en gélido aislamiento y desesperación .El efecto de la gelatinosa carnosidad que consigue hace que el cuerpo yacente de la terrorista muerta parezca aún sumido en el terrible e inexplicable intervalo entre el último suspiro y el inicio del no-tiempo. Tendida, vencida, se ofrece la carne muerta del animal frágil y desprotegido frente

³⁴ KRAKAUER, Siegfried; *La fotografía y otros ensayos*, Barcelona, Gedisa, 2008, p. 33.

³⁵ www.uam.es/otros/estética/.../LAURA%GIBELLINI.pdf.

a lo que el mundo quiera hacer con él. Es el violento robo que la muerte comete con la vida.”³⁶

Así serían pertinentes otra vez las palabras de Jacques Rancière: “...luego están las estrategias de los artistas que se proponen cambiar las referencias de lo que es visible y enunciable, de hacer ver lo que no era visto demasiado fácilmente, de poner en relación lo que no lo estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos. Ese es el trabajo de la ficción. La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que opera disensos, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo sensible y su significación. Este trabajo cambia las coordenadas de lo representable, cambia nuestra percepción de los acontecimientos sensibles, nuestra manera de relacionarlos con los sujetos, el modo como nuestro mundo está poblado de acontecimientos y figuras. (.....)Si la política propiamente dicha consiste en la producción de sujetos que dan voz a los anónimos, **la política propia del arte en el régimen estético consiste en la elaboración del mundo sensible de lo anónimo, de los modos del eso y del yo (cela et je), de donde emergen los mundos propios de los nosotros políticos.**”³⁷

VIJA CELMIS. CÓMO DEVOLVER EL MUNDO A LA REALIDAD



Vija Celmis, artista que también ha partido de fotografías para su trabajo en pintura dice: “La foto es un tema alternativo, otra capa que crea distancia. Y la distancia crea la oportunidad de contemplar la obra más despacio y de explorar la relación de uno con ella. Yo trato la fotografía como un objeto a explorar.... Pensé

³⁶ Soporte electrónico “Conversaciones con Gerhard Richter” www.acceder.gov.ar/es/298509.

³⁷ RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, Castellón, El Lago Ensayo, p. 68-69.

que era como devolver al mundo de la realidad, poner en tiempo real las imágenes que encuentro en libros y revistas. Porque cuando se mira una obra se enfrenta al aquí y al ahora."³⁸

A partir de fotografías y recortes de prensa esta artista crea sus dibujos con materiales clásicos, mina de plomo, grafito, carboncillo. Papeles desdoblados ,



como recién sacados del bolsillo con un revólver dibujado, la explosión atómica en la isla Bikini, un dibujo de cómo quedó la ciudad de Hiroshima después de la bomba, superficies lunares, superficies del mar, el firmamento. A todos estos

³⁸ .Vija Celmins entrevistada por Chuck Close, *Vija Celmins*, ART Press, Los Angeles, 1992, p. 30 dentro del catálogo *Vija Celmins Obras 1994-1996*.



elementos tan variados se los saca de contexto, no sabemos sus historias, no sabemos qué movió a la autora a elegir esta o aquella foto...qué elemento cósmico pone el hilo argumental a la historia o historias que ella representa, por qué hay una similitud entre la superficie del mar, la superficie del desierto o un cielo estrellado. Me aventuro a decir que el uso del gris, el blanco y el negro, este uso tan sobrio del color (o del no color) ayudó en la coherencia de una obra de temas tan dispares, las texturas visuales. Su método de trabajo es encintar sobre un tablero la fotografía referente y trabajar al lado la pintura, pincelada a pincelada, trazo a trazo. Richard Rhodes se refiere así al resultado “...*Celmins trabaja con pinceladas minúsculas poniendo capas de transcripciones de la*

imagen fuente en su cuadro. Va construyendo un espacio que se profundiza, pero modificándolo una y otra vez para que la ilusión de profundidad vaya y venga dentro de la superficie reducida y aplanada del objeto. Al final, la fotografía queda atrás, abandonada. A su lado aparece la pintura como una cosa diferente, algo que tiene su propia vida proscrita, interior. Vista de nuevo, vivida de nuevo, hecha de nuevo, presume de una nueva gravedad, una nueva plasmación de la experiencia y subjetividad.”³⁹

En este caso la artista seguiría los principios que propone Krakauer en relación a la representación. Las fotografías, su exceso, su abundancia en detalles visuales minan la imaginación del espectador y su atención. Según Rubén Gallo Krakauer defiende una técnica que se caracterice por la abstracción: “mientras más se vuelca sobre sí misma la conciencia el significado de la imagen se vuelve más abstracto e inmaterial”.⁴⁰

LEÓN GOLUB, CRÍTICA A LA ARROGANCIA



³⁹ Vija Celmis. Catálogo MNCARS, 1996. RHODES, Richard. “Vija Celmis, Pintora”. P.99. ENTRECOMILLA EL TÍTULO DEL ARTÍCULO DE RHODES Pg.99.

⁴⁰ GALLO, Rubén, “Violencia e imagen. Entrevista con Alfredo Jaar.” Revista de Occidente, nº297, 2006, p.141.





León Golub es otro artista que trabaja con pintura a partir de informaciones o fotografías. Según dice él mismo le interesa descubrir la violencia contemporánea a través de su obra y a la vez relacionarla con ciertas ideas tradicionales o ciertas normas del arte. Trabaja a partir de noticias, sucesos, actuaciones de individuos o gobiernos. Critica como se refuerza el poder en nuestra sociedad. Sus pinturas representan abusos de uniformados contra civiles, escenas de guerra, mercenarios, prisioneros siendo arrastrados por sus guardianes, escenas de tortura, interrogatorios, retratos de dictadores....Sus pinturas, en grandes formatos, sobre un lino a menudo crudo, sin preparar, caen sobre las paredes sin sustentarse en ningún bastidor. Se cuelgan de unos orificios con tachuelas que recuerdan la estética militar. Su obra está influenciada por el arte clásico, Roma, los frescos de Pompeya. A veces frota el pigmento sobre la tela simulando los frescos pompeyanos, en otras la pincelada es compacta, otros son dibujos con aspecto también de haber sido frotados. Los retratos de los dictadores son pinturas con muy poca materia sobre el lino crudo, realzando así un aspecto de inconsistencia en su personalidad. Golub se

refiere a ellos como pieles o máscaras de goma, realistas pero carentes de expresión. Vacíos, marionetas que pretenden dirigir un espectáculo.

Hanna Arendt, filósofa norteamericana de origen judío investigó la “banalidad del mal” con el caso de Adolf Eichmann, quien había autorizado la deportación y la posterior muerte y tortura de miles de judíos. Pudo observarlo dentro de la cabina de cristal en el juicio que en 1961 se le hizo en Israel, después de haber estado en Argentina escondido durante muchos años. Quedó impactada al ver a aquel hombre de carne y hueso, pálido y fantasmagórico, que aparentemente no ocultaba “profundidades diabólicas”, “odio racial” o “violentos impulsos sádicos”. Sus frases revelaban un vacío interior y una asombrosa superficialidad. Así de alguna manera hace ver Golub a sus verdugos,... “traslada una lejana *banalidad del mal* a una próxima pintura de Historia en suelo contemporáneo”⁴¹.

El mismo se refiere con estas palabras a su obra: *“La representación avala las estructuras de poder en cualquier coyuntura, digamos que para determinar lo que es posible en cada momento determinado. A mí me gustaría que esta obra sirviera como crítica a la arrogancia. El modo en que esos mercenarios e interrogadores pasan y actúan por el escenario de la Historia”*.⁴²

*“Me gusta la idea de acciones retóricas que influyen a través de una clase de actitud, una clase de lenguaje, de presentación. Intento decirle al mundo que así son las cosas, una especie de reportaje. Intento decir algo sobre la naturaleza del poder norteamericano, sobre el poder del mundo moderno en general. Intento decir algo sobre cómo los hombres se representan.”*⁴³

NANCY SPERO: “EXPLICACION ESPLÍCITA”

¿Cómo justificar a esta artista dentro de este trabajo, información y objeto artístico? Voy a hacer algunas aproximaciones a los trabajos artísticos de esta autora, cómo a través de la pintura, el dibujo, collage e instalaciones consigue transmitir contenidos de realidades que nos agreden de manera directa o de

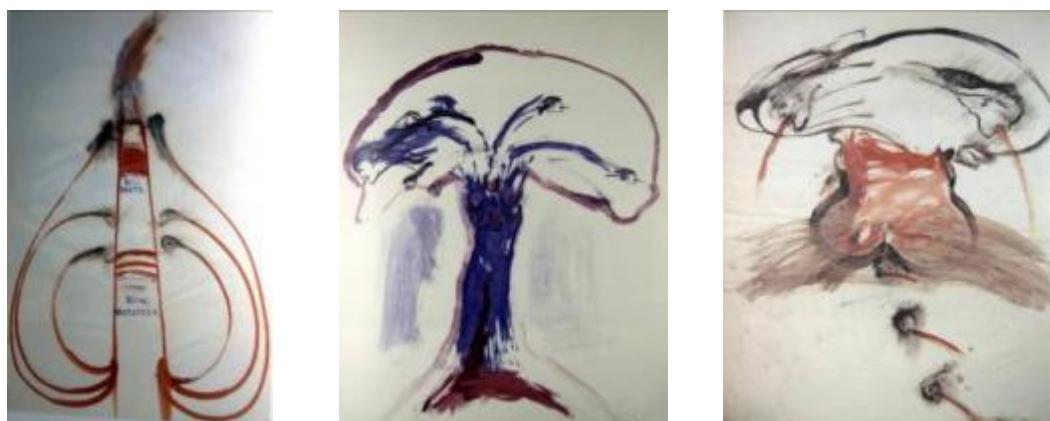
⁴¹ PADIYAR, Satish. *Leon Golub*. Catálogo MNCARS, 2011, p.94.

⁴² GOLUB, Leon, entrevista con Suzanne Davies, Art Network, 1985. Catálogo MNCARS, 2011. P.95.

⁴³ GOLUB, LEON *Conversación con Michael Rovner, 2001. Catálogo MNCARS, 2011. Pg. 131.*

manera no tan clara –todos ellos objetos informativos y habituales en los medios de comunicación- y como iconografías primitivas, figuras simbólicas y el uso de la tipografía como elemento plástico consigue lo que Krakauer llamaría “un despertar de la conciencia”. “Mientras más se vuelca sobre sí misma la conciencia el significado de la imagen cada vez se vuelve más abstracto e inmaterial. Al ser confrontada con una abstracción la mente humana adquiere mayores poderes intelectuales ya que se ve forzada a interpretar, discernir, criticar.”⁴⁴

Interpretar, discernir y criticar es lo que ha hecho Nancy Spero con su trabajo artístico y lo que nos obliga a hacer a nosotros como espectadores.



A lo largo de toda su carrera esta artista ha estado muy comprometida con la realidad social y política en la que ha estado inmersa y así lo ha ido reflejando en las diferentes etapas por las que ha ido pasando su obra. A principios de los años sesenta pintó una serie de cuadros en los que investigaba a nivel pictórico cuestionamientos como mujer y como madre –*Lovers, Mother and Children, At their Word, Nightmare Figures...*- son cuadros oscuros e inquietantes, las figuras apenas emergen, apenas se vislumbran entre esos tonos violáceos, grises, negruzcos, (los llama “Black Paintings”). En una entrevista con Anna Isaak en 1996 Spero comenta que en esas pinturas comenzó su interés por la imagen reflejada. Exploraba la idea del destino. Sus figuras se mueven en un fondo

⁴⁴ KRACAUER, Siegfried, citado por Rubén Gallo en *Violencia e Imagen*, Revista de Occidente nº297, 2006, p.141.

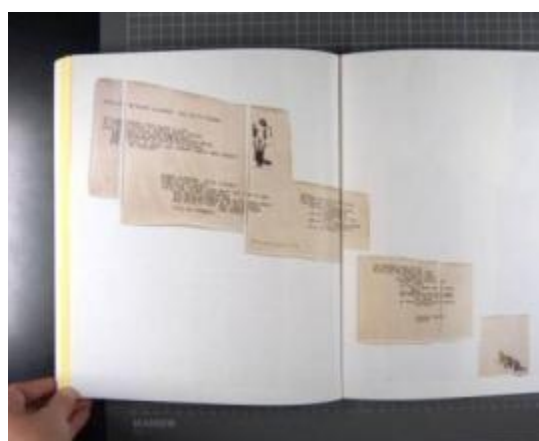
impreciso, las figuras se disuelven en él , salen de él, o simplemente se disuelven en el espacio sin ninguna explicación.⁴⁵

A partir del año 1965 realizó una serie de dibujos con tinta y gouache en los que recreó las brutalidades de la guerra –la guerra del Vietnam- usando su propia iconografía. Hongos atómicos, helicópteros como grandes libélulas medio antropomórficos, cabecitas esparcidas entre las explosiones, esvásticas sobre víctimas, cabezas de lenguas afiladas lanzando bombas.... son algunas de las imágenes que usó en sus dibujos. Con estos dibujos denuncia la realidad de la guerra y además se rebela contra el medio artístico dominante al elegir materiales tan frágiles para resolver sus obras. Anna Isaak habla de las abrumadoras imágenes televisivas que se consumían durante la guerra del Vietnam: *“Nancy se esforzó por transmitir la misma inmediatez en sus evocaciones de los acontecimientos aunque parte de su rabia procedía del hecho de sentirse tan marginada, silenciada y derrotada por el poder tecnológico de la televisión.”*⁴⁶

En los años setenta crea *“Torture of Women”* una gran obra compuesta por catorce paneles horizontales que tardó dos años en completar. Las palabras *“EXPLICIT EXPLANATION”* están estampadas a mano en color amarillo, dominando el panel y proceden de los *Comentarios del Apocalipsis de San Juan*, iluminados en el siglo octavo por el monje español conocido como Beato de Liébana. Los comentarios del Beato están estructurados como una secuencia de historias que representan el Fin del Mundo y el Juicio Final. La *“Explanatio”* es un texto que va interpretando las imágenes aterradoras que se representan en las iluminaciones. Nancy Spero usa esta misma estructura: va intercalando entre sus imágenes textos y documentos actuales sobre la práctica de la tortura como instrumento de control político.

⁴⁵ Nancy Spero. Catálogo. Centro Gallego de Arte Contemporáneo. Xunta de Galicia. 2004, p. 65: Nancy Spero, entrevista con Jo Anna Issaak, *Nancy Spero*, Phaidon Press, Londres 1966, p.10.

⁴⁶ ISAAK, Jo Anna, “Divertirse como nunca”, en *Nancy Spero* Catálogo, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Xunta de Galicia, 2004, p.63.



Sus imágenes provienen del mundo antiguo, mitos de babilonia, diosas aladas, arpías del Apocalipsis, arquetipos que Spero usa como “gestos visuales de resistencia, que más que reflejar contrarrestan el texto”⁴⁷ según afirma Diana Demiroff en “Catorce reflexiones sobre *Torture of Women* de Nancy Spero”. La tortura ha sido un hecho invisible, se ha escondido, se ha negado. Teóricamente está prohibida. Es un tema tabú, resulta difícil hablar de ella, y, en el caso de los artistas buscar un medio para representarla. Spero hace una meticulosa compilación de textos, textos documentales, para sacar la tortura a la luz, “arrojando luz sobre los propósitos, los métodos y la experiencia de la tortura, y en especial de la tortura de las mujeres, desde sus orígenes en las luchas de poder de los dioses hasta su uso actual como herramienta de control político en los regímenes inestables del mundo en vías de desarrollo”.⁴⁸

⁴⁷ NEMIROFF, Diana, “Catorce reflexiones sobre *Torture of Women*” en *Nancy Spero*, Catálogo, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Xunta de Galicia, 2004, p.164.

⁴⁸ Op.cit, p. 158.

ALFREDO JAAR

LA VIDA ES COMO UNA CEBOLLA, LE VAS QUITANDO CAPAS, Y A VECES LLORAS

Alfredo Jaar es un artista cuya obra se fundamenta de manera explícita en noticias y sucesos aparecidos en los medios de comunicación. Él mismo cuenta que su afición a los medios la heredó de su padre que leía varios periódicos todos los días y que le inició a la lectura de las palabras y las imágenes.

Monta diferentes tipos de dispositivos visuales para mostrar sus obras sobre todo usando el vídeo y la fotografía.

Cuando empecé a trabajar con este tema a finales del 2010, relaciones entre los medios de comunicación y el objeto artístico, la galería madrileña Oliva Arauna inauguraba en Madrid una exposición de este artista en la que mostraba dos instalaciones: *"Three women"* y *"The Sound of Silence"*. La primera enseña los retratos de tres mujeres africanas, fotografías minúsculas, que el artista ilumina con fuentes de luz intensísimas produciendo una sensación inquietante por la necesidad de acercarte para verlas con detalle debido a su pequeño tamaño y la incomodidad que producía la sensación refulgente toda esa luz rebotando por el espacio.



La segunda, *The Sound of Silence* es una videoinstalación que invita a reflexionar al espectador dentro de una pequeña habitación sobre la labor del periodismo, el peso de las imágenes, el uso que se hace de ellas en los medios y las historias que esconden. En este espacio el autor cuenta la historia de una fotografía –una niña sudanesa hambrienta acechada por un buitre y la del fotógrafo que la hizo, el fotorreportero Kevin Carter. Para ello crea un dispositivo visual muy potente: primero hace que el espectador se sienta aislado del mundo en el pequeño y oscuro cubículo. Una intensa luz blanca en la que se lee el nombre del fotógrafo Kevin Carter en grandes letras durante milisegundos se va intercalando con un relato en los caracteres propios de las máquinas de escribir clásicas, en un referente a la profesión del periodismo también en fracciones de segundo. Con fogonazos de luz equivalentes a fogonazos de flash Alfredo Jaar va contando esta historia, mezclando momentos de absoluta oscuridad con momentos de deslumbramiento. Predomina el lenguaje escrito sobre el lenguaje de las imágenes, la foto de la niña apenas aparece momentáneamente al final del relato. La historia termina dramáticamente contado como finalmente el fotógrafo se suicidó un año después de ganar el premio Pulitzer por esa imagen. De la niña nunca más se supo. (El fotógrafo había sido duramente criticado por esperar varios minutos para obtener la foto más impactante en lugar de socorrer a la niña). Sin embargo a Alfredo Jaar no cree impertinente la realización y publicación de esa fotografía. *“La acusación de estetizar el horror es demasiado comfortable, ignora demasiado la compleja intrincación entre la intensidad estética de la situación de excepción capturada por la mirada y la preocupación estética o política por dar testimonio de una realidad que nadie se preocupa de ver. Si Kevin Carter no hubiese sido capaz de fotografiar al buitre acechando a la niña, tampoco hubiese sido capaz de ir con su máquina a un lugar que nadie va, en medio de un desierto sudanés en plena hambruna. El problema estético no es la elección de fórmulas apropiadas para embellecer realidades sórdidas o monstruosas. Es un asunto de sensibilidad ante la configuración de un espacio y de un ritmo propio de un tiempo, asunto de experiencia de las intensidades que llevan consigo ese espacio y ese tiempo.”*⁴⁹

⁴⁹ RANCIÈRE, Jacques; “El teatro de las imágenes” en *Alfredo Jaar, La Política de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados. 2,008, p.87.



Otra obra que quiero comentar de Alfredo Jaar en relación con mi proyecto se llama “Real Pictures” porque es una manera extrema de trabajar con la

información para convertirla en “objeto artístico”. Jaar estuvo en Ruanda después del genocidio muy preocupado por la falta de reacción de la comunidad internacional ante la guerra y las masacres de este país africano (murieron un

millón de personas en un país de ocho millones de habitantes). Acompañado de su asistente se mezcló con la gente en los campos de refugiados. Hablaron con ellos para obtener la mayor cantidad posible de información respecto a su tragedia y después de un tiempo, cuando se habían acostumbrado a su presencia y eran casi invisibles para ellos, comenzaron a fotografiar. Fotografiaron escenas muy crudas, de mucha dureza. Al final del viaje había reunido más de 3000 fotografías. Cuando empezó a seleccionar aquellas fotos con el propósito de hacer una exposición se dio cuenta de que enseñar las imágenes sin más había perdido todo el sentido para él. Cuando los medios de comunicación empezaron a alertar de la tragedia ya era demasiado tarde, habían muerto miles. Y después, aunque el mundo ya sabía lo que estaba pasando, miró para otro lado. La lógica de Jaar fue así: *“si los medios y sus imágenes nos llenan de una ilusión de presencia pero después quedamos con un sentimiento de ausencia, ¿por qué no intentar la estrategia contraria: ofrecer una ausencia para provocar una presencia?”*⁵⁰

Se le ocurrió introducir cada foto dentro de una cajita negra y sobre cada caja colocó un texto en blanco describiendo la imagen que contenía. Luego apiló las cajas en forma de monumentos, como si fueran prismas de diferentes proporciones, consiguiendo un efecto sumamente fúnebre. Al final el trabajo completo son 550 fotografías dentro de sus respectivas cajas.

Me parecen muy acertadas las palabras de Rubén Gallo *“en términos Kantianos la instalación de Alfredo Jaar es una no-representación. Su objetivo es atestiguar la imposibilidad de presentar lo impresentable. De eso es de lo que tratan las cajas negras de Jaar: son el negativo de las fotos, una tumba para los media que simultáneamente bloquea los media, mostrando una imagen mental y dejando descansar a las víctimas”*.⁵¹

A lo largo de este proyecto las obras de este artista han sido una clave en relación a mi objeto de investigación. Creo que Alfred Jaar es uno de los creadores que sí hacen una verdadera alquimia a partir de las informaciones y los sucesos del mundo contemporáneo y además hace que los espectadores de

⁵⁰ GALLO, Rubén, *Violencia e imagen, entrevista con Alfredo Jaar*, Revista de Occidente n^o297, 2006, p.155.

⁵¹ GALLO, Rubén, “Representation of violence. Violence of Representation”, trans ¾ p.66, dentro del catálogo *Hágase la Luz, Proyecto Ruanda 1994-1998*, 1998.

sus obras nos sentimos sobrecogidos ante la sensibilidad con los temas que trabaja y la intensidad plástica que tienen.

GILLIAN WEARING. TRAUMA



El año pasado se publicaron en los periódicos muchos casos sobre maltrato infantil, concretamente varios casos de abusos sexuales a niños. Raramente aparecían fotos de las víctimas de estos abusos, posiblemente para proteger su identidad. También salieron a la luz casos de violaciones a niños hace años, niños que ahora son adultos y tampoco quieren mostrar sus rostros. Relacionando estos sucesos con la investigación de mi proyecto, la información y el objeto artístico, me acordé de una autora cuyas obras me impactaron en una exposición de la Fundación La Caixa del año 2001. La artista se llama Gillian Wearing y su trabajo se ha focalizado en sacar a la luz los sentimientos de la gente, a veces muy concretamente en una parte de la sociedad que está silenciada por una razón u otra. En un principio preguntó directamente a la gente qué es lo que estaba pensando en ese momento y les pidió que lo escribieran en una hoja en blanco *“Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say.”* Sorprendió la sinceridad y la necesidad de expresarse. Más tarde hizo otro proyecto –convocó a los interesados a través de un periódico- que consistió en que la gente confesara sus acciones y deseos más íntimos a través de una cámara pero protegiendo su rostro con una máscara. (*“Confess all on video. Don’t worry”*).

La obra que se relaciona con las noticias de abusos se llama “Trauma” y en ella convoca también a través del periódico a personas que habían sufrido

maltrato en la infancia o en la adolescencia y querían hablar de ello también con una máscara.

La persona cuenta su historia a una cámara con una careta. Estas caretas son caras de niños sobre la cara del adulto en un remedo del niño que fue en el momento que sufrió los abusos. En la presentación de la obra en la sala de exposiciones las fotografías de estas personas están acompañadas de textos transcritos de sus monólogos contados a la cámara.



Tanto en *“Trauma”* como en *“Confess all”* la máscara es la clave de la pieza que nos presenta Gillian Wearing. Ella comenta que en esta última obra las máscaras se utilizan para ocultar a la persona, cosa que les importaba bastante pues muchas de ellas habían cometido algún delito. Sin embargo en *“Trauma”* lo que ella pretendía era *“trasladar al espectador al momento crucial de la vida de quienes las llevaban. A una época en que todavía no se podían detectar las huellas en sus rostros. En las*

que aún no habían quedado marcados por lo que les ocurrió. En la que los únicos signos visibles habrían estado acaso en sus ojos.”⁵²

En el artículo de Sara Rivera *“Gillian Wearing: Disquiet”* sobre el uso de la máscara en la obra de Wearing dice: *“...las personas necesitan liberar su identidad...el uso de las máscaras funciona en un doble sentido, hace sentirse protegido a la persona que habla en el vídeo al aparecer irreconocible, y produce un efecto de extrañeza en el espectador. La máscara mantiene la verdad del mensaje y guarda lo representacional del hecho artístico, puesto que en todo momento también permanece la visión de Wearing, todo arte conlleva manipulación aunque hablen otros. Como explica Russel Ferguson, Wearing “ con sus máscaras no sustituye una identidad por otra sino que utiliza lo superficial del aspecto físico para revelar verdades fundamentales.”⁵³*

BURNETT-ROSE. DECONSTRUCCIÓN DEL PARAÍSO



Una pantalla de vídeo dividida en dos proyecciones, en el lado izquierdo vemos el asiento trasero, blanco, de un coche. Un hombre con una herida sangrante en el estómago se revuelve de dolor y de miedo, la sangre mancha su camisa blanca e inunda el resto del asiento, probablemente le queden pocas horas de vida.

⁵² WEARING, Gillian, en la entrevista con Carl Freeman en *Gillian Wearing* Catálogo de la Fundación La Caixa, 2001, p.28.

⁵³RIVERA, Sara; *Gillian Wearing: Disquiet*, soporte electrónico [www. Babab.com/no10/Gillian_wearing.htm](http://www.Babab.com/no10/Gillian_wearing.htm)

Sara Rivera cita a Russell Ferguson en *Gillian Wearing*, London: Phaidon, 1999.

En la parte derecha de la proyección otra imagen, un soldado en primer plano mira como su compañero unos metros más adelante, dispara su fusil a bocajarro contra un hombre, muy delgado, sin camisa, vestido con un sucio pantalón blanco, provocándole un gran agujero en el pecho del cual empieza a manar sangre a borbotones. El hombre, en el suelo, mueve espasmódicamente los brazos. En la pantalla anterior, el actor Tim Roth, el señor Naranja en la película *Reservoir Dogs* de Quentin Tarantino, continúa su desesperado movimiento. En la pantalla de la derecha un ciudadano africano, herido mortalmente de un balazo en el estómago, agoniza, tirado en la calle; levanta su pecho desesperadamente buscando aire mientras la sangre brota por el inmenso agujero abierto en su torso. Unos segundos después una sola imagen ocupa la pantalla, el cadáver del africano es transportado en una carretilla.





Estas dos escenas hacen parte del vídeo *Witness: AnAesthetic* de Burnett – Rose. En su trabajo utiliza multiproyección, cine, música y texto para crear vídeos o instalaciones que pongan en cuestión la realidad que nos transmiten los medios de comunicación. Su práctica artística se centra en la posibilidad de crear narrativas alternativas audiovisuales, con especial atención a la deconstrucción de la psique global, creada por los medios de comunicación; fabricante dominante de la construcción de realidades en el siglo XXI.

Los medios de comunicación han construido un “paraíso artificial” en el que las batallas solo se libran entre equipos de fútbol o súper deportistas de élite, las costas de los continentes albergan maravillosos establecimientos hoteleros donde escapar de la rutina diaria de nuestras vidas llenas de tecnología. La sangre la vemos gracias a las heridas que causan los toros en las plazas españolas, los mares son superficies ilimitadas donde maravillosos barcos nos ofrecen la experiencia de un crucero, comida y bebida en abundancia, cuerpos al sol y luces de neón.

Las ciudades desconocidas están llenas de experiencias divertidas. La oportunidad de conocer bailes exóticos, descubrir abundantes comidas regionales y conocer a los ciudadanos nativos compartiendo sus vidas.

Las playas donde mueren los inmigrantes, los asaltos en alta mar, ya sean por “piratas somalíes” o por “soldados” del ejército israelí, la prostitución infantil en las grandes ciudades del tercer mundo que da servicio a los turistas adinerados del primer mundo, las guerras por el agua o los diamantes en África, etc no existen en este paraíso mediático donde una de las mayores aventuras de supervivencia se vive en un *reality show*.

En su trabajo *Everything that touches us* hace una crítica descarnada del turismo moderno. Compara el destrozo que provoca con el mal que causa el cáncer en nuestro cuerpo, “un crecimiento fuera de control, utilizando elementos naturales para hacer pasajes antinaturales....los soldados de este ejército se vomitan en los caminos de la tierra virgen, aun sin desvelar, comiendo todo a su paso,....El turismo mata con tanta seguridad como las bombas...”⁵⁴

Me interesó mucho la manera particular en la que altera el lenguaje de los medios consiguiendo poner en evidencia las contradicciones de la información audiovisual. La yuxtaposición entre realidad y ficción, la rapidez en la edición, el cambio de tres o dos imágenes a una sola, juegan con la capacidad de percepción de nuestro cerebro. La complejidad del sistema evita que podamos escoger una sola respuesta satisfactoria para dejar nuestro cerebro en paz. Justo lo contrario a lo que pretenden los medios, que tengamos una sola y consensuada interpretación de los hechos. Viendo sus obras constatamos que no podemos, evidentemente, dar por verdadero un concepto de realidad sólo porque esté perfectamente articulado en una pantalla de televisión o en las primeras páginas de un periódico.

Es el caso de la noticia relacionada con el asalto de los soldados israelíes a la flotilla de ayuda humanitaria que pretendía romper el bloqueo impuesto por Israel a Palestina. La noticia establece como un todo el conjunto: barco, mar, helicópteros, soldados, pasajeros, tripulantes, periodistas, etc....Los convierte casi en un juego del Play Móvil, estos pequeños juguetes coleccionables para niños.



⁵⁴ <http://www.burnett-rose.com/Site/burnett-rose.com.html>. completar.

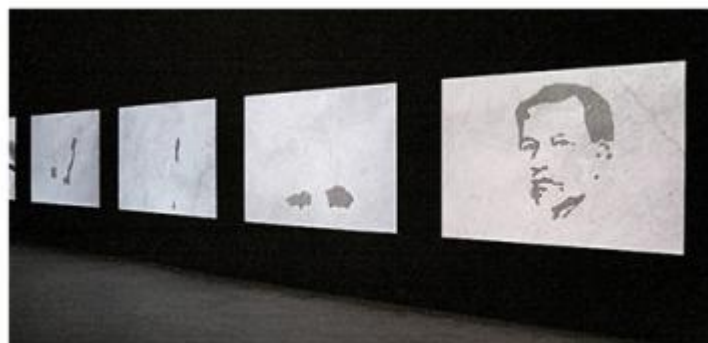
En la instalación de la Capilla Esteban Vicente, separo los elementos, Barco, Mar, y Diagrama.



El sonido (una grabación de una sección del parlamento) acompaña y provoca la misma desconexión en la percepción que provoca la proyección simultánea de varias imágenes en la obra de Burnett – Rose.

La estrategia es similar, descomponer la noticia para conducir al espectador a otro tipo de experiencia perceptiva y que se produzca una nueva reflexión a partir de los mismos elementos incluidos en la noticia original. Al haber transcurrido ya un tiempo desde el acontecimiento, los elementos son recordados ligeramente y se puede articular un nuevo aprendizaje o lectura desde la experiencia de la exposición.

OSCAR MUÑOZ. LA MANO Y EL OJO. LA AGUDEZA Y EL ERROR



Proyecto para Memorial, 2005.

Al ser este artista entrevistado sobre su relación con el dibujo responde: *Una vez escuché decir algo sobre el dibujo memorable: "la mano soporta el lápiz entre sus dos extremos y entre ambos se debaten la agudeza y el error"*⁵⁵

Está muy interesado en el "instante". Considera que estamos muy determinados hoy día por la velocidad con que se superponen unos acontecimientos a otros. Vivimos en una sucesión de hechos que nos dificultan procesar las experiencias: *"o, al menos, de comprender lo que vivimos: ayer un evento que borró el de anteayer, hoy uno nuevo que borra el de ayer, mañana habrá seguro otro evento que se superpone y así sobrevivimos el instante sin poder percibir lo imperceptible..."*⁵⁶

El contacto directo más reciente que tuve con su obra fue en el año 2009 en la Bienal de Venecia. Se exponía, o se proyectaba en el Arsenale su pieza *Proyecto para un memorial* realizada en 2005. Una proyección de vídeo sobre cinco pantallas, que se repiten en *loop*, se ve una mano que va pintando un retrato con un pincel, no lo sabemos pero el agua es el pigmento y el soporte una losa calentada por el sol. Debido a la alta temperatura del soporte la imagen pintada se evapora en cuestión de segundos, el retrato no permanece y el que lo veamos o no completo es totalmente azaroso.

El medio videográfico se emplea como registro documental no como medio en sí mismo. Su relación con los medios de comunicación está en la manera de obtener las imágenes que trabaja. La mayoría provienen de periódicos o revistas locales. Para esta obra copia las fotografías de la sección necrológica de un diario de su ciudad.

A pesar de ser un artista de estrategias formales más cercanas al ámbito del dibujo que al de los *mass media* y de sustentar su obra en procesos más identificables con lo artesano que con la alta tecnología, su actitud en el momento de escoger los "motivos" de su obra lo acerca a los artistas incluidos en esta investigación.

⁵⁵ <http://arteenlared.com/espana/exposiciones/oscar-munoz.-documentos-de-la-amnesia.html>

⁵⁶ <http://arteenlared.com/espana/exposiciones/oscar-munoz.-documentos-de-la-amnesia.html>



Portada periódico El Caleño, años 70

Este interés está muy presente en su obra *Tiznados* de 1991. En la década de los 80 la ciudad de Cali⁵⁷ sufrió la violencia de una nueva guerra entre los carteles de la droga y entre éstos y el gobierno de la nación. Los asesinatos y los crímenes eran diarios. Oscar Muñoz empieza a coleccionar las fotos publicadas en los periódicos *“al artista le impresionan de estas imágenes la inmediatez y la forma como muchas veces los objetos y las personas aparecen difusas o iluminadas en exceso por la luz del flash del reportero gráfico”*⁵⁸. Para la comisaria y curadora Colombiana María Iovino hay una relación entre esta obra de Muñoz y una serie de fotos que tomó Fernell Franco, fotógrafo colombiano.⁵⁹ Fernell le contó a la investigadora colombiana su experiencia al tomar algunas fotos de masacres en los pueblos del Valle del Cauca años atrás: *“llegábamos de noche a*

⁵⁷ Cali, Colombia, capital del Valle del Cauca. Región colombiana. Durante los años cuarenta y cincuenta la zona vivió un periodo de gran inestabilidad política y de enfrentamientos entre facciones de los partidos políticos dominantes. Este periodo se conoce como “la Violencia”, nombre que paradójicamente quedaría desvirtuado por la sucesión de nuevas “violencias” que igualarán o superarán la anterior. Para más información ver *Revista No 01*, Título: Bases urbanas de la violencia en Colombia Autor: Medófilo Medina. En: <http://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/11/index.php?id=11#1>

⁵⁸ ⁵⁸ CARRASCO V., Carolina. (2007). *Tiznados de Oscar Muñoz*. Blog. Arte en la red.com. <http://www.arteenlared.com/latinoamerica/colombia/tiznados-de-oscar-munoz.html>

⁵⁹ Fernell Franco, destacado fotógrafo colombiano trabajó junto a Oscar Muñoz desde los años setenta. Sus obras se influyen mutuamente. Actualmente, su obra es expuesta en los grandes museos del mundo. Para más información ver: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/colfuturo/articulos/cine-negro-ciudades-solar-fernell-franco-santiago-rueda>

unos lugares sin luz y teníamos que ir palpando en dónde estaban los cadáveres, para encontrar sus caras y hacerlas visibles con el flash.”



La obra son siete paneles que miden 71 x 45 cm. Instalados a diez centímetros de distancia uno de otro. De esta manera la obra se emparenta con los sucesivos disparos de la cámara.

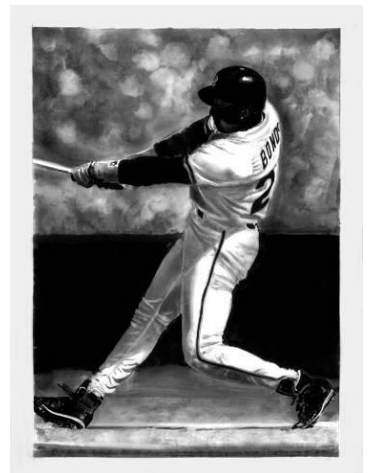
El artista duplica en la obra las imágenes de las fotos pero fragmentadas, la imagen inicial no es reconocible. Reproduce el proceso de formación de la imagen fotográfica en la obra, utilizando carbón, yeso y papel sobre madera. El uso del carbón es altamente significativo para el artista: es una madera quemada y muerta, pero a la vez da la vida a la obra, es fugaz, si no se utiliza un medio químico para fijarlo se desprende fácilmente del soporte y desaparece la imagen.

Muñoz utiliza desde hace algunos años las fotografías de las víctimas de las diferentes violencias colombianas como motivo para su trabajo. En esta obra la imagen del periódico es transformada, de una descripción codificada real pasamos a una serie de imágenes fragmentadas. La imagen ha perdido su poder de referencia, ya no es el código que remite a otros códigos y sub-códigos, es un referente nuevo que se prestará a ser clasificada por el espectador según sus propias experiencias. Recordemos los *“fragmentos de ideología”* de Barthes⁶⁰, el artista ha conseguido deconstruir el símbolo creado por los media.

Esta reflexión sobre la fugacidad, lo pasajero como opuesto a la muerte mezclado con los materiales tradicionales del dibujo y de la representación darán pie a una serie importante de obras, Aliento (1995) , Narciso (2001) , entre otras, cuya fortaleza e interés va a residir en el tratamiento de la imagen sometida a diferentes “accidentes” que nos desvelaran sus múltiples interpretaciones.

Estudiando la obra de Oscar Muñoz me convengo de la oportunidad de mi idea inicial: utilizar los recortes de periódico como el *motivo* de mi trabajo. Así como otro artista puede tomar el Retrato como *motivo* - pensemos en Alex Katz que escoge un grupo social definido y construye su obra yo he usado el material de la prensa, como en la mayoría de los artistas que presento. El "*motivo*" son o han sido las noticias en los medios de comunicación, ya sean film como en el caso de Burnett – Rose o foto de prensa como Richter, Golub, Celmis, Simeón Saiz Ruiz o una mezcla de materiales e información como en el caso de Alfred Jaar.

ROBERT LONGO. APROPIACIÓN Y SUBVERSIÓN



Junto a Troy Brauntuch, Jack Golstein, Sherrie Levine y Cindy Sherman participa en 1977 en el *Artist Space* de New York en una muestra organizada por el crítico y teórico del arte Douglas Crimp llamada *Pictures: " todos se apropian de imágenes –de los media, de la Historia del Arte...– para cuestionar, más que la representación en sí, planteamiento más afín a la modernidad, los mecanismos a través de los cuales ésta se codifica."*⁶¹

Herber Read en su Diccionario del arte y los artistas, define la apropiación como *"La repetición, copia o incorporación directa de una imagen (pintura, fotografía, etc...) por parte de otro artista que la representa en un contexto diferente, de manera que altera por completo su significado y cuestiona las nociones de originalidad y autenticidad."*

5. CONCLUSIONES

5.1 Conclusiones respecto a la adecuación del proyecto en el ámbito disciplinar arte-creación-producción

Recogiendo el título del Proyecto Fin de Máster *Umbrales entre la Información y el Objeto Artístico* y una vez realizado el proyecto confirmo que este tema de investigación se ajusta perfectamente al ámbito disciplinar escogido: "arte- creación- producción". Tanto el trabajo teórico como la creación de las obras y el contraste que he ido realizando con piezas de otros artistas que trabajan en este entorno responde a las premisas que nos piden en este ámbito concreto del máster. El trabajo práctico es una aportación propia al tema que trato y la creación de las obras presentadas parte de las premisas que estoy investigando: a partir de la información tomada de diversos medios de comunicación realizo trabajos totalmente personales en los que voy planteándome diversas cuestiones tanto de índole conceptual como de pura "praxis" en la elaboración de las obras. Estas piezas tienen los procesos de los trabajos de creación en el ámbito de las artes visuales y de las artes plásticas: una primera etapa de indagación, búsqueda y bocetos seguida de otra etapa que es la creación de la obra propiamente dicha - que conlleva decisiones sobre soportes, materiales y técnicas-. Además como parte del trabajo práctico Fin de Máster también realizo una maqueta -animación 3D- de un proyecto de exposición en el Museo Esteban Vicente de Segovia que completaría el papel del creador visual que es la exhibición de sus obras en un espacio público.

⁶¹ SANCHEZ GÓMEZ, María del Pilar, Plagio y apropiación. Prácticas artísticas de subversión representativa ,04 del 09 de 2011 en http://cfj.filosofia.net/2008/textos/plagio_apropiacion.pdf

Después de las obras de esta exposición que han sido el núcleo del trabajo práctico del Proyecto Fin de Máster he seguido otros dos proyectos prácticos que me ayudan a desarrollar y a dar continuidad el tema que me ocupa como creadora visual una vez concluido el trabajo del máster en la Facultad de Bellas Artes (las series “Conflictos en el S. XXI” y “Morir y Matar”). En este sentido para mí cursar el Máster de Arte y Creación ha sido de gran ayuda para encontrar un lenguaje visual personal conectado con los lenguajes propios del arte contemporáneo. Así como aplicar una metodología correcta en la utilización de los medios que se ponen a nuestra disposición tanto en el terreno visual como en el ámbito teórico. Sí me parece importante destacar que se está haciendo un esfuerzo en el medio académico por profesores y compañeros para que los artistas visuales emprendamos proyectos en los que la investigación sea polifacética y se enriquezcan mutuamente todos los aspectos del “objeto artístico” pues hasta hace pocos años estos aspectos permanecían mucho más en departamentos estancos.

5.2 Conclusiones respecto a los resultados del proyecto

Uno de los aspectos que más me ha aportado de esta investigación es la variedad de derivaciones que pueden tomar los artistas trabajando con el tema de la “información”, eso hace que la investigación me haya resultado muy sorprendente y enriquecedora. Con la mayor parte de los artistas que he presentado en este proyecto me identifiqué de una manera u otra, formal o de contenido. Por ejemplo se me ocurre la pieza “Mavi Mármara” una pieza que presenta ese gran barco y el mar en primer plano, y, al lado el mar otra vez meciéndose sobre una tela blanca liviana. El mar así tratado, en primer plano, su superficie rizada, aparece en obras de Vija Celmis y de Gerhard Richter y su manera de presentarlo provoca la misma desconexión que las obras de Burnett-Rose. Existe una cercanía formal, es como si la simbología del mar y sus efectos plásticos inspiraran un cierto tipo de obra con resonancias míticas. También decir que la pintura de la invasión de las tropas israelíes a la flotilla de ayuda humanitaria a partir de la fotografía en el periódico perteneciente a la instalación Mavi Mármara que realicé este curso académico se vuelve “más pintura” con el paso del tiempo, nos olvidamos de las fotos del reportaje y hasta de los pormenores del suceso, sin embargo la pintura sigue ahí con toda su fuerza. Una conclusión sería que la pintura, el trabajo artístico crea una

permanencia de las imágenes que se contrasta con lo efímero de las informaciones o noticias.

Otro caso a comentar es la instalación “El Cuarto Cuerpo” que recrea el suceso de la “cogida” del torero. El vídeo ralentizado de la cornada, el sacrificio implícito en esas imágenes se relacionan con los terroristas muertos de Gerhard Richter, esa manera de pintar un cuerpo entre borroso y desenfocado también descontextualiza la fotografía original de los cadáveres, como yo en mi obra descontextualizo la cornada usando el efecto de la cámara lenta y pasando la imagen a blanco y negro. La “muerte” aparece en muchas de las obras de estos artistas porque la muerte es uno de los temas a los que los medios de comunicación ofrecen una atención prioritaria. A pesar de la manipulación de las imágenes de la que he hablado en otros puntos del proyecto, a pesar del sensacionalismo y de las informaciones tendenciosas “la muerte” es un hecho cardinal en la conciencia humana, los medios lo saben y se aprovechan de ello. Esta frecuencia de imágenes que contienen muerte o destrucción del ser humano se recoge como tema en la obra de muchos artistas. Por un lado porque para el artista la muerte también es un hecho esencial desde el punto de vista ético, pero también porque esas imágenes tiene una fuerte carga estética . (bien manipulando y transformando la imagen como hace Sáinz Ruiz o Leon Golub, bien ocultándola para realzar su significado como hace Alfredo Jaar, creando metáforas y poemas visuales como Oscar Muñoz, o confrontando la muerte real y la muerte imaginada que hace Burnett-Rose). La muerte en los medios de comunicación aparece como un hecho banal debido a la repetición, frecuencia de las imágenes, y a la manera rápida de transmitir cualquier noticia, sin embargo en el trabajo artístico se convierte en un objeto de atención especial, en un objeto de reflexión, de introspección y de cuestionamiento. La muerte del torero se mira de manera diferente en estas obras que en la televisión o en la

prensa. El torero, lo que representa, lo que simboliza - también el toro- llega al espectador de una manera más reposada en estas piezas. Esta conclusión explica las diferencias en la transmisión de información y contenidos entre los medios de comunicación y los objetos de arte aunque partan de una misma premisa.

También me he dado cuenta de algunas aproximaciones en mi manera de plantear la pintura con algunos artistas, por ejemplo con la obra de Leon Golub. Esos fondos color rojo inglés y dorados son de una gran nobleza como los fondos dorados de la serie “Conflictos en el S.XXI” o “Morir y Matar”. También esos fondos actúan descontextualizando, cambian el lenguaje de la imagen y hacen nuevas sugerencias sobre su contenido. El dorado ha conformado imágenes de contenido sagrado, la disociación de lo “sagrado” con la guerra en el caso de los conflictos hacen que el dorado cree una ruptura ética con la imagen. ¿Cómo se pueden contemplar dos aviones de guerra sobre un bello fondo dorado? El artista Robert Longo también trabaja con imágenes de guerra en blanco y negro, con fondos impresionantes, y su efecto plástico aún refuerza más estas imágenes tan poderosas. Sin embargo, el dorado en el caso de la serie de toreros “Morir y Matar” descontextualiza la imagen del toreo y aporta con este color una especie de elemento sagrado(también disonante en el siglo XXI)sobre el héroe y el mártir, en este caso héroes y mártires muy cuestionados como espectáculo del siglo XXI.

El arte y la religión se han construido sobre la idea de la muerte. La muerte sigue siendo la gran generadora de mitos. La sociedad está empeñada en colocar un velo y ocultar la muerte. Nacemos pero no morimos, nos desintegramos en medio de las rutinas diarias de las ciudades modernas sin

dejar apenas rastro. Ni siquiera somos ruinas. Los medios se atribuyen el papel del “notario”, ellos escriben nuestras historias, se encargan de dejar las huellas pero no es más que “otro” espacio de representación. Yo soy un artista sobre el escenario. A través de la tradición, de la investigación, de la invención vuelvo a crear y recrear los mitos.

6. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

AAVV *Imagen: comunicación, semiótica y medios*, Edition Reichenberger, 2003. P 1

ABRAMOVIC, Marina. (2008) *Marina Abramovic*. Phaidon Press Limited.

AAVV, (2008). *Alfredo Jaar, La Política de las Imágenes*. Editorial Metales Pesados. Santiago de Chile.

AAVV *Laocoonte Devorado. Arte y Violencia Política*, Artium, Centro José Guerrero, DA2, 2004.

BARTHES, Roland. (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona. Paidós Ibérica.

BOURDIEU, Pierre. (1997) *Sobre la televisión*. Barcelona. Editorial Anagrama.

FRIED, Michael. *El Punctum de Roland Barthes*. Murcia. Infraleves. Colección dirigida por Fernando Castro Flórez. CENDEAC.

JAAR, Alfredo. (2005). *The Fire This Time, Public Interventions 1979-2005*. Milán, Edizioni Charta.

GALLO, Rubén, “*Violencia e Imagen*. Entrevista con Alfredo Jaar.” *Revista de Occidente*, nº297, 2006.

JAAR, Alfredo, (2006). *Jaar SCL*. Santiago de Chile. Fundación Telefónica.

JAAR Alfredo, (1998). *Hágase la Luz. Proyecto Ruanda 1994-1998*. Barcelona, Editorial Actar, Centre d’Art Santa Mónica.

JAAR, Alfredo, (1998). *Estudios sobre la Felicidad, textos de Adriana Valdés*. Barcelona. Editorial Actar.

HERRIGEL, Eugen; *Zen en el arte del tiro con arco*, Madrid, Gaia, 2005.

KRAKAUER, Siegfried; *La Fotografía y otros ensayos*, Barcelona, Gedisa,

- KRAUSS, Rosalind. E, (2002) *Pasajes de escultura Moderna*, Madrid, Akal.
- LARRAÑAGA, Josu A. (ed). (2010) *Arte y política. Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004*. Madrid. Editorial Complutense.
- RANCIERE, Jacques. “*El teatro de las imágenes*” en *La política de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, Castellón, El Lago Ensay.
- SANZ I PERSIVA, Vicent, *Catálogo de la exposición J'est-un-je*. Fundació General de la Universitat de Valencia, 20.
- SARTORI, Giovanni. (2008). *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Madrid. Santillana.
- SONTAG, Susan. (1996). *Sobre la Fotografía*. Barcelona, Edhasa.
- VALÉRY, Paul. (2000). *Discurso a los cirujanos. Notas sencillas sobre el cuerpo*. México, D.F. Verdehalago.

CATÁLOGOS

- BADIOLA, Txomin. (2002) *Malas Formas*. Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- BASILICO, Gabriel. (2007) *Intercity*. Madrid. La Fábrica Editorial.
- BASILICO, Gabriel. (2002). *Fotografie 1978 – 2002*. Torino. Galleria Cívica Moderna e Contemporanea. Edizioni Gam.
- BASILICO, Gabriel. (2001). London. Phaidon Press Limited.
- EL PERRO, grupo. (2001) *Wayaway*. Madrid. Instituto de la Juventud.
- EL PERRO, grupo. (2005). *DEMOCRACIA*. Madrid. Galería Salvador Diaz.
- EUBA, Jon Mikel. (2003) *Kill 'em All*. Fundación Antoni Tapies, Barcelona. ARTIUM, Vitoria-Gasteiz. Región de Murcia, Murcia. Dirección de Proyectos e Iniciativas Culturales, Murcia. Cultural, S.A.

EUBA, Jon Mikel, GARMENDIA, Iñaki, SALA Anri. (2007) *Imágenes del otro lado*. Las Palmas de Gran Canaria. Centro Atlántico de Arte Moderno.

GOLUB, León. (2011). Palacio de Velázquez, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Turner Ediciones.

GOLUB, León. SPERO, Nancy. (1995). *War and Memory*, Mit Lisst Visual Arts Center, Cambridge.

GOLUB, León. (2000) *Echoes of the Real*. London. Reactions Books Ltda.

JAAR , Alfredo. (2005). *MACRO*. Milano. Mondadori Electa SpA.

LYON, Christopher. (2010) *Nancy Spero, The Work*. New York. Prestel Publishing .

SPERO, Nancy. (2004). *Weighing the Heart Against a Feather of Truth*. Santiago de Compostela. Centro Galego de Arte Contemporaneo.

ULRICH OBRIST Hans. (ed) (1997). *León Golub. Do painting bite ?* Ostfildern. Cantz and Cantz Verlag Edition.

Vija Celmis Obras 1994-1996. MNCARS 1996.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS.

BENJAMIN, Walter, [Pequeña historia de la fotografía.](http://logoiuv.tripod.com/sitebuildercontent/sitebuilderfiles/walterbenjamin.pdf)

CARRASCO V., Carolina. (2007). *Tiznados de Oscar Muñoz*. Blog. Arte en la red.com. <http://www.arteenlared.com/latinoamerica/colombia/tiznados-de-oscar-munoz.html>

CASCO, Fredi.(2010)*¿Un Tesoro Fotográfico perdido en el Gran Chaco?* Fórum latino-americano de fotografía de Sao Paulo.(Blog) <http://www.forumfoto.org.br/pt/tag/%C2%BFun-tesoro-fotografico-perdido-en-el-gran-chaco/>. 24 de Agosto de 2011.

European Congress of Aesthetics. Europa and the Concep of Aesthetics; Societies in Crisis.(2010). Departamento de Estética y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid. [www. uam.es/otros/estética/.../LAURA%GIBELLINI.pdf](http://www.uam.es/otros/estética/.../LAURA%GIBELLINI.pdf).

GADEMER, Hans Georg, *La actualidad de Lo Bello.* http://www.Javeriana.edu.co/Facultades/CSociales/Facultad/sociales_virtual/publicaciones/arena/Kant.htm. (9-08-2011)

GÓMEZ ISLA José, *Encuadres visuales de la imagen del artista plástico en la prensa española.* Universidad de Salamanca. <http://www.ae-ic.org/malaga2010/upload/ok/458.pdf>

GÓMEZ PINTADO, Ainhoa. (2008). *El oro en el arte. Materia y espíritu. Contribución a la restauración en el arte contemporáneo.* Tesis doctoral dirigida por M^a Pilar Legorburu Escudero. Universidad del País Vasco.

HEATHER BURNETT-ROSE,(2011) *web personal.*2 de agosto de 2011. <http://www.burnett-rose.com/Site/burnett-rose.com.html>

Oscar Muñoz. *Documentos de la Amnesia.* Blog. Arte en la red. 3 agosto de 2011. <http://artenlared.com/espana/exposiciones/oscar-munoz.-documentos-de-la-amnesia.html>

ROBLES, José Carlos M. *Unidos por la fotografía* (Blog). (Citado en Enero 21 de 2011) disponible en :

<http://unidosporlafotografia.com/unanyodefotografia/2011/01/21/peter-henry-emerson-los-comienzos-de-la-fotografia-naturalistica/>

RIVERA, Sara; *Gillian Wearing: Disquiet,* soporte electrónico [www. Babab.com/no10/Gillian_wearing.htm](http://www.Babab.com/no10/Gillian_wearing.htm)

SANCHEZ GÓMEZ, María del Pilar, *Plagio y apropiación. Prácticas artísticas de subversión representativa* ,04 del 09 de 2011 en http://cfj.filosofia.net/2008/textos/plagio_apropiacion.pdf

SIMÓ MULET, Toni, *La mediatización postmoderna de la Fotografía,* soporte electrónico,

<http://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/18091/1/La%20mediatizaci%C3%B3n%20postmoderna%20de%20la%20fotograf%C3%ADa.pdf>

STUART Hall. *La cultura, los medios de comunicación y el «efecto ideológico»*

Publicado en CURRAN, James y otros (comp.) *Sociedad y comunicación de masas.*

Fondo de Cultura Económica, México, 1981.

http://www.redinterlocal.org/IMG/pdf_la_cultura_y_el_efecto_ideologico.pdf