



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

TFM

Trabajo Fin de Master

Título:

**PINTURA INTERFAZ
NUEVOS MODELOS PARA LA REPRESENTACIÓN**

Autor/a: Santiago Giralda Sato

Tutor/a: Mariano de Blas Ortega

Área temática: 2. Arte-Creación-Producción.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:

Pintura y nuevos medios

Departamento: Pintura

Convocatoria: Septiembre.2011.

Año: 2011.

INDICE

1.	RESUMEN	5
2.	INTRODUCCIÓN	7
3.	LA INTERFAZ EN LA SOCIEDAD DEL CONOCIMIENTO	9
	3.2 MODELOS MENTALES	17
	3.2.1 ORÍGENES	17
	El Mito del origen de la pintura de Plinio el viejo	17
	El Mito de la caverna de Platón.	18
	3.2.2 EL TEATRO GRIEGO	20
	3.2.3 LA CÁMARA OSCURA	21
	3.2.4 LA INTERFAZ	24
	3.3 INTERFACES CULTURALES	27
4.	DE LO PURO AL HÍBRIDO EN LA PINTURA	33
	4.1 MODELO MODERNISTA DE GREENBERG	33
	4.2 MANET	36
	4.3 APERTURAA UN ESPACIO DE HIBRIDACIÓN	39
5.	PINTURA Y NUEVOS MEDIOS	43
	5.1 LA IRRUPCIÓN DE LA FOTOGRAFÍA	45
	5.2 PINTURA Y FOTOGRAFÍA	48
	5.3 RICHTER	52
	5.4 VISITANDO A LOS PIONEROS	55
6.	PINTURA INTERFAZ	63
	6.1 RECAPITULACIÓN	63
	6.2 HAVEKOST	64
	6.3 LA INTERFAZ Y MI TRABAJO PICTÓRICO	71
	6.4. OBRAS MAS REPRESENTATIVAS	79
7.	CONCLUSIÓN	85
8.	BIBLIOGRAFÍA	87
9.	CURRÍCULUM	91

I.RESUMEN

En un mundo donde la realidad está formada por redes, flujos e intersecciones continuas, surgen sistemas de representación donde lo mecánico se transmuta en formas fluidas e interactivas que conducen a un pensamiento dinámico y deslocalizado. El objetivo es el estudio de la forma interfaz como nuevo modelo de representación. La idea que se tiene de las interfaces es puramente funcional y está relacionada con el ámbito del diseño de programas de ordenador. Sin embargo, su fenomenología es más compleja y se entronca con los fenómenos de hibridación contemporáneos, a la vez que materializa las posibilidades del saber transdisciplinar. Mi proyecto considera la aportación de la pintura en el contexto tecnológico y mediatizado de la sociedad del conocimiento. Las nuevas tecnologías han provocado que la gestión del conocimiento se sustente cada vez más en la imagen. Así, han surgido nuevas ecuaciones entre conocimiento y visión, entre dispositivo e imagen, entre realidad y representación. Esta propuesta atribuye a la imagen pictórica algunas características propias de la interfaz, como forma que conmuta el mundo real y el mundo virtual para desvelar un espacio de interacción, donde el espectador es trayecto y las imágenes pictóricas pueden ser no solo percibidas como representaciones, sino como vínculos capaces de enlazar, reconfigurar y constituir nuevos imaginarios. En el ámbito de la práctica artística, se aportan una serie de pinturas que reconsideran las cuestiones que se desarrollan en la presente investigación.

PALABRAS CLAVE

Pintura-Interfaz-Hibridación- Imagen-Espectador-Representación.

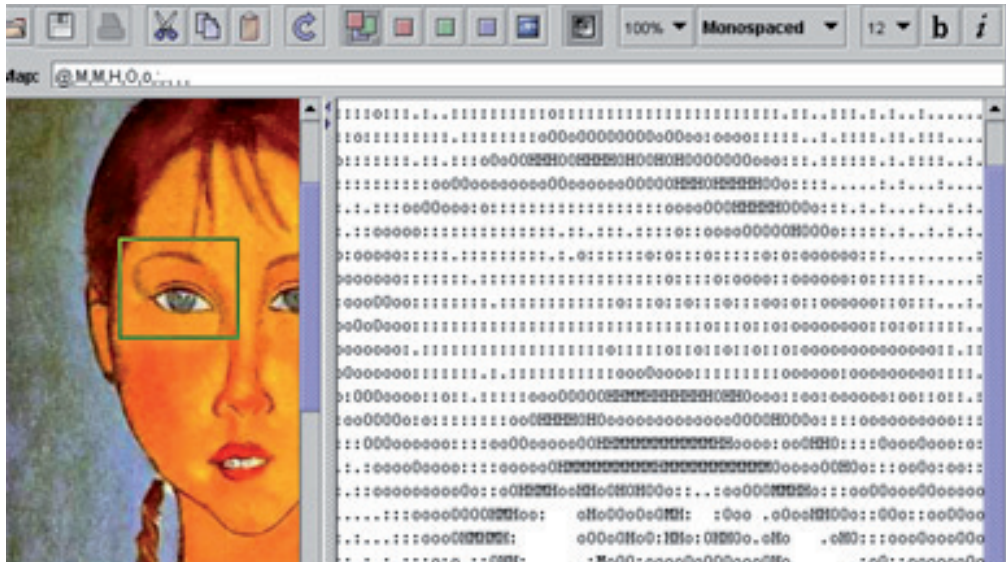
ABSTRACT

In a world where reality is composed of networks, flows and continuous intersections, representation systems arise where the mechanical is transformed into fluid and interactive forms which lead to dynamic and dislocated thought. The objective is the study of the interface as a new mode of representation. The idea we have of interfaces is purely functional and is related to the field of computer design programs. However, its phenomenology is more complex and is connected to the phenomena of contemporary hybridization, at the same time as materialising the possibilities of transdisciplinary knowledge. My project considers what painting can offer in the technological and mediated context of a knowledge-based society. The emergence of new technologies has meant that knowledge management is based more and more in the image. Therefore new equations have emerged between knowledge and vision, between the device and image, between reality and representation. This proposal attributes some of the characteristics of the interface to the pictorial image as a way of interchanging the real and the virtual world to reveal a space for interaction where the viewer is trajectory and the pictorial images can be perceived not only as representations, but as links capable of creating ties, reconfiguring and forming new imaginary. In the field of artistic practice, I offer a series of paintings in order to reconsider the issues developed in this investigation.

KEYWORDS

Painting-Interface-Hybridization-Image-Viewer-Representation.

2. INTRODUCCIÓN



Este trabajo corresponde a un proyecto teórico-práctico, que considera la aportación de la pintura en el contexto tecnológico y mediatizado de la sociedad del conocimiento. A partir de este contexto, el objetivo principal es estudiar la interfaz, utilizada como modelo mental tanto por artistas como por teóricos, para reconsiderar la incidencia que tienen hoy en día las imágenes, tanto a la hora de gestionar el conocimiento en la cultura visual, como más específicamente respecto al interés de este proyecto, en la práctica pictórica.

Las nuevas tecnologías de la imagen han provocado que la gestión del conocimiento ya no sólo se base en los textos, sino que se sustente cada vez más en la imagen. Así, han surgido nuevas ecuaciones entre conocimiento y visión, entre dispositivo e imagen, entre realidad y representación. Esta nueva lógica de la imagen, supone una revolución que ha reubicado a la pintura en un entorno tecnológico, de predominancia de imágenes mediáticas, ante el cual, nunca antes se había enfrentado.

La forma interfaz se presenta entonces como forma paradigmática que conecta el mundo real y el mundo virtual, forzando a los dos mundos a conmutarse. Objeto, sujeto e imagen derivan, por tanto, los unos de los otros, se interpretan, se hibridan. El sujeto es trayecto, ya no se mantiene a distancia de la imagen, sino que se sumerge, se deslocaliza, se expande, se condensa, navega por un laberinto de bifurcaciones que desvelan un espacio cada vez más multidimensional.

El planteamiento propuesto, atribuye a la imagen pictórica algunas de estas características propias de la forma interfaz. La pintura hoy en día, no puede mantenerse al margen de este proceso de “conmutación”. Debido a la variedad de medios por la que puede ser transmitida, se ve obligada a tornar su estatismo, en un movimiento

que lejos de instaurar nuevos órdenes, crea relaciones. Ha abandonado las direcciones únicas de la modernidad, para ganar en complejidad y dinamismo. La migración de imágenes pictóricas a través de los medios de comunicación, ha conducido a la aparición de nuevas influencias y transformaciones. Han actualizado un discurso que nos permite considerar, que las imágenes pictóricas ya no solo remiten exclusivamente a la tradición de pinturas, sino también, a la historia de la imagen técnica mediática.

De esta forma, la cuestión de la representación asume un nuevo método de aproximación. En vez de la crisis de la representación, hoy debemos deliberar sobre la problemática relativa a la mediatización. Así pues, podemos suponer, que la pintura ya no tiene la capacidad de establecer una relación directa con la realidad, sin tener en cuenta el medio por la que nos es revelada. Entonces, la cuestión ya no solo radica en la ruptura del vínculo con la realidad sin mas, sino en la imposibilidad de obviar el vínculo con los medios de comunicación a la hora de representar. Es decir, ya no se trata de la observación a partir de la sensación subjetiva de una realidad sensorial, sino de la observación de la producción cultural, o lo que en definitiva sugiere, una realidad simulada.

En resumen, nos encontramos ante una pintura afectada por la técnica y los medios, en la que cada vez mas, prioriza su condición de dispositivo sobre la especificidad de sus características formales. Es decir, su capacidad para conectar, por encima de la de representar. Lo que supone un cambio sustancial, que nos permite abrir nuevas hipótesis relativas a su operatividad en este entorno mediatizado.

Mediante la presente investigación, se pretende desvelar el panorama complejo que se desarrolla en torno a este nuevo acercamiento a las imágenes. La pintura entendida hoy, cuestiona fundamentos de la representación clásica que todavía impregnan nuestra mentalidad. De la imagen óptica, directamente relacionada con la visión y con lo real, hemos pasado a una imagen decantada hacia la mente, dispuesta a representar subjetividades. Una imagen, que adquiere la forma de interfaz como modelo mental contemporáneo, que interconecta diferentes niveles, a través de los cuales se expone, se representa, se gestiona y se recibe el conocimiento en la cultura contemporánea. Esta propuesta, revela un pensamiento de carácter multidimensional.

A partir de este planteamiento, este proyecto aborda varias trayectorias discursivas que operan en la actualidad en relación a la práctica pictórica: La irrupción de la pantalla de ordenador en procesos productivos en la pintura, desde el estudio del artista al espacio expositivo, de la construcción de objetos a la generación de significados, así como de la observación de los medios de producción y transmisión propios al devenir de la obra. En definitiva, se analiza la influencia que este nuevo contexto tecnificado tiene en la pintura. Lo que nos posibilita, a partir del análisis de estos nuevos parámetros que redefinen la pintura en términos de producción, representación y difusión, la investigación de un fenómeno que ha reconfigurado la practica pictórica, y cuyo objetivo, es poder adquirir un mejor entendimiento de sus especificidades propias.

3. LA INTERFAZ EN LA SOCIEDAD DEL CONOCIMIENTO.



Ilustración digital de un esquema ciberespacial.

Interfaz. (Del ingl. interface, superficie de contacto).

1. f. **Inform.** Conexión física y funcional entre dos aparatos o sistemas independientes.

2.-como instrumento: desde esta perspectiva la interfaz es una “prótesis” o “extensión” de nuestro cuerpo (Mcluhan). El mouse es un instrumento que extiende las funciones de nuestra mano y las lleva a la pantalla bajo forma de cursor. Así, por ejemplo, la pantalla de una computadora es una interfaz entre el usuario y el disco duro de la misma.

3.-como superficie: algunos consideran que la interfaz nos transmite instrucciones (“affordances”) que nos informan sobre su uso. La superficie de un objeto (real o virtual) nos habla por medio de sus formas, texturas, colores, etc.

4.-como espacio: desde esta perspectiva, la interfaz es el lugar de la interacción, el espacio donde se desarrollan los intercambios y sus manualidades

Habría que aclarar, en primer lugar a que nos referimos como interfaz , o que sentido metafórico le queremos dar a esta forma para poder explicar su funcionalidad en un contexto como el de la práctica pictórica.

En un primer nivel habría que convenir como premisa inicial su enunciación como 1) “conexión física y funcional entre dos aparatos o sistemas independientes”, o en una segunda acepción como 2) “dispositivo que en el ámbito del ordenador relaciona a este con el usuario”, sin embargo, el alcance de este concepto va mucho más allá de su novedad tecnológica. En este proyecto se pretende un acercamiento a su condición de modelo mental que implica la existencia de una nueva forma de gestionar el conocimiento, y de ese modo, poder entender el contexto por el que discurre la pintura actual para finalmente explicar los intereses de mi propia practica pictórica. Resulta necesario entonces aclarar una serie de cuestiones que sin responder exclusivamente a aspectos propios de la pintura, si nos permitan deliberar sobre este territorio por el que discurren las imágenes y el posicionamiento que ante ellas tomamos hoy.

El desarrollo de la tecnología de la imagen, no es en absoluto nada nuevo, en realidad, la aparición del ordenador responde mas bien a las actualizaciones de dispositivos



Fondo de escritorio habitual de Windows, Felicidad.

Proyecto de interfaz tridimensional.

que ya existían anteriormente. Sin embargo, lo realmente nuevo es la interfaz. Se trata de algo más que un simple dispositivo propiamente dicho. A partir de esta disposición inicial, puramente utilitaria, la interfaz se convierte en un nuevo tipo de forma que representa el modo de exposición característico de un modelo mental que cada vez se va imponiendo más.

Una denominación, mas específica de interfaz sería la que lo toma como un espacio de las relaciones, un espacio que aparece cuando diferentes partes activas confluyen en un punto. Del encuentro de los diferentes vectores surge un ámbito de comunicación que no pertenece a ninguno de ellos en concreto pero que, no obstante, incumbe a todos en general. Es un espacio que necesita ser teorizado y que pertenece genuinamente a nuestro campo de conocimiento, desde los orígenes del mismo, si bien hasta ahora no tenía una visualización concreta.

El propósito de este acercamiento, es ampliar el paisaje en el que se inserta este concepto para poder contemplarlo en sus verdaderas dimensiones, que no son, exclusivamente, ni las de la técnica, ni las de la estética, ni las de la comunicación propiamente dicha, sino que configuran un lugar donde todos estos parámetros se reúnen. En este espacio pueden confluír también otras disciplinas, como la ingeniería, el diseño o las ciencias cognitivas.

Así pues, parece fundamental hacerse la pregunta inevitable; ¿Por qué nos interesa la interfaz, que pertenece fundamentalmente al terreno de la informática, cuando este proyecto es eminentemente pictórico?. ¿Que tiene que ver una cosa con la otra?. Sin duda, no resulta fácil a primera vista encontrar una relación directa entre ambas cuestiones, sin embargo, debemos entender que por encima de las especificidades propias de la interfaz, que la delimitan exclusivamente al ámbito tecnológico y la pintura como práctica en su sentido de tradición, nos interesa el contexto poético, por el que podemos relacionar el proceso de producción y percepción de la pinturas, como si ante nosotros se nos presentasen como interfaces (y viceversa) que exploramos para establecer relaciones con otros medios, otro tipo de imágenes, otro posicionamiento ante ellas, que nos permiten un mejor conocimiento del entorno actual. En definitiva, entenderlas como vínculos que nos permiten evolucionar nuestra forma de establecer el marco pictórico. Ante la ventana al mundo propuesta por Albertí, el perspectivismo cartesiano renacentista, la cámara obscura, el espejo y el mapa barroco reconsiderado entre otros por Svetlana Alpers, la flatness Greenbergiana, etc, hoy podemos establecer la interfaz como forma metafórica para acercarnos a la pintura en la actualidad.

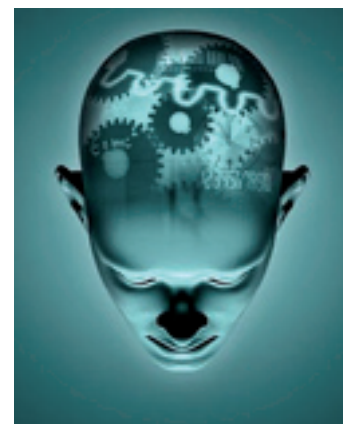


Sabemos que Leon Battista Alberti, , se refería a las pinturas como ‘ventanas’, mucho antes de que Apple se apropiara del término, como una manera de describir una situación de hacer creer que es a la vez la composición e interpretación. La relación entre la imagen pictórica y la interfaz también establece un punto de intersección entre realidades mediáticas que puede dar la bienvenida a un efecto perturbador, pero que ciertamente ha ejercido una profunda influencia en nuestra forma de ver las cosas. Hace alrededor de doscientos años, por ejemplo, la imagen interfaz sería vista en términos románticos, (no olvidemos que la imagen más común que toma la interfaz habitualmente suele tener la apariencia de algún paisaje), mientras que hace cincuenta años encapsulaba un juego de fuerzas, una interacción entre la abstracción y la empatía (formas geométricas simples que, como para las preocupaciones actuales, exigió la adopción de un nuevo punto de vista .

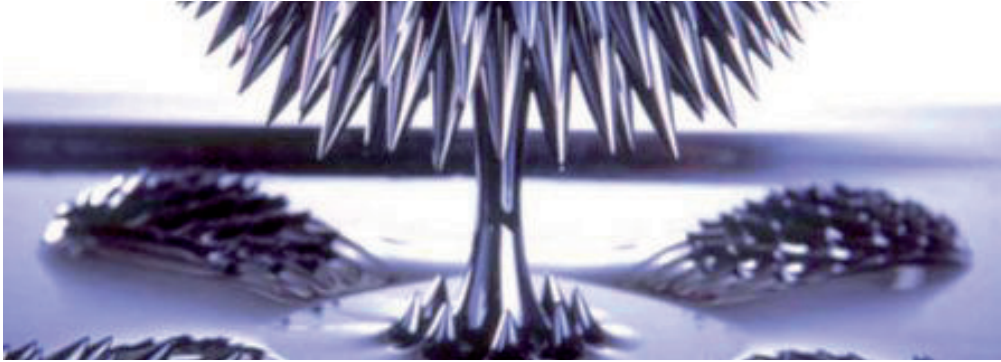
Sin embargo debemos dejar para mas adelante estas reconsideraciones en relación a la pintura para primero adentrarnos en lo que podíamos denominar como mundo interfaz.

Entendemos por forma interfaz un modelo mental contemporáneo que articula las concepciones a través de las cuales se expone, se representa, se gestiona y se recibe el conocimiento en la cultura contemporánea. Su estudio pone de manifiesto una serie de transformaciones epistemológicas profundas, establecidas a partir de la metáfora del ordenador pero que cuyo alcance sobrepasa este ámbito concreto. El modelo mental contemporáneo, que tiene por eje la forma interfaz, se diferencia de los modelos anteriores por la mayor capacidad de actuación de las metáforas que lo componen. Esto es debido a que nunca ha tenido una proyección técnica o tecnológica que lo activara como ahora, nunca la tecnología y las propiedades del modelo habían estado tan unidas.

El correlato de la interfaz, lo que Josep María Catalá apunta como pensamiento interfaz, que es un pensamiento complejo de carácter multidimensional que está especialmente preparado para producir conocimientos multi, inter y transdisciplinarios. El pensamiento interfaz que se basa en la forma interfaz (que, a su vez, constituye la cristalización del modelo mental correspondiente) es de carácter esencialmente audiovisual, pero su condición compleja le permite establecer una adecuada relación en los procesos simbólicos. Esta íntima fusión de carácter dinámica entre planteamientos estéticos y simbólicos (entre lo imaginario



Cabeza virtual modelo 3D



Obra de Sachiko Komada

y lo simbólico) es una de las características más originales de la forma interfaz. El pensamiento interfaz se desarrolla a través de un conjunto de formas retóricas que supone una renovación de la retórica clásica a través de su desarrollo visual.

Así pues, la forma interfaz aplicada a la propia estructura de su pensamiento, permite plantear la superación de uno de los problemas cada vez más acuciantes para nuestras sociedades avanzadas y que implica la separación entre las denominadas dos culturas (ciencia y humanismo). Además supone resolver los inconvenientes de la separación que el uso del ordenador está convirtiendo en obsoleta: la que distingue, cada vez de forma más artificial, las prácticas artísticas de las científico-técnicas, el saber estético y el saber científico. La interfaz como pensamiento nos permite encarar teórica y prácticamente alianzas, a la vez que se nutren de las mismas. Crea un espacio entre espacio donde los límites entre los diferentes saberes se difuminan conectando los unos a los otros.

No es posible investigar la interfaz desde los parámetros metodológicos habituales, sino que para avanzar en este terreno es necesario abrir nuevas perspectivas. Es necesario tener en cuenta la forma interfaz desde el mayor número de puntos de vista posibles, ya que esa forma pone al descubierto los fundamentos de un modelo mental que ha empezado a regir el saber contemporáneo y que constituye el horizonte hacia donde nos dirigimos en materia de representación. Si por algo se distingue este nuevo paradigma es porque rompe los antiguos compartimentos del saber y los pone a todos en funcionamiento de manera interrelacionada. Así pues, la interfaz se presenta como una alternativa actualizada y válida que responde que coincide de forma más eficiente con el entorno actual.

En definitiva, no se trata de equiparar saber científico a saber religioso, de la misma manera que entre ciencia y humanismo o entre arte y ciencia. Lo que se propone es el uso de una forma de pensamiento inter-relacional que sea capaz de calibrar las diferentes vertientes del saber, y así poder ir estableciendo discursos más acordes con las necesidades de la sociedad actual, a la hora de gestionar y clasificar los diferentes conocimientos.

La implantación de este modelo de conocimiento pone encima de la mesa cuestiones como la de la pluridisciplinariedad, la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad: “es necesario reencontrar el camino de un pensamiento multidimensional que integre y desarrolle la formalización y la cuantificación, pero que no se encierre en ello”¹. La realidad antropológica es multidimensional; comporta siempre una dimensión individual, una dimen-

¹Morin, Edgar.(1994). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, Gedisa. Pag 154.

sión social y una dimensión biológica. Es necesario, finalmente y sobre todo, encontrar el camino a un pensamiento dialógico”. Así pues, habría que añadir que un pensamiento como el interfaz es necesario para romper con los mecanicismos que mantienen separadas las distintas disciplinas.

Sin embargo, el peligro, para algunos, del uso conjunto de diversas disciplinas es el eclecticismo. No nos ayuda en absoluto que Lyotard considerase entusiastamente que “el eclecticismo es el grado cero de la cultura contemporánea.”² Escuchamos reage, vemos un western en Tokio y olemos a un perfume de París. El eclecticismo parece ser un método ligado a los periodos de decadencia; surge en Grecia, pero sin duda está estrechamente ligado a la Posmodernidad. El eclecticismo es un método complejo que en muchos casos ha sido rechazado. Se le reprocha el no tener la capacidad de reunir estas piezas dispersas en un sistema coherente, sin embargo, este preproche debe ser revisado ahora que son los grandes sistemas los que están realmente en decadencia. Quizás deberíamos replantear la situación y no relacionar la decadencia con lo eclectico y los grandes hitos históricos con los grandes relatos. Una posible salida al problema del eclecticismo sería, siguiendo a Morin, considerar los diferentes campos de conocimiento como facetas de una misma realidad. Es decir, ahora vivimos entre las ruinas de esos grandes sistemas y estamos capacitados



Diseño de Tahid Markawi. Interworld. 2010

para descubrir lo que de ellos hay de aprovechable más allá de la estructura que los mantenía unidos. “Se trata entonces, de levantar con esos restos, no tanto un gran edificio nuevo, sino una serie de viviendas provisionales para un pensamiento sustancialmente nómada”³.

Morin además apunta: “Ante la ilegibilidad de los sistemas globales generales se necesitan circuitos, de idas y venidas, trampolines entre los puntos singulares y los conjuntos”⁴. Queda así planteada la cuestión de la transdisciplinariedad, o mejor dicho, del conjunto que suponen los factores de multi-inter-trans-disciplinariedad, que en su aspecto formal está relacionado con los dispositivos multimedia y, en concreto, con las interfaces como meta-dispositivo que permite su funcionamiento. En este contexto, se señala a la interfaz como el ámbito discursivo en el que las disciplinas se hibridan sin llegar, en ningún instante, a instaurar un espacio entre espacios”⁵ La interfaz parece in-

² Lyotard, Jean-François. (1995). *La posmodernidad*. Barcelona, Gedisa.

³ Morin, Edgar. (1994). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, Gedisa. Pág 165.

⁴ *Ibidem*, pág 165.

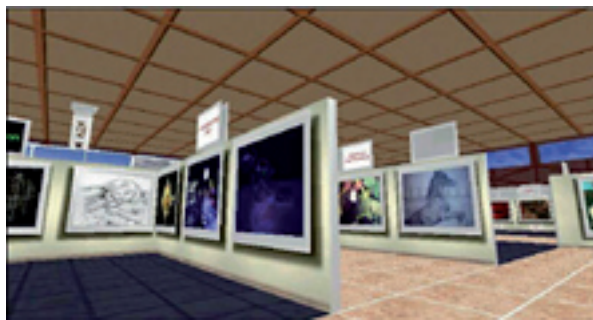
⁵ *Ibidem*, pág 167.



Ilustración digital.

producir, nuevamente, una acepción de lo híbrido como aquello que se encuentra entre dos límites, lo cierto y verdad es que las especiales características que contemplan a la interfaz desmienten esta primera y comprensible opinión. Convertida, en este sentido, en una de las piedras angulares de las tecnologías involucradas en la producción de realidad virtual, la interfaz sobresale por constituir la forma de hibridación entre el sujeto y la máquina.

Si la interfaz es utilizada por artistas y comisarios para explicar su visión de la escena artística y en especial respecto a la pintura, es porque en su propia definición se encuentran muchos de los aspectos que han sido revisados en esta última época y que la redefinen como práctica. Así, por ejemplo, la hibridación como fenómeno cultural también afectó a las prácticas artísticas y merece mención especial a la pintura. Como bien sabemos, la pintura como puntal de la modernidad aspiraba a eliminación de todo lo que a ella era ajeno, o en otras palabras, aspiraba a lo que tanto promulgó Greenberg, la pureza. Sin duda, la hibridación supuso un duro oponente a las aspiraciones modernistas, de la misma manera que promovió la apertura de su lenguaje. La revolución que ha supuesto la tecnología y la proliferación de los otros medios la reconfiguraron como práctica a todos los niveles. En un entorno ecléctico donde el dinamismo resulta necesario ante la abundancia de imágenes mediáticas, las imágenes pictóricas circulan no solo a través de los espacios tradicionales, como son las galerías de arte y los museos, sino que saltan al entorno virtual propio de la informática desprendiéndose de su soporte físico original para adquirir una potencialidad mucho más versátil y fluida. El espectador observa la pintura a través de la pantalla del ordenador, que a su vez transfiere sus especificidades propias a las de la imagen pictórica original, ante esa conmutación, se ve obligado a tornar su estatismo y adquiere un nuevo posicionamiento.



Modelo 3d de sala de exposiciones virtual.

En palabras de Chochot: “El sujeto interfacial se convertirá, en lo sucesivo, más trayecto que sujeto”⁶. Chochot destaca una idea que ayuda a comprender, con claridad suficiente, el porqué del funcionamiento de la interfaz como dominio por excelencia de la hibridación: el “desarraigo” a que es sometido el sujeto en cada una de sus intervenciones.

⁶ COUCHOT, E. (1998). *La technologie dan's l'art*. Nimes. Editions Jaqueline Chambon. Pág. 222.

⁷ ZAFRA, REMEDIOS. (2008) Habitaciones para mirar. Publicado en Estudios Visuales. num #5. 24/7: políticas de la visibilidad en un mundo 2.0. Madrid, E.V., enero. p.82.

Habría que destacar como para Remedios Zafra el espectador accede a las obras de una forma distinta, lo hace en su propio cuarto, a través de la pantalla y aunque lo hace junto con miles de personas conectadas, la soledad del espacio cerrado intensifica esa idea de aislamiento. Más incluso que respecto a otros medios de comunicación como la televisión, pues en Internet el esfuerzo del aislamiento es mayor, atendiendo al diseño de la interfaz y a las dinámicas de navegación on-line⁷. Así pues, el espectador se mantiene en la soledad de cuarto pero por otro lado accede navegando a través de la transparencia de la pantalla a otros mundos posibles y de información ilimitada. En definitiva, se proyecta mentalmente como trayecto a través de la transparencia de la pantalla a un espacio ilusorio, mientras que físicamente se mantiene en un espacio real, aislado ante la imposibilidad de traspasar la opacidad de la pantalla. Mas adelante seguiremos desarrollando estos aspectos fundamentales.

Siguendo con Choucot, cuando se extrapola este hecho al campo de la pintura, ya no es posible hablar de un movimiento en el que lo pictórico se desbordara del “fondo de polución” de lo fotográfico, preservando todas sus especificidades. Por el contrario, cuando se emplea un concepto como el de “desarraigo” es para referirse a una conmutación de la esencia de lo pictórico, de tal forma que esta esencia se torna en trayecto, es decir, en el lenguaje desterritorializado y expulsado de los confines dibujados por la “tensión crítica” moderna⁷. Esta “conmutación de la pintura” en el desarraigo de la interfaz adquiere la forma de una defección de su estatuto ontológico, ya que, en su incesante movimiento de expansión, lo pictórico torna la fijeza que le proporcionaba su anterior limitación en un continuo e impredecible movimiento que crea relaciones. De hecho, se puede afirmar que la pintura constituye únicamente, en la actualidad, un movimiento que ha abandonado las direcciones únicas para ganar en capacidad de maniobra y subversión. Conmutada en una “red de desplazamientos”, la pintura -como afirma Schwabsky- torna su naturaleza esencial en otra gratuita; entendiendo aquí por gratuidad aquella situación denunciada por Fried, en la que el arte ya no es esencialmente la respuesta a la cuestión o la solución al problema presentado⁸.

En este trayecto gratuito, entonces, señalado por los múltiples hitos en los que la pintura ha conmutado la fijeza de la esencia por el dinamismo de la relación, la cuestión del “ser” ha sido sustituida por la del “hacer”; o para expresarlo en diferentes términos, el , qué emerge del cómo, y no viceversa. Así pues, es aceptable afirmar que a estas alturas, lo pictórico no pasa de ser una forma de relación que, renueva de continuo sus estrategias, entregándose a una vertiginosa espiral de transformaciones que impiden la fijación de un *modus operandi* para la misma. En la actualidad, podríamos decir que la pintura es una disciplina sin lugar, un “trayecto” sin dirección y sin ningún tipo de “subrayado ontológico” que le permitiera contrastarse con el “fondo de polución” integrado por el resto de los medios. Su conmutación en la interfaz hace que, al igual que sucede con los otros lenguajes, sus especificidades se enreden en un gran e inestable ámbito: el de la imagen en el entorno mediático actual.⁹

⁷ZAFRA, REMEDIOS. (2008) Habitaciones para mirar. Publicado en Estudios Visuales. num #5. 24/7: políticas de la visibilidad en un mundo 2.0. Madrid, E.V., enero. p.82.

⁷La “tensión crítica” respondía a la tensión producida por las diferentes posturas encontradas en el modernismo, por la que se establecía un tipo de categorización, que determinaba el territorio de lo pictórico estableciendo lo que estaba dentro de sus límites y que quedaba fuera. De esta forma los conceptos considerados válidos, negaban implícitamente a sus opuestos.

⁸ Schwabsky. B.(2003). *Painting in the Interrogative Mode*. AAVV. *New Perspectives in Painting*. New York. Phaidon.

⁹ Cruz Sánchez, P A, Hernández-Navarro M A.(2004). *Impurezas: el híbrido pintura-fotografía*. Murcia. Cendeac.

3.2 MODELOS MENTALES

El interés de proponer la interfaz como motivo de estudio desde lo pictórico, supone como hemos comentado anteriormente, su concepción como modelo que trasciende de su aspecto funcional en la pantalla del ordenador a un modelo mental contemporáneo propio de la cultura visual. Sin embargo, anteriormente han existido otros modelos que han regido los modos de ver y de gestionar el mundo visual a lo largo de la historia. Es necesario, revisarlos para entender la evolución del espectador, la imagen, lo real, el espacio, en definitiva los agentes que participan en los procesos comunicativos visuales y de la misma forma respecto al espacio de representación pictórica.

3.2.1. ORÍGENES

El Mito del Origen de la Pintura de Plinio el Viejo

En su Historia Natural, Plinio el Viejo relata este mito del origen de la pintura: “La cuestión sobre los orígenes de la pintura no está clara [...]. Los egipcios afirman que son ellos los que la inventaron seis mil años antes de pasar a Grecia [...]. De los griegos, por otra parte, unos dicen que se descubrió en Sición, otros en Corinto, pero todos reconocen que consistía en circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre.

Así fue, de hecho, su primera etapa; la segunda empleaba sólo un color cada vez y se llama monocroma; después se inventó una más compleja y esa es



La Doncella corintia. (1782-1784). Joseph Wright of Derby.

la etapa que perdura hasta hoy. [...] La primera obra de este tipo (plástica) la hizo en arcilla el alfarero Butades de Sición, en Corinto, sobre una idea de su hija; enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad: la muchacha fijó con líneas los contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una vela. Su padre aplicó después arcilla sobre el dibujo al que dotó de relieve, e hizo endurecer al fuego esta arcilla con otras piezas de alfarería. [...]”.**

Este mito, que ha sido representado por otros artistas, como Felice Giani, Jean-Baptiste Regnault, Joseph Wright de Derby o Louis-Jean-François Lagrenée, el Mayor, podríamos decir que trata en una primera aproximación, de la creencia según la cual la pintura no surge de la percepción real, sino de la memoria de la imagen construida a partir de una sombra.

Victor I. Stoichita en su Breve historia de la sombra traza un recorrido a partir de esta

** Texto obtenido de la página web de Wikipedia.

historia del nacimiento de la pintura para posteriormente hacer un recorrido por una historia del arte marcada por la representación de las luces y las sombras, de la realidad y la ficción, etc.

Así comenta como en la época de Plinio la pintura, ya había dejado de ser el simple contorno de una mancha. La sombra se había incorporado a un complejo espacio de representación que sugería la tercera dimensión, o sea el volumen, el relieve, el cuerpo, etc. La imagen sombra era más bien para él como para los pintores de la época como un recuerdo lejano de un hecho histórico o mitológico que el origen se debe conocer (o reconocer) pero del que es necesario alejarse. Un contemporáneo de Plinio se preguntaba que hubiese pasado si los pintores no hubiesen tenido la valentía de continuar, y respondía a continuación, que la pintura se reduciría a trazar el contorno de la sombra proyectada por los cuerpos expuestos al sol.¹⁰

Este mito, que simplemente nos limitamos a señalar nos sirve de punto de partida para conocer como se fueron desarrollando esos modelos de representación hasta llegar a nuestros días. Mas adelante iremos desarrollando su trascendencia.

El Mito de la Caverna de Platón

Platón describió en su alegoría de la caverna un espacio cavernoso, en el cual se encuentran un grupo de hombres, prisioneros desde su nacimiento



Esquema ilustrativo del Mito de Platón.

por cadenas que les sujetan el cuello y las piernas de forma que únicamente pueden mirar hacia la pared del fondo de la caverna sin poder nunca girar la cabeza. Justo detrás de ellos, se encuentra un muro con un pasillo y, seguidamente y por orden de cercanía respecto de los hombres, una hoguera y la entrada de la cueva que da al exterior. Por el pasillo del muro circulan hombres portando todo tipo de objetos cuyas sombras, gracias a la iluminación de la hoguera, se proyectan en la pared que los prisioneros pueden ver.

Estos hombres encadenados consideran como verdad las sombras de los objetos. Debido a las circunstancias de su prisión se hallan condenados a tomar únicamente por ciertas todas y cada una de las sombras proyectadas ya que no pueden conocer nada de lo que acontece a sus espaldas.

Continúa la narración contando lo que ocurriría si uno de estos hombres fuese liberado y obligado a volverse hacia la luz de la hoguera, contemplando, de este modo, una nueva realidad. Una realidad más profunda y completa ya que ésta es causa y fundamento de la primera que está compuesta sólo de apariencias sensibles. Una vez que ha asumido el hombre esta nueva situación, es obligado nuevamente a encaminarse hacia fuera de la caverna a través de una áspera y escarpada subida, apreciando una nueva realidad exterior (hombres, árboles, lagos, astros, etc. identificados con el mundo inteligible) fundamento de las anteriores realidades, para que a continuación vuelva a ser obligado a ver directamente “el Sol y lo que le es propio”, metáfora que encarna la idea de Bien.

La alegoría acaba al hacer entrar, de nuevo, al prisionero al interior de la caverna para “liberar” a sus antiguos compañeros de cadenas, lo que haría que éstos se rieran de él. El motivo de la burla sería afirmar que sus ojos se han estropeado al verse ahora cegado por el paso de la claridad del Sol a la oscuridad

¹⁰Stoichita I. Stoichita.(1999). *Breve Historia de la Sombra*. Madrid. Siruela. Pág. 8.

de la cueva. Cuando este prisionero intenta desatar y hacer subir a sus antiguos compañeros hacia la luz, Platón nos dice que éstos son capaces de matarlo y que efectivamente lo harán cuando tengan la oportunidad,⁶ con lo que se entrevé una alusión al esfuerzo de Sócrates por ayudar a los hombres a llegar a la verdad y a su fracaso al ser condenado a muerte.**

Como añade Stoichita el mito de Plinio y el de Platón son dos relatos que no se conectan a nivel de discurso pero sí a nivel hermenéutico. Ambos relatos son etiológicos, sobre el origen del arte el de Plinio y sobre el origen del conocimiento el de Platón; Ambos se centran en el motivo de la proyección; la proyección originaria es una mancha en negativo, una sombra. El arte (verdadero) y el conocimiento (verdadero) consisten en la superación de la situación límite de su nacimiento. La relación con el origen (la relación con la sombra marca la historia de la representación occidental.¹¹

Sin embargo el mito de Platón, como hemos visto antes responde a la representación cognitiva y del conocimiento. En este punto el mito de Platón nos merece un mayor interés.

Platón cuando explica el mito de la caverna no está haciendo otra cosa que crear un modelo mental del saber de ese momento, una estructura que lo contiene, lo organiza y lo expresa. En realidad, Platón está elaborando una complicada metáfora, una escena metafórica, por lo que recurre a diferentes elementos, unos son propios de su entorno y otros, meramente conceptuales, ya que una cosa es una caverna y otra muy distinta la disposición escénica que tiene lugar en la misma.

De entrada debemos distinguir entre el mito entre sí y su escenografía. El mito se refiere mas bien a una jerarquía metafísica de la que la caverna no es más que un reflejo, pálido si tenemos que hacer caso a la idea que tiene Platón de las imágenes. En cierta manera el modelo que nos muestra Platón sería un modelo ilustrativo sin demasiada importancia. Sin embargo, su transcendencia en la metafísica occidental nos hace pensar que nos enfrentamos a una estructura menos circunstancial de lo que podía suponerse.

Podemos entender entonces que Platón en su intención explicativa, está haciendo aparente uno de los mecanismos que tenemos para comprender el mundo; compone un modelo mental. Los modelos mentales de los individuos son, sin embargo repetitivos: responden a esquemas sociales, forman parte de un mismo imaginario social que se actualiza en el imaginario particular de cada sujeto, conservando no obstante los rasgos generales. Por lo tanto no es absurdo preguntarse si el modelo mental que se desprende del mito platónico era una creación consciente del filósofo o suponía una ordenación de sus ideas respecto al marco estructural al que se acogía. Debemos asumir que en su explicación tanto los elementos propios de su entorno como otros ficticios conviven para llevarnos a una reflexión que nos permita discernir sobre lo que es o no real. Recordemos que Platón lo que sitúa delante del fuego para que proyecte sombras no es la realidad en sí, sino imágenes, esculturas, objetos, que no son sino representaciones, duplicaciones, de la misma.

Mas allá de la metafísica de Platón propiamente dicha, en la que no es necesario entrar ahora, lo que se nos muestra en el esquema de la caverna es una división

** Texto obtenido de la página web de Wikipedia.

¹¹ Ibidem. Pág. 9

básica entre realidad y representación, pero con algunas salvedades. La descripción de la caverna que hace Platón va directamente encaminada a mostrarnos un mundo dividido entre las apariencias que tomamos como reales y la verdadera realidad situada en un lugar, fuera de la caverna, que solo es accesible a la razón. Puesto que únicamente a través de ésta podemos conocer la totalidad del entramado y su funcionamiento.¹²

El mito de Platón supone, en cierta medida un punto de partida a la hora de reconsiderar los modelos mentales, sin embargo, su interés se establece al relacionarse con otro tipo de modelos. Si comparamos la estructura del mito de Platón con la de un teatro griego, nos daremos cuenta de que, si bien el filósofo hace referencia a un dispositivo de mayor complejidad, el teatro sigue estando relacionado con el acto de reproducir la realidad, así como con la relación de ésta con la ficción. Es decir, aunque Platón esté pensando en una caverna que pudo existir, en última instancia tiene también el dispositivo teatral en mente, como mecanismo que representa en la sociedad el tipo de engaño metafísico que intenta explicar con su mito. Parece como si quisiera hacer notar de forma indirecta la inadecuada relación que los teatros y en consecuencia sus representaciones, mantienen con la verdadera realidad. Por lo tanto el teatro no solamente sería una caverna incompleta, sino una caverna engañosa puesto que produciría un efecto contrario al de la original, no solo por no mostrar la verdad tal cual es, sino por fundar su método en la visión parcial de la misma.

3.2.2. EL TEATRO GRIEGO



Esquema ilustrativo de la arquitectura de un teatro griego.

El teatro supuso la plasmación del primer modelo mental de carácter antropológico conocido, el que fundamenta a todos los demás. Según Aristóteles la tragedia surgió del diti-rambo que eran festivales dionisiacos y con carácter de orgía, donde sus participantes, comían, bailaban y practicaban sexo. Los participantes se mezclaban de tal forma que pretendían fundirse con la naturaleza. En estos festivales, las fronteras entre lo real y lo ficticio venían dadas de manera especial porque se supone que los dioses hacían acto de presencia en los mismos.

El teatro griego entonces supone una ruptura, se formaliza la separación entre realidad y ficción, de manera que el público pasa a ser espectador pasivo en un es-

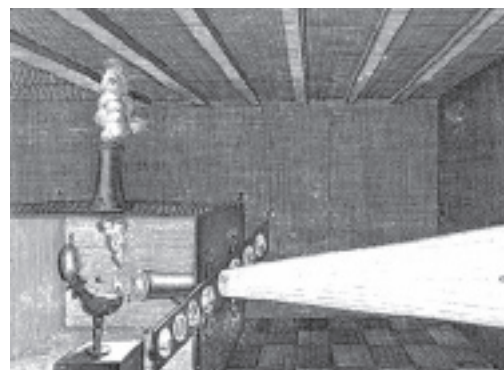
¹² Catalá, Josep María. (2010). *L. a imagen interfaz*. Bilbao. Universidad del País Vasco. Pág. 123.

pacio delimitado y distinto del de donde se desarrolla la acción. Se introduce, por lo tanto, un orden en las actividades sociales, de manera que lo real y lo ficticio no puedan seguir confundiendo en ningún momento y se crea un lugar específico para representar esas ficciones, si bien se deja que exista un espacio intermedio, el del espectador, desde donde se puede atisbar sin problemas el lugar donde se presentan las mismas. Para decirlo en palabras de Nietzsche, lo apolíneo se impone a lo dionisiaco.¹³

Esta separación entre el espectador y el espectáculo, corre paralela a la separación que el pensamiento griego establece entre sujeto y objeto. Esta distancia que toma el sujeto sobre lo real y que le permite estudiarlo es equivalente a la distancia a la que el dispositivo sitúa al espectador del espectáculo con el que debe identificarse. Por lo tanto, observamos aquí una doble partición en el ámbito del imaginario social: por un lado, en el campo del conocimiento intelectual, el sujeto y el objeto se distancian para garantizar las operaciones racionales, mientras que por el otro, el de las emociones, sujeto y ficción se separan de los movimientos irracionales para que queden encauzados a través de una maniobra, la identificación aristotélica, que controla una reunión temporal enfiada y asumible a esos ámbitos. El intelecto y la emoción quedan así estructuradas a través de una forma que tiene en el teatro griego su plasmación material, su modelo.¹⁴

El teatro griego, por lo tanto, no solo expresaba el nacimiento de un nuevo tipo de espectáculo, sino que formalizaba una estructuración mental, fruto de una serie de configuraciones sociales, filosóficas, etc. que se dieron en un momento determinado de la cultura de la antigua Grecia. Se convirtió así en un modelo de la cultura occidental, no solo porque el teatro griego, con ligeras variaciones es el que ha determinado los espectáculos teatrales, sino porque la propia epistemología ha estado regida, en gran medida por las disposiciones básicas de ese modelo mental, que se convirtió así en estructurador del imaginario más allá de sus funciones dramáticas concretas.

3.2.3.LA CAMARA OSCURA



Diferentes ilustraciones explicativas sobre el funcionamiento de la cámara oscura.

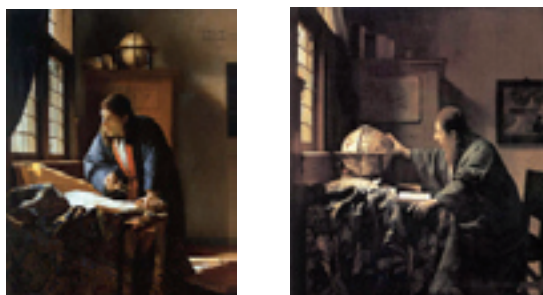
¹³ Ibidem. Pág 126.

¹⁴ Ibidem. Pág 127.

Mucho más adelante en el Renacimiento, la cámara oscura supondrá la aparición de un nuevo modelo mental de ordenación del conocimiento. La cámara oscura supuso una revolución incuestionable. “En unas décadas la cámara oscura dejó de ser uno de los muchos instrumentos u opciones visuales para convertirse en el lugar obligado desde el que la visión podía concebirse y representarse. Por encima de todo, indica la aparición de un nuevo modelo de subjetividad, la hegemonía de un nuevo efecto-sujeto”¹⁵. El estudio de la óptica así definida empieza con el ojo que recibe la luz y termina con la formación de la imagen en la retina (Alpers). Esta operación reduccionista es prototípica del método científico y necesaria para su desarrollo: se trata de separar al sujeto del mecanismo perceptivo a través del que éste obtiene sus experiencias y proceder a estudiar ese mecanismo como si fuera una máquina sin sujeto. Ello pudo hacerse en este caso porque la existencia de la cámara oscura como dispositivo aislado ofrecía una metáfora perfecta para el funcionamiento del ojo, puesto que producía “una imagen representada, con existencia propia independiente del sujeto vidente, formada por la proyección de los rayos luminosos en una superficie”¹⁶. El objeto técnico surgía no como una extensión del sujeto, sino como una pura objetivación de funciones sin sujeto. Luego la propia existencia del dispositivo artificial garantizaba la legitimidad de la idea de una experiencia corporal sin sujeto.

El fenómeno natural se trasladó en técnico y entonces, este fenómeno técnico empezó a actuar a su vez como modelo de funcionamiento de la naturaleza. La referencia a la técnica más que a la naturaleza marca, por consiguiente, el paso a una tecnificación de lo real que será determinante en épocas posteriores. Pero lo interesante es observar como lo que, por un lado, produce un modelo del funcionamiento de la visión, y en consecuencia del ojo y de la óptica, es decir, del mundo empírico, por el otro desarrolla un modelo mental de la mente: “la cámara oscura promovió un modelo de la visión fundamentalmente engañoso, según el cual la mente funciona como un teatro interior y privado en el que se proyectan copias del mundo externo. Es decir, el modelo nos muestra a un sujeto convertido en espectador de representaciones del mundo. Su actitud que en el modelo de Platón era considerada negativa, en el siglo XVII y XVIII, se convierte en natural, como si la cámara oscura hubiese retrocedido hasta situarse en el interior del hombre, configurando la forma de su mente. Ya no es el hombre el que se encuentra dentro de la caverna, prisionero de su disposición, sino que la caverna está en el interior del hombre y constituye la estructura básica que sustenta su conocimiento del exterior.”¹⁷

Crary, en su análisis de la cámara oscura como elemento sistomático de un nuevo tipo de observador, señala también la existencia de imágenes en las que se representa el para-



Vermeer, El geógrafo (1668-1669) y el astrónomo (1668-69).

¹⁵Crary, Jonathan. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y Modernidad en el siglo XIX*. Cendeac, Murcia. Pág 78.

¹⁶Alpers, Svetlana. (1987). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Hermann Blume.

digma de la cámara oscura cartesiana. Se trata, en este caso, de dos cuadros de Vermeer, “El astrónomo” y “el geógrafo”. En ambos casos, el sujeto se recoge hacia el interior, que es la alegoría del propio desplazamiento del sujeto hacia el interior de sí mismo, hacia la mente. (Descartes basaba todo conocimiento en la única certeza de la razón subjetiva: pienso, luego existo).

Esta fenomenología que pretende explicar las relaciones entre la visión, la mente, la realidad y el cuerpo, se ha ido desarrollando desde la caverna platónica hasta nuestros días a través de una diversidad de modelos que se han concretado en distintos dispositivos, cada uno de los cuales suponía una representación sintomática de la estructura conceptual de la época.

Adelantándonos en el tiempo, sin tocar la influencia decisiva que tuvo la cámara oscura en la fotografía, (que trataremos en un punto específico mas adelante), sabemos que el cine supone la culminación del periodo, no porque deba entenderse el mismo como una línea evolutiva que avanza desde a antigua Grecia hasta finales del siglo XIX, sino porque en su dispositivo se alberga la complejidad de los diferentes modelos, en los que se supone un discurso formal inscrito en la composición de los mismos, al tiempo que avanza las novedades del próximo modelo, que constituirá un cambio sustancial con respecto a lo ocurrido hasta el momento.

El cine revierte la moral de la caverna de Platón, donde las sombras de lo real se mostraban como algo negativo, mientras que en este dispositivo se presentan de una forma más favorable. En la cámara oscura que se encuentra a mitad de camino, la sombra deja de ser la contrapartida del saber verdadero y pasa convertirse en consecuencia del mismo, producido por la luz. Es por ello que se consolida la conversión de la cámara oscura en un modelo de una mente que ya no es individual, como en los racionalistas, sino pública. La sala de cine es a la mente a la que llegan no tanto las sombras de la realidad, sino el reflejo de esta, como lo hace suponer la cámara oscura y también la fotografía. Los individuos permanecen juntos en la oscuridad, pero esa misma oscuridad los aísla de los demás encerrándolos en su individualidad. Se plantea aquí la diléctica entre lo público y privado, entre el individuo o la masa, entre la mente individual y el imaginario social. Pero sobre todo lo que el cine plantea es la simbiosis entre el hombre y la máquina, que hasta ese momento habían estado separados físicamente. Las relaciones del hombre con la técnica habían sido consideradas funcionalmente, pero ahora pasarán a ser consustanciales.¹⁷

Pero esta re-inmersión del sujeto en la caverna que supone el cine es la alegoría de la nueva situación epistemológica, según la cual “el sujeto está dentro del objeto y no puede presumir que lo ve desde fuera, con lo que la temática de la reflexividad deviene central e inevitable. Pues cuando el observador forma parte de lo observado y lo ve desde dentro, entonces todo conocimiento es auto-conocimiento”. Este cambio nos coloca delante de la fenomenología del próximo modelo mental, la interfaz.¹⁸

¹⁷ Catalá, Josep María. (2010). *L a imagen interfaz*. Bilbao. Universidad del País Vasco. Pág. 140.

¹⁸ *Ibidem*, pág 141.



Hiroshi Sugimoto.

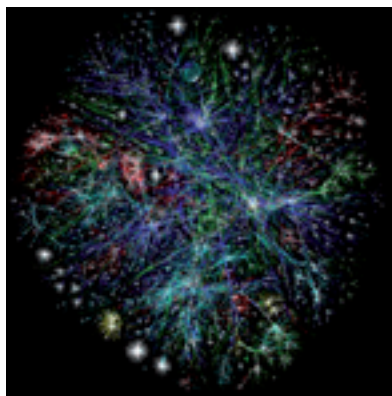
3.2.4. LA INTERFAZ

No cabe duda que no solo el aparato cinematográfico en sí-la cámara o el proyector-, sino sobre todo, el dispositivo de recepción del cine -el local donde se proyectan las películas- obedece a una disposición cuyo claro antecedente es la cámara oscura, pero también es cierto que en el proceso se produjeron transformaciones que anunciaban posibilidades de bifurcación.

El cine, como hemos dicho antes, es la última proyección tecnológica del modelo de la cámara oscura, pero en él aparecen ya rasgos que no le pertenecen y que apuntan hacia el nuevo modelo mental, la interfaz. El dispositivo de captación de imágenes, la cámara, es la contrapartida del de proyección de las mismas, el cual, a su vez, no es más que una lejana destilación del antiguo dispositivo platónico que formaban el fuego y los objetos, así como las personas que al pasar en frente a él proyectaban sus sombras. El que aparezca una técnica capaz de captar la realidad que luego será convertida en sombras nos da la medida del vuelco paradigmático ocurrido desde la lejana caverna, vuelco tan importante como el desarrollo técnico que lo consolida. En realidad, la antigua mentalidad se ha escindido en dos posturas contradictorias, una que considera que la cámara (tecnología) es capaz de captar lo real sin tapujos, objetivamente, la otra que demoniza el dispositivo de proyección por considerarlo, como eco último de la caverna, una forma de engaño por su capacidad de proyectar sombras que nos apartan de lo real.

Los nuevos medios de masas nacen en este caldo de cultivo entre estas dos posturas, hasta que la escuela de Frankfurt reduciendo su teoría crítica eliminara al sujeto y a partir de este momento este pasase a formar parte de la masa. Sin embargo, según otras teorías como la estructuralista, el sujeto sigue presente en el acto comunicativo pero más bien como dispositivo más que como entidad compleja. La interfaz supone, en primer lugar y muy principalmente, el regreso del sujeto al dispositivo de la comunicación. No hablamos ya de receptores o de emisores, sino de sujetos y, en todo caso, de aquello que Pierre Lévy denomina un colectivo pensante poblado de singularidades actantes y de subjetividades mutantes¹⁸. Pero tal como nos advierten las palabras de Lévy, el retorno no es tal retorno, sino el descubrimiento de una subjetividad distinta localizada en la constelación técnica mas que en el interior de los individuos , pero sin

¹⁸Lévy, Pierre (1991). *Les technologies de l'intelligence*. París. Editions La Découverte.



Ciberspacio.

que ese interior se haya desvanecido del todo. Es decir, el sujeto sigue siendo partícipe del acto de comunicación pero el propio proceso que sigue para acceder a la información a través del dispositivo conmuta su propia individualidad en favor de la masa colectiva. Resulta entonces difícil acceder al pensamiento sin que este se muestre abirragado de subjetividades. En otras palabras el sujeto actúa como dispositivo activador.

La era de la imagen del mundo se disuelve en la interfaz. Según Heidegger, estaríamos en la era de la imagen del mundo porque concebimos el mundo como una imagen, porque el pensamiento se organiza, según el modelo dualista de Descartes, como una relación sujeto/objeto. La importante consecuencia de esta concepción es que “significa traer lo que está presente, a mano, delante de uno mismo, como algo que está de pie enfrente, relacionarlo con uno mismo, al que se lo está representando, y forzarlo a entrar en esta relación con nosotros mismos como el reino normativo. Cuando esto sucede, el hombre entra en la imagen anteponiéndose sobre lo que es”¹⁹. Pero Heidegger, en su crítica a la cosificación del conocimiento (que aparece como imagen delante nuestro) y en su crítica a la razón que transforma al ser, esta sin saberlo, señalando no sólo un estado de cosas, sino también el final del mismo, su transfiguración en otro planteamiento que conserva los parámetros de los otros modelos pero que a la vez los transforma en una nueva situación, la de la interfaz. En la interfaz el conocimiento es imagen, las ideas adquieren forma visual. En la interfaz la razón se impone sobre el ser y lo subjetiva. Pero, a la vez, la imagen deja de estar frente a nosotros y el sujeto, deja de ser un agente distante que actúa por absorción de las cosas en su pura subjetividad. Por el contrario, el sujeto se incorpora en la propia imagen del conocimiento que resulta de la fusión de sí mismo con la representación subjetivada. El sujeto se vuelve objeto y el objeto sujeto en un continuo plegarse y desplegar.²⁰

Para entender la novedad que ofrece la interfaz respecto a los modelos anteriores, debemos entender que en la interfaz, el espacio virtual de comunicación que separaba en los modelos anteriores al sujeto/espectador/usuario (Hagamos un inciso en la televisión donde el sujeto/espectador se transforma ya en el embrión de la tercera fase: en el que el sujeto/espectador se convierte debido a cada vez mayor oferta de canales y programas en un proto/usuario.) se objetiva en un espacio relacional de carácter interactivo. Es decir, la interfaz surge del espacio entre los impulsos emotivos del sujeto y las propuestas del objeto representadas por escenas, cuadros, pantallas. Así, su verdadera naturaleza

¹⁹Heidegger, Martin. (1958). *Essais y conférences*. París. Gallimard.

²⁰ Catalá, Josep María. (2010). *La imagen interfaz*; Bilbao. Universidad del País Vasco. Pág. 148.

²¹ Ibidem, pág 149.

no es el dispositivo, por ejemplo, la pantalla del ordenador o el ratón, ni tampoco su diseño gráfico sino que es la forma que adopta la comunicación una vez se ha disipado la distancia entre sujeto y objeto. El espacio que se crea en su movimiento conjunto.²¹

Resumiendo, lo que antes eran dos espacios distintos y separados (sujeto-objeto, espectador-espectáculo) que se relacionaban a través de esa distancia primordial, ahora se ha convertido en un solo espacio compuesto por las relaciones que los distintos pligues efectúan entre sí. Es decir, mientras los otros modelos eran herméticos y estáticos, el actual es abierto y dinámico. No consta de un sólo acto enunciativo, ya sea una obra teatral, pintura, film, etc, sino de una propuesta sin límites que a partir de un punto se abre a toda una constelación de posibilidades que a medida que se actualizan determinan también la forma del espacio que las relaciona.

Como recapitulación, hay diferentes aspectos destacados que debemos resaltar y reconsiderar para entender su funcionamiento. En primer lugar, y más común a la forma de entender la interfaz por la mayoría de personas, están los dispositivos de interfaz que relacionan al usuario con el ordenador, como el ratón, el teclado o los lápices electrónicos. En segundo lugar, tenemos el espacio visual-cognitivo que pone en conjunción al usuario y las capacidades del ordenador o los diferentes programas, como los paisajes prediseñados, las ventanas y carpetas. Este espacio es la réplica visualizada del espacio de relación del cine pero con una salvedad importante, en el cine el espectador permanecía corporalmente inactivo pero imaginativamente activo, mientras que ahora parte de ese movimiento imaginativo se ha desplazado al cuerpo, por ejemplo, a las manos delante del ordenador. Además de haciéndole reforzando su espacio individual y en cierto modo de aislamiento, como decía Remedios Zafra. Esta manera de entender el espacio y sus relaciones propio de la interfaz del ordenador, es la que nos abre paso para entender como el sujeto ya no permanece estático sino que se mueve apelando al movimiento imaginativo que le impulsa. Así, cuando se encuentra hoy en día ante una pantalla o pintura, en una instalación o recorriendo una sala de exposiciones, su forma de aproximarse a ella se ve alterada, debido a la influencia que la irrupción del ordenador con todas sus posibilidades virtuales, ha tenido en nuestra actitud y capacidad a la hora de explorar el espacio. En definitiva, nos encontramos ante una perspectiva nueva de relacionarnos con nuestro entorno, en la que el sujeto interpela al objeto para recibir respuestas que a su vez generan nuevas actuaciones.

3.3 LAS INTERFACES CULTURALES.

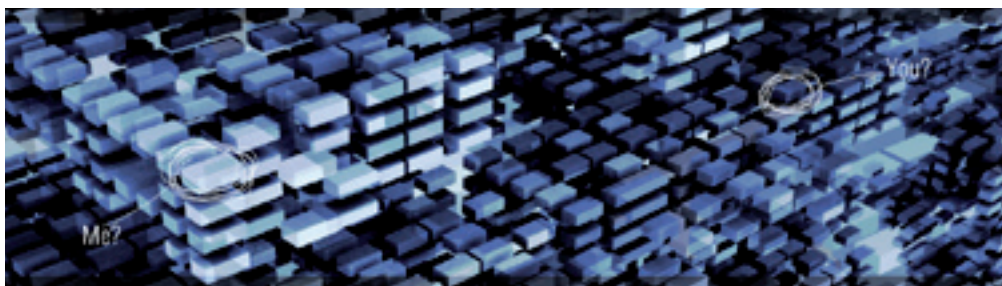


Ilustración de espacio virtual de intercambio de información.

“El mundo cambia a medida que lo hacen nuestras interfaces. Los límites del mundo son los límites de nuestra interfaz. No interactuamos con el mundo, solo con la interfaz de mundo.”

Peter Weibel. *El mundo como interfaz.*

Como hemos ido desarrollando hasta el momento, la interfaz trasciende su concepción como dispositivo primario para distinguirse como modelo mental contemporáneo. Entendemos entonces la interfaz como modelo particular de adquirir el conocimiento, de gestionar las posibilidades tecnológicas, de explorar el espacio sensorial, de definir nuestro posicionamiento, de entender como nos relacionamos con los objetos, de reconsiderar la mirada, de descubrir la imagen, de investigar la pintura hoy, en definitiva un modelo que reconfigura nuestra forma existir en el mundo.

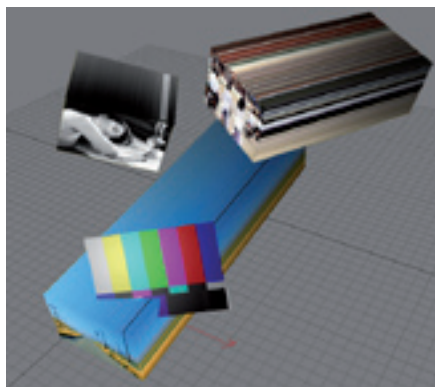
A medida que ha ido creciendo la popularidad de internet, el ordenador ha cambiado el papel que tenía una disciplina, sistema o tecnología en concreto por el filtro para toda una cultura, como una forma de mediatizaba todos los tipos de producción artística y cultural. A medida que la pantalla del ordenador sustituía las de cine y el televisor, la pared de la galería de arte, las bibliotecas, etc, se puso de manifiesto la nueva situación: toda la cultura, pasada y presente acababa siendo filtrada por el ordenador, y por esa determinada interfaz con la que se comunica con el hombre. **

A medida que la distribución de todas las formas culturales va pasando por el ordenador, vamos entrando cada vez más en la interfaz, con datos predominantemente culturales: textos, fotografías, películas, música y entornos visuales. En resumen, ya no nos comunicamos con un ordenador sino con la cultura codificada en forma digital. Lev Manovich emplea el término interfaz cultural para describir una interfaz entre el hombre, el ordenador y la cultura: son las maneras en que los ordenadores presentan los datos culturales y nos permiten relacionarnos con ellos. Entre las interfaces culturales, se podrán contar, las enciclopedias en línea, las revistas electrónicas, videojuegos, etc. las que utilizan los diseñadores.²²

Según la hipótesis de Whorf y Sapir que gozó de gran popularidad a mediados del siglo XX, el pensamiento humano está determinado por el código del lenguaje natural, de tal forma que los hablantes de diferentes lenguajes naturales conciben el mundo

** Manovich, Lev. (2005). *El lenguaje de los Medios de Comunicación*. Barcelona. Paidós. Pág 120

²³ Ibidem. Pág. 122



Objetos en espacio virtual 3D.

de manera diferente. Esta idea lo que nos muestra es la no transparencia de código, algo que podemos aplicar en el caso de la interfaz entre el hombre y el ordenador. La interfaz moldea la manera en que el usuario concibe el ordenador. Es decir, al capturar diferentes medios los despoja de sus diferencias originales, engulléndoles e imponiéndoles su propia lógica. Por ejemplo la lógica de los comandos como cortar, pegar, borrar, etc. Así pues, la interfaz como modelo mental se despliega como código semiótico clave en la sociedad de la información, así como en su metaherramienta. De esta forma y ante su poder debemos hacernos una pregunta fundamental ¿de qué manera está capacidad de la interfaz afecta al funcionamiento de los objetos culturales en general, y a los artísticos en particular?. En un principio, podríamos pensar en las obras de arte de los nuevos medios como si poseyesen dos niveles: el contenido y la interfaz. De modo que podríamos refundir las viejas dicotomías de forma y contenido y de medio y contenido, como interfaz y contenido. Pero postular una oposición a esto presupone que el contenido de la obra es independiente de su medio (en un sentido histórico de la obra de arte) o de código (en un sentido semiótico). Se supone que el contenido, existe antes de su materialización. La premisa es correcta especialmente en el caso de la visualización de los datos cuantificados y es válida para el arte clásico, con sus definidos motivos iconográficos y sus convenciones figurativas. Pero igual que los pensadores modernos de Whorf a Derrida, insistían en la idea de “no transparencia del código”, los artistas modernos asumieron que no se podían separar forma y contenido. De hecho de la abstracción de los años 10 hasta los sesenta, muchos artistas siguieron reconsiderando conceptos y procedimientos que garantizaban la imposibilidad de pintar algún tipo de contenido preexistente.

Esto nos deja una paradoja, ya que por ejemplo muchas de las obras de los nuevos medios tienen una “dimensión informativa”, por lo que está justificado que separemos los niveles de contenido y de interfaz. Al mismo tiempo poseen dimensiones estéticas de carácter más tradicional, que justifican su estatuto como arte y no como, por ejemplo, diseño de información. Esto es interesante porque según Lev Manovich²³, entre estas dimensiones se cuentan: 1) una determinada configuración del tiempo, el espacio y la superficie que se expresa en la obra, 2) una determinada secuencia de la interacción del usuario con la obra y 3) una determinada experiencia formal, material y fenomenológica del usuario. Y es la interfaz la que crea la materialidad única de la obra y la experiencia única del usuario. Si la interfaz cambia, la obra cambia. La conexión entre forma y contenido, en los nuevos medios entre interfaz y contenido, está motivada. Es decir, la elección de una interfaz determinada viene motivada por el contenido

²³ Ibidem. Pág. 115.



Fotografía de pantalla.

de la obra de tal forma que ya no se puede pensar en ella como un nivel aparte. La interfaz y el contenido se funden en una sola entidad, y ya no pueden ser separadas. Desde esta perspectiva, pensar en la interfaz, como algo que se puede manipular de manera arbitraria, es eliminar el estatuto de la obra de los nuevos medios en cuanto arte.

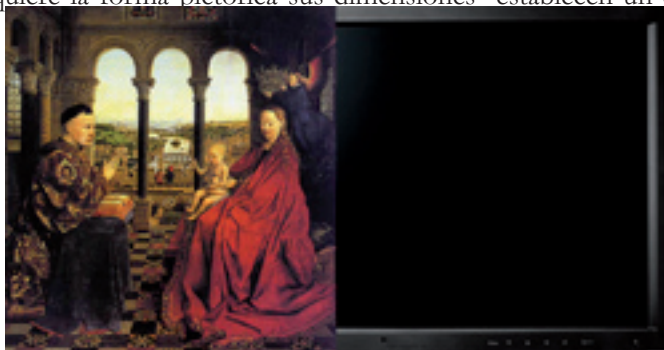
Esta reflexión de Manovich resulta del todo fundamental para su revisión ya que toca algunos temas fundamentales que como veremos más adelante nos ayudan a entender la práctica pictórica en este contexto. Si reconsideramos las tres dimensiones propias de una obra de arte de los nuevos medios a las que hacía referencia, podemos establecer una relación directa con la pintura. Debemos tener en cuenta en primer lugar el espacio ecléctico, dinámico y de hibridación por el que se desarrolla la práctica pictórica en la actualidad. La pintura no vive al margen de los medios, sino que convive en estrecha relación con ellos, se nutre de ellos, a nivel de producción parte de fotografías o hace referencia habitualmente a las imágenes que a través de los medios discurren, a nivel de visibilidad sería precipitado y presentuoso asumir que la pintura es capaz de mantenerse al margen de la corriente mediática, hoy nos acercamos a la pintura a través de la pantalla y los espacios virtuales. Estas cuestiones nos llevan a preguntarnos, ¿cómo puede mantener la pintura su vigencia dentro del contexto actual?. Responder a esta pregunta sería motivo de una tesis de mayor profundidad, sin embargo en este trabajo adelantaremos algunas posibles conclusiones al respecto.

En primer lugar y siguiendo a Manovich respecto a las dimensiones de una obra de arte de los nuevos medios, debemos asumir que en el momento en que una obra se inscribe dentro del contexto pictórico adquiere una dimensión tanto estética como informativa que la conectan con el trayecto histórico de la pintura como tradición. De la misma forma cuando una pintura, si nos permitimos visualizarla en su concepción más clásica, se vale de los medios a la hora de ser inscrita en el contexto mediático actual, adquiere una potencialidad que la trasciende y la conecta con las especificidades de los medios como historia de la tecnología y la imagen tecnificada. Ambas cuestiones suponen en definitiva una pintura afectada por la tecnología y abre un espacio de transferencia donde se desarrolla.

Cuando una imagen mediática se reconsidera pictóricamente, adquiere entre otras cosas una forma indisociable de su soporte, además, asume un lenguaje que en primera instancia, la sitúa fuera de la corriente mediática para situarla en un espacio donde sus dimensiones son reconfiguradas. Como apuntaba Manovich, en la pintura, esa imagen adquiere una interfaz, inseparable para su entendimiento y que además la institu-

²⁴ Ibidem. Pág. 122.

ye como obra. Sus dimensiones respecto al tiempo/ espacio y superficie, respecto a la interacción con el usuario/espectador y respecto a la experiencia de forma material y fenomenológica resultan del todo dimensiones propias de la pintura del mismo modo que de los nuevos medios. De esta forma podemos abrir una línea discursiva que nos ayuda a entender que la pintura a lo largo de la historia ha reconsiderado estas mismas cuestiones para ir redefiniéndose en el tiempo, y de la misma forma cuando una imagen mediática adquiere la forma pictórica sus dimensiones establecen un diálogo proteico



Montaje entre el espacio ilusionista del cuadro de Van Eyck y la pantalla de un ordenador.

que reaviva su potencia como obra de arte y en consecuencia a la pintura como medio de tradición actualizable. Este diálogo que se crea lo trataremos más adelante específicamente para entender las relaciones de coexistencia entre la pintura y los medios.²⁴

Como sabemos el espacio mediático donde se desarrollan las interfaces culturales resulta un espacio de conmutación, sin embargo habitualmente las interfaces culturales, normalmente ocultan estos vínculos en un tipo de campo figurativo. Este campo parte sin dudar de algunas de las convenciones pictóricas tratadas a lo largo de historia, como son el espacio perspectivo e ilusionista, el paisaje romántico, la cámara oscura, etc. Hoy en día, puede ser un collage bidimensional de distintas imágenes, una mezcla de elementos figurativos y texturas abstractas, un paisaje, una calle, etc. Por el método de ensayo y error el usuario descubre los hipervínculos y va descifrando el código. Si nos volvemos a situar delante de la pantalla veremos que esta combina dos convenciones pictóricas distintas: la vieja tradición occidental del ilusionismo pictórico, donde la pantalla funciona como una ventana abierta a un espacio virtual, algo que el espectador mira pero que en su aspecto opaco el espectador no puede actuar pero que en la transparencia sí puede atravesar en el aspecto imaginativo; y la más reciente convención de las interfaces gráficas entre el hombre y el ordenador, que dividen la pantalla en un conjunto de controles que delimitan con claridad las funciones y las tratan por tanto básicamente como un tablero de mandos virtual. En consecuencia, la pantalla del ordenador se convierte en un campo de batalla para una serie de definiciones incompatibles: profundidad y superficie, opacidad y transparencia, e imagen como espacio ilusionista e imagen como instrumento para la acción.

La pantalla del ordenador funciona como una ventana a un espacio ilusionista y como una superficie plana que transporta texto e iconos gráficos. Esto es algo que podemos relacionar con la manera similar de entender la superficie pictórica que tenía el arte holandés del siglo XVII. En su estudio clásico *The Art of Describing*²⁵, la historiadora Svetlana Alpers analiza cómo la pintura holandesa de aquel periodo actuaba a la vez de

²⁴Alpers, Svetlana.(1987). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Hermann Blume.

mapa y de cuadro, combinando diferentes clases de información y de conocimiento del mundo.²⁴ Alpers nos muestra como las interfaces culturales tratan de encontrar un punto intermedio entre las interfaces de usuario y las convenciones de las formas culturales tradicionales del mundo. Es decir, una forma de organizar el mundo visual actual creando relaciones con algunos modelos preexistentes y que ya están asimilados culturalmente.

Así pues, no debemos pasar por alto, que el lenguaje de las interfaces culturales es un híbrido, es una mezcla extraña entre las convenciones de las formas culturales tradicionales y las de la interfaz de usuario.

Las interfaces culturales tratan de equilibrar ese concepto de una superficie de pintura, fotografía, cine y página impresa como algo a lo que echar un vistazo, pero siempre a distancia sin interferir con ella. Así pues podríamos determinar 2 niveles: 1) Esta concepción nos entronca directamente en los parámetros del modernismo, donde la máxima aspiración era la pureza y las pinturas evitaban hacer referencia a algo que estuviese fuera de su propia esencia, es decir, la pintura. Las superficies del mismo modo eludían la existencia de las huellas y los gestos de la mano, en definitiva, la intervención humana en las superficies. El observador ante ellas no podía encontrar un espacio ilusionista y perspectivo para ser recorrido por la mirada, de esta forma las miraba fugazmente, de un vistazo, esta inmediatez de la mirada era otra de las grandes pretensiones de la pintura modernista. Estas cuestiones, como estamos viendo se mantienen en un primer nivel en el planteamiento propuesto a primera instancia por la interfaz como pantalla negra y opaca. 2) Sin embargo, al igual que aludía Alpers, en otro nivel habría que destacar como por la influencia también del cine, la pantalla se convierte en una ventana abierta a un espacio virtual. La distancia que se establece entre estos 2 niveles es la que determina el campo de acción de la interfaz. Esa distancia recorrida desde la superficie hasta el espacio ilusionista es la motivación del siguiente punto, el comprobar como la pintura abandonó las convenciones modernistas para abrirse a un nuevo ilusionismo en un entorno ecléctico, contruido a base de híbridos y de relaciones con la tecnología y los nuevos medios.



Gerhard Richter: "Eight Grey". 2002. **

**La obra de Richter “Eight Grey”, resulta de un excepcional interés respecto a lo planteado recientemente respecto a las dos dimensiones de la pantalla. 1) *superficie opaca negra, no marcada y de carácter abstracto, regida por la concepción modernista, mirada de un vistazo. El sujeto físico estático y aislado* 2) *Transparente, ilusionista, parte del cine, ventana, mundo eléctrico y virtual, sujeto activo como trayecto.* En la obra de Richter los monocromos devuelven el reflejo al espectador posicionándonos ante la obra y el espacio real. Según el propio Richter “aunque este no-color sea equivalente a nada, nunca he visto una pintura que no sea ilusionista”. En ocasiones un reflejo basta para tomar conciencia de nuestra relación con el mundo y situarnos como espectadores ante la pantalla.

4. DE LO PURO AL HIBRIDO



4.1 EL MODELO MODERNISTA DE GREENBERG*

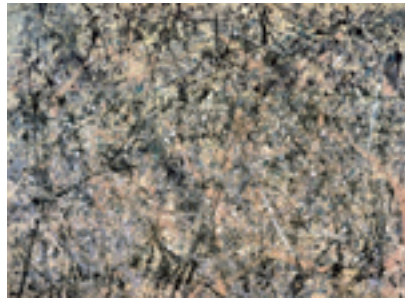
En la actualidad, la delimitación entre las fronteras de cada una de las disciplinas artísticas se ha tornado compleja. La crisis de las diferentes estrategias llevadas a cabo por la modernidad ha motivado una producción artística más ecléctica, donde se han desbordado los márgenes que delimitaban el campo de acción de cada uno de los dominios expresivos.

Al igual que otro muchas disciplinas y aspectos sociales, la pintura no ha permanecido al margen del cuestionamiento de los géneros tradicionales, viéndose del mismo modo afectada. Para poder entender este contexto por el que discurre la práctica pictórica en la actualidad es inevitable tener en cuenta algunos aspectos que se derivan de las relaciones entre sujeto y objeto, observador y dispositivo, realidad y ficción, eclecticismo y multidisciplinariedad, hibridación y pureza, pintura y otros medios, imagen y visión, que serán tratados a lo largo de esta disertación. Sin embargo, este proyecto tiene una motivación inicial que pretende estudiar eso que podríamos denominar pintura de la imagen. En este sentido y para delimitar ese primer impulso, me refiero a esta definición como a la pintura que toma de imágenes preexistentes pertenecientes a otros ámbitos, que hace uso de los avances tecnológicos a la hora de ser planteada, producida y difundida a través del entorno mediático.²⁶

Como hemos comentado anteriormente el territorio donde se desarrolla la interfaz como modelo mental es de carácter dinámico, ecléctico y de conmutación. La pintura en la actualidad, adquiere un posicionamiento indefinido en lo que se refiere a sus especificidades, principalmente esto es debido a la falta de un modelo predominante que la regule, o en otras palabras, la falta de un pensamiento crítico unificador capaz de definirla en este contexto. No cabe duda que aspectos como el de la pureza de Greenberg en contraposición al mestizaje propuesto en la postmodernidad nos permiten delimitar un escenario inicial que merece ser revisado para comprender los matices y fundamentos de un ideario que ha influido y condicionado la producción artística más reciente. Así pues, solo partiendo de este escenario de conmutación entre diferentes lenguajes se puede entender la pintura hoy. Ignorar las influencias que este lenguaje ha experimentado como resultado de su hibridación con otros medios como la fotografía supone dar la espalda a un proceso que le

* Las reconsideraciones en este punto tiene que ver especialmente con algunos escritos y apuntes sobre Clement Greenberg como son "La pintura Modernista", "Abstracto y representacional", "La crisis de la pintura de caballete etc.

²⁶Cruz Sanchez, Pedro Alberto. Hernández Navarro, Miguel Angel. (2004). *Impurezas: El Híbrido Pintura y Fotografía*. Murcia. Ed. Consejería de Educación y Cultura. Pág 22



Jackson Pollock. Number 1. 1950.

ha permitido ser capaz de hacer frente a los diferentes retos del panorama artístico actual.

Adentrándonos de forma directa en algunas especificidades de Greenberg, como el gran narrador del Modernismo que fue, y especialmente en el terreno de la pintura. Podemos considerar el modo en que cada arte, debía especificar su especificidad y buscar su ser por medio de sus propios funcionamientos y herramientas. Cada arte, entonces debía de ser puro y en su pureza, hallar la garantía de sus estándares de calidad así como de su independencia. La pureza lleva a la autodefinition. Cada pintura, como dice Danto; debería ser, en la concepción de Greenberg, “una crítica de la pintura pura”.²⁷

Esta concepción que Greenberg analiza en otros muchos lugares, aparece aquí enfocada al ámbito pictórico, no en vano la pintura es el campo donde mejor se pueden aplicar las concepciones modernistas. Teniendo esto en cuenta, la pintura debe buscar lo específico de la pintura. Y lo específico de la pintura según Greenberg es la planitud “flatness”. El color que podría parecer básico de la pintura, sin embargo es compartido con otras artes como la escultura o el teatro; la forma cuadrada, el dibujo, eran también compartidas con otras artes. El único elemento propio y determinante de la pintura era su carácter esencialmente plano, bidimensional. Un carácter que todo el arte anterior se había esforzado en ocultar: “el arte realista, naturalista, disimuló el medio, usando el arte para ocultar el arte; el modernismo usa el arte para llamar la atención sobre el arte.”²⁸

Sin duda, “la flatness” o superficie descrita por Greenberg como búsqueda de lo específico de la pintura resultará fundamental a la hora de reconsiderar el trabajo de los pintores que tomaron imágenes preexistentes de otros medios para representarlas en sus lienzos, mas adelante nos adentraremos en este aspecto fundamental de la superficie ya que uno de los fundamentos que redimensionan las imágenes pictóricas en la actualidad en relación al entorno mediático en el que conviven. Reconsiderando la definición de la interfaz como superficie podemos intuir donde radica el interés hoy en día a la hora de tomar como estrategia el uso de la pintura para reinterpretar esas imágenes mediáticas.

La pintura modernista, en cambio, no evita la planitud sino que es consciente de su condición, la acepta y trabaja con ella. Para lograr la autonomía, para ser específica la pintura debía desprenderse de todo lo común con las demás artes, en especial, dejar atrás un lastre que había venido llevando consigo desde tiempo atrás: la ilusión. Desde el Renacimiento, la pintura había intentado la representación de las tres dimensiones. Según

²⁷ Ibidem. Pág. 23.

²⁸ Ibidem. Pág. 47.

Greenberg y otros muchos teóricos a partir de Manet la pintura comenzó a ser sincera y hablar desde su propio medio, aceptando su condición bidimensional. En este mismo sentido, se ha de llamar la atención sobre otro lastre que, junto con la ilusión, la pintura debía dejar de lado: la representación. Debía alejarse de la representación de la realidad externa. Los límites de la pintura eran los límites de su mundo; lo que viene de fuera era contaminación, un elemento impuro que, consecuentemente, se tenía que eliminar. Esta eliminación de la dimensión literario-representacional desembocó, como no podría ser de otra manera en la abstracción, que será el paradigma de la pintura modernista.

Autonomía, planitud, pureza y abstracción, como se ha señalado brevemente con anterioridad, parecen resultar ser el verdadero propósito greenbergiano: la consecución de una experiencia artística específica, propia, autónoma, totalmente diferente de cualquier otra. Un cuadro debe ser experimentado y comprendido como un cuadro (“to be experienced as a picture”), y, para eso, debe ser producido como un cuadro, teniendo en cuenta sus limitaciones e idiosincrasia, sus normas (planitud, bidimensionalidad, espacio cerrado), ya que, de lo contrario, si no se cumplen las normas, el cuadro corre el peligro de dejar de serlo y convertirse, en consecuencia, en un objeto arbitrario no habilitado para producir una experiencia específica de lo artístico, sino una experiencia arbitraria.

Autonomía, planitud, pureza y abstracción son conceptos que además de partir de las teorías modernas sobre la modernidad son reconsiderados en la actualidad, de tal forma, que al analizar su evolución entendemos mejor un contexto como el de la interfaz donde a través de su cambio de estatus, podemos establecer los cambios paradigmáticos que reconfiguran la pintura en la actualidad.

Siguiendo la disertación sobre los conceptos que definían la pintura modernista y que podemos reutilizar para definir la práctica pictórica en el entorno mediático actual. Podemos avanzar como para Greenberg la experiencia propia de la pintura, propiciada por lo que le es “único e irreductible”, es, finalmente, la visualidad. La producción de la experiencia de lo visual será, al final, el resultado de la pintura modernista (pura, autónoma y específica). Lo que no está en el ámbito de lo visual (el tema, el inconsciente, la realidad externa, la política, el tiempo, etc.), no era propio del arte, y, por tanto, debía quedar fuera. El espectador, en esta concepción, frente a una pintura, sólo atiende a los valores formales y plásticos; es su mirada la que trabaja “desinteresadamente”, el ojo camina a través de las formas que, de un modo sincero, sin ilusión, sin engañar al ojo, se han dispuesto sobre una superficie plana.²⁹

En la pintura modernista no se permite la ilusión de las tres dimensiones. Sin embargo, sí posible otro tipo de ilusión, la ilusión óptica en una dimensión visual.

Como hemos adelantado antes, a principios de la segunda mitad del siglo XIX, Manet es el primer artista en tomar conciencia de la pintura como artificio. Observando la obra de Manet, Greenberg ve cómo lo que, en realidad, importa al pintor es la forma, lo propio de la pintura. El tema, la escena que representa, apenas tiene importancia, deja de lado la búsqueda de la profundidad, de la verosimilitud, para concentrarse en el uso del color, la pincelada, siempre con la conciencia de que trabaja sobre una superficie artificial. Para Manet no es necesaria la ilusión.

²⁹ *Ibidem*. Pág. 59.

4.2 MANET

Manet constituye el punto de inflexión que supuso un cambio en la concepción de la pintura. Para muchos autores se plantea un nuevo nodo de ver y de plantear la representación. Para Peter Weibel, Manet abrió el camino para el entendimiento de la pintura interfaz en la que los personajes y objetos representados atacaban directamente algunas de las normas perspectivas y representativas tradicionales. Para el pintor Eberhard Havekost, es un claro referente a la hora de entender la pintura en su mismo sentido.

Como apunta Jonathan Crary en las técnicas del espectador, La mayoría de las teorías de la cultura visual moderna parten de dos modelos: El primero podría resumirse así: Con Manet, el impresionismo y/o el postimpresionismo, emerge un nuevo modelo de representación y percepción visual que constituye una ruptura respecto a otro modelo de visión vigente durante siglos, perspectivo y normativo. Y el segundo modelo incumbe a la invención y diseminación de la fotografía y otras formas vinculadas de “realismo” del siglo XIX. Así concluiríamos que desde Manet, se comienzan a introducir nuevos códigos y a fracturar el espacio de la representación, desestructurándolo y cambiando así el modo de ver la realidad. Mientras que la irrupción de la fotografía y su continuación en el cine, son una actualización de las disposiciones del modelo de la cámara oscura.³⁰

Resulta interesante esta reflexión inicial porque además de acercarnos a este nuevo modelo que supuso el trabajo de Manet, nos introduce a una cuestión fundamental como fue la irrupción de la fotografía, y lo que supuso para el trabajo de los pintores. En este primer apunte y como hemos ido desarrollando a lo largo de los puntos anteriores, sabemos como dice Crary, que aunque en apariencia la fotografía nos presenta el verdadero avance en la forma de ver, se mantiene más aferrada al modelo clásico perspectivo de la cámara oscura, incluso que los propuestos en otros ámbitos en apariencia más tradicional. Y sin embargo, son las reconsideraciones que parten de Manet las que nos permiten plantear un nuevo modo de ver y representar el mundo.

Manet fue el primero en abandonar el método tradicional, de suavizar las manchas de color en favor de los violentos y duros contrastes. A partir de este punto, desarrolló un trabajo que empezó a dar importancia a algunos aspectos que no habían tenido una relevancia prioritaria y sin embargo con él saltaban a primer plano, como fueron la importancia de la luz, de la sensación, la variación arbitraria de la perspectiva, la destrucción del tema, y los motivos cotidianos que el realismo elevó a la categoría de obra de arte.

Sin duda, a este respecto, podemos adelantar como los dos elementos que muestran al impresionismo como la raíz del arte moderno son la liberación del color (ya autónomo de la realidad) y la disolución de las formas tradicionales. Los artistas que les siguieron (Van Gogh, Gauguin, Cezanne) no hicieron sino explorar estos caminos en busca del color y la forma puros. Además, después de Manet, el impresionismo significó el nacimiento del arte subjetivo. No era el “qué” del motivo sino el “cómo” de su plasmación lo que decidía la importancia y el valor de un cuadro. Lo que contaba no era ya la importancia u originalidad del tema, sino la personalidad del artista y su propio

³⁰Crary, Jonathan. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y Modernidad en el siglo XIX*. Cendeac, Murcia. Pág 78.

estilo. Para los impresionistas no existía un mundo natural, sino un mundo percibido.

Sin embargo, Manet nunca se consideró un revolucionario e incluso aseguró que admiraba a Giorgione, Tiziano, Velazquez, Goya, etc, de los que incluso se valió para desarrollar alguna de sus obras.

El almuerzo campestre, el balcón u Olimpia, revolucionarán el arte oficial.

Le dejeuner sur l herbe

Manet reivindica en este cuadro el legado de los maestros anti-



Manet, Edouard. El almuerzo campestre. 1863.

guos y se inspira en dos obras del Louvre. El Concierto campestre de Tiziano, entonces atribuido a Giorgione, le brinda el tema, mientras que la disposición del grupo central se inspira en un grabado según Rafael: El juicio de Paris.

Con el Desayuno sobre la hierba, Manet no respeta ninguna de las convenciones admitidas, sino que impone una libertad nueva con respecto al tema y a los modos tradicionales de representación. El estilo y la factura chocan casi tanto como el tema. Manet abandona los habituales degradés para entregar contrastes entre sombra y luz. Le da mucha más importancia a la sensación de la mancha sobre el detalle. Los personajes no parecen perfectamente integrados en este decorado de maleza más esbozado que pintado, en el que la perspectiva es ignorada y la profundidad ausente. Los personajes parecen haber sido pegados como un collage sobre la escena que además no ofrece salida hacia el fondo, sino que la maleza elimina una excesiva descripción perspectiva. En definitiva, el ojo ya no tiene ninguna duda de que el color que se ha utilizado para pintar el cuadro proviene de un tubo de color, es decir, que la pintura es artificial y no natural. Se dota al ojo de una relevancia nunca antes observada: lo visual, lo retiniano, juega un papel determinante por encima de cualquier otro asunto. Lo determinante es la visión, la manera en la cual la forma aparece a los sentidos, algo muy en consonancia con las preconcepciones greenbergianas.

Adelantándonos evidentemente en el tiempo, veremos como ese largo camino de autoconciencia que Manet empieza llegará a su culminación. Autonomía, pureza, abstracción y visualidad se darán en la Abstracción Post-Pictórica de un modo tan perfecto que, ciertamente, no parecen sino ilustraciones de los textos de Greenberg. Ese será el fin glo-

rioso de la pintura modernista. Sin embargo durante ese tiempo la sociedad va cambiando y la visión sobre el arte se enrreaze mientras la conclusión positiva actual es un arte liberado, híbrido y multicultural. La visión que sostuvo Greenberg no era tan positiva, así presentó un panorama ciertamente desolador cuyo rasgo común es el término “confusión”: “todo parece conspirar para favorecer esa confusión. Los distintos medios se confunden- y mezclan: la pintura se convierte en escultura, la escultura en arquitectura o en ingeniería, teatro, ambiente, “participación”... No sólo se están sobrepasando los límites entre los distintos tipos de arte, sino también los que existen entre el arte y otros campos diversos. (...) Para aumentar la confusión, el arte de élite se está convirtiendo en arte popular, y viceversa”.

Resulta paradójico que esta contaminación conviviese con el momento en que la pintura llegó a su máximo estado de pureza. Es decir, el momento de máximo esplendor de la pintura del modernismo fué, también, el momento en que ese ideal de pintura dejó de tener vigencia por los cambios sociales que se estaban produciendo. El arte se corrompió, se hizo impuro, y sólo quedó un pequeño reducto de vanguardia, una resistencia donde pervivió el espíritu que comenzó con Manet, el espíritu del arte moderno. En definitiva lo que se apunta, es que aunque estas aspiraciones modernistas eran cumplidas en cierta manera, no respondían o conectaban con la sociedad de su tiempo.

En este sentido, Manet, en el Desayuno sobre la hierba, nos muestra la presencia de una mujer desnuda en medio de hombres vestidos que no está justificada por ningún pretexto mitológico o alegórico. La modernidad de los personajes hace obscena, a los ojos de sus contemporáneos, esta escena casi irreal. Ese contraste entre hombres vestidos de oscuro reposando con elegante naturalidad sobre la hierba, deja aún más desnuda la figura femenina que mira insolente al espectador. Este planteamiento resultó provocador para la época, mientras que Manet pretendía destacar una nueva forma de ver el mundo y de abrirse a los avances que la sociedad estaba experimentando incluso en el ámbito de la moral. Esta crítica que realiza Manet sirve de apertura para el análisis que Clark³¹ efectúa del arte moderno en el que arroja luz sobre la manera en la cual el Almuerzo campestre, más allá de ser una simple sucesión de planos y manchas de color, es también la representación de la sociedad parisina, una representación, además, no exenta de espíritu crítico por cuanto Manet, en cierto modo, la caricaturiza. Las manchas de color, el énfasis en lo retiniano, la preeminencia de lo visual o los estudios de óptica en los que se había centrado la crítica modernista eran la manera en la cual “se formalizó” una visión muy particular de la sociedad del momento.

Tomando como base la teoría de Meyer Shapiro, según la cual incluso en el arte abstracto es posible examinar su relación con la sociedad porque ésta lo condiciona, Clark llegó a analizar muchos de aquellos artistas completamente abstractos como Kandinsky, Mondrian o Pollock de los que Greenberg sólo había enfatizado la forma. Este aspecto supone segundo gran punto de desencuentro entre ambos. Clark llega afirmar que: “El modernismo fue una aproximación a la modernidad. Estaba interesado en las imágenes y ocasiones de la vida moderna, al menos en parte, y sobre todo, más profundamente, en los significados de la representación de la modernidad, la estructura

³¹T. J. Clark es un historiador que plantea su visión como una historia social del arte.

³²Clark nunca niega la importancia formal del Modernismo.

³³Cruz Sanchez, Pedro Alberto. Hernández Navarro, Miguel Angel. (2004). *Impurezas: El Híbrido Pintura y Fotografía*. Murcia. Ed. Consejería de Edducación y Cultura.

profunda de producción simbólica y reproducción consustancial a ella³². Mientras Clark asume que el Modernismo permite la representación de la sociedad moderna, y de la misma forma los aspectos sociales permiten un análisis de las obras de arte, incluso la pintura abstracta, para Greenberg la ambición final radicaba en la pureza evitando cualquier referencia fuera de esta, lo social carecía de importancia. La dialéctica abierta entre ambas perspectivas resulta de incuestionable interés porque muestra dos de los posicionamientos diferentes que empezaron a fisurar el bien pavimentado suelo modernista y que cuando terminó quebrándose desveló un escenario ambiguo, de divergencias y liberaciones que deparó en la situación actual. Este hecho, desembocará en ese espacio entre espacios al que Peter Weibel hacía referencia respecto a la interfaz, entre ese espacio opaco y sin perspectiva propio de la pantalla como dispositivo que correspondería salvando las distancias a la concepción greenbergiana del modernismo y el espacio virtual y transparente de carácter ilusionista que se despliega tras ella, desvelando un mundo fuera de sus propias especificidades, mas cercano a los postulados de Clark.³³

Según el planteamiento propuesto por esta investigación, la pintura hoy en día abandonó las aspiraciones estrictas y únicas de la perspectiva modernista de Greenberg, para atender a las necesidades de representación de un mundo que se está expandiendo debido a la influencia de los nuevos medios y los cambios sociales, con lo que podíamos decir que discurre mas próxima a la posición de Clark.

4.3 APERTURA A UN ESPACIO DE HIBRIDACIÓN

A partir del acercamiento a la obra de Manet, hemos podido desarrollar las reconsideraciones de Greenberg respecto a su trabajo y que desembocaron en sus concepciones modernistas especialmente vinculadas con la búsqueda de la pureza. Posteriormente nos hemos acercado a la visión propuesta por Clark respecto a la imposibilidad del arte modernista de obviar el modernismo en su ámbito social, debido a los cambios que los avances tecnológicos provocaron en el desarrollo de las ciudades y las formas de vida a lo largo especialmente de la primera mitad del siglo XX.

Sin duda, debemos asumir las teorías de Clark y que desembocaron en otras razones con el fin del modernismo, desvelando un espacio diferente por definir, y al que los artistas rápidamente se adaptaron. Clark abrió de nuevo la posibilidad de la representación de la realidad como estrategia coherente con su tiempo, por encima de las propuestas visuales y ópticas greenbergianas. Esto provocó un estado de convivencia de diferentes posturas que empezaron a relacionarse y completar un nuevo discurso. Un discurso entre híbridos. Esto, de por sí, supuso una revolución respecto al modernismo ya que de repente se empezaba asumir la imposibilidad de mantener en pie los muros que tanto defendían la pureza en un contexto que había perdido esa contingencia y donde los límites entre disciplinas, medios, saberes, etc, eran continuamente transgredidos. Así pues, empezó a desarrollarse un nuevo escenario híbrido para una pintura híbrida que conectará con el tiempo de hoy mediante la

interfaz. Sin embargo, la fricción inicial resultó inevitable. En este punto nos disponemos a estudiar como se fue construyendo este primer paso que nos llevará al contexto actual.

Mientras que la hibridación encuentra su lugar entre nociones tales como las de heterogeneidad, intertextualidad y contingencia, la pintura -podría- se argüir- exige ser pensada en términos de singularidad, especificidad y autonomía”.³⁴

Pese a su considerable extensión, esta cita extractada de David Green resulta reveladora, en la medida en que adelanta al primer plano lo evidente e incontestable de una cuestión que, habitualmente, no recibe la atención requerida, pero que es fundamental a la hora de definir la pintura hoy, o mejor dicho, y primeramente la imposibilidad de la pintura para «ser» en un contexto como el posmoderno, en el que la proliferación de productos híbridos, surgidos de las prácticas intertextuales y contaminadoras, convierte en impensable y ficticio cualquier espacio singular que se pretendiera postular como tal. Es decir, la pintura como disciplina moderna singularizada en la integridad territorial de su «tensión crítica»-como tensión crítica entendemos como era expuesta a una serie de preceptos que la imposibilitaban de ser al margen de ellos- constituye, en la actualidad, una aporía. El propio Green, en su deconstrucción de los postulados fundamentales sobre los que se asienta el discurso greenbergiano, señala que en contexto actual: reesulta complicado mantener los postulados modernistas, y por otro lado, la imposibilidad de determinar las potencialidades internas de un medio, si no es en un marco de reflexión que incorpore como valiosos datos de trabajo, la red de relaciones entablada con otros medios.

Lo que entonces se nos plantea es que, la posmodernidad ha acabado con la diferencia y, por consiguiente, con la idea de territorialidad sobre la que se sustentó el discurso del modernismo; Es decir, como señala García Canclini que la novedad aportada por la descolección, la desterritorialización y la hibridez posmodernas es que “las prácticas artísticas carecen ahora de paradigmas consistentes”. Los artistas y los escultores modernos innovaban, alteraban los modelos o los sustituían por otros, pero teniendo siempre referentes de legitimidad. En definitiva, la verdad de los hechos analizados conduce a determinar que la pintura moderna no murió con el fin de la pureza, sino -y lo que es tanto más decisivo- con la desaparición de la impureza como alternativa ontológica: el contenido referencial y, por ende, representativo que poseía lo impuro hasta finales de los cincuenta quedó en entredicho. Desmantelados los “límites críticos”³⁵ de las disciplinas, no existía ya la posibilidad de la transgresión, del exceso, de la contaminación. Por lo tanto, al no existir límites que transgredir, deja de existir la posibilidad de denominarse transgresor, es decir, en el caso de la pintura la posibilidad de llamarse impura. O lo que esto supone por encima de este juego retórico, la pintura al no contar con limitaciones que transgredir deja de poder llamarse pintura desde una perspectiva modernista, sin embargo al mismo tiempo esta falta de limitaciones, la permiten liberalizarse para encontrar otros discursos mas acordes a su tiempo, en términos de transdisciplinaridad, dinamismo, ilusión, etc.

A partir de esta reflexión se empieza a liberar la pintura de las cargas modernistas y lo que es más importante, empiezan aceptarse las posiciones divergentes de las del modernismo como válidas. Sin embargo, esto no implica que por ello se encuentre una definición exclusiva

³⁴ Ibidem. Pág. 97.

³⁵ Barro. D. (2003). *Imágenes (pictures) para una representación contemporánea*. Oporto. Mímesis. Pág. 88.

³⁶ García Canclini, N. (2001). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México. Paidós. Pág. 299

de la pintura, con lo que empieza a gestarse, lo que mucho teóricos llaman como híbridos.

Ciertamente, cuando se acude a una definición usual y codificada de la idea de hí-



brido, se advierte que la misma es utilizada para englobar aquellos fenómenos artísticos que no buscan la especificidad de un género, ni se pueden enmarcar dentro de una corriente estilística concreta³⁷. Como es obvio, la introducción de atributos tales como los de “inespecífico” e “inconcreción” no aluden únicamente a una “desterritorialización” de índole formal, sino también, y sobre todo, ontológica, de modo que cuando la pintura se hibrida con otros medios -como, por ejemplo, la fotografía, el cine, el vídeo- ya no lo hace en tanto que pintura, en la medida en que ese concepto se ha convertido en una aporía en su proceso de expansión. Es decir, se encuentra en proceso de cuestionamiento de sus límites (tensión crítica) que la redefinen constantemente, provocando un movimiento de expansión constante.

Resulta entonces interesante reconsiderar como Dominique Baqué se esfuerza en diferenciar entre “montaje” y “mestizaje”, puesto que si, en el primer caso, es la “combinación fuerte”, contrastiva y moderna de diferentes medios la que prima, en el segundo, es la “combinación débil”, indiferenciada y posmoderna de éstos la que actúa como marca de identidad.³⁸ Matizando todavía más esta distinción entre ambas estrategias, se puede decir que mientras en el montaje se asiste a una inter-limitación de las distintas disciplinas implicadas -pintura y fotografía, fundamentalmente-, en el mestizaje o hibridación, se opera una “i-limitación” de ellas y, por tanto, su desaparición como “referentes de legitimidad”. Así pues, a partir de estas bases de “i-limitación” se contempla el espacio por el que se extienden los parámetros de la interfaz, donde las posibilidades al no existir límites de transgresión se vuelven indefinidas y de carácter infinito. En otras palabras al no existir la “tensión crítica” debido a la naturaleza propia del sistema, la pintura empieza a desplegar sus extensiones atravesando las barreras que la cohibían.

Queda claro, por tanto, que el híbrido es una construcción lingüística que suspende la continuidad referencial de unos medios cuya limitación ya no cabe en él. Pero si, en efecto, el resultado de la hibridación entre la pintura y la fotografía es un producto completamente diferente que silencia los “paradigmas de legitimación” -“lo pictórico” y “lo fotográfico”- que interactúan en su génesis, ¿en dónde, entonces, se lleva a cabo la gestación de dicho híbrido? ¿Hay algún lugar para éste que permitiera hablar de una “territorialización ‘del mestizaje’”?³⁹

Para responder a estas preguntas, resulta necesario anotar que, con frecuencia, se suele caer en la tentación de transformar los análisis acerca del híbrido en maniobras que no parecen tener otro cometido que su localización, esto es, la espacialización de lo ilimitado. No de otro modo se puede explicar, por ejemplo, que Raymond Bellour, en su estudio sobre las intersecciones entre la fotografía, el cine y el vídeo, re-

³⁷Monleón Pradas. M. (1999). *La experiencia de los límites. Híbridos entre pintura y fotografía en la década de los ochenta*. Valencia. Institució Alfons El Magnànim. Pág 13.

³⁸Baqué. D. (2003). *La fotografía plástica. Un arte pradjico*. Barcelona. Gustavo Gili. Pág 191-203

³⁹Ibidem. Pág. 191-203

curriese a una noción como la de “l’entre-images”⁴⁰; o que Javier San Martín, para referirse al punto de turbulencia, de agitación, en el que se contaminan la pintura y la fotografía, se valiese de ideas como las del “in-between” o “lo que queda entre las artes”, convertidas en moneda de uso corriente durante los años sesenta y setenta.⁴¹ En ambos casos, el concepto de híbrido es interpretado como un tránsito desde un espacio nuclear, autónomo y puro a un espacio entre espacios, distinguido por su carácter marginal, dependiente e impuro. Un espacio entonces que corresponde perfectamente a ese espacio descrito por Weibel como interfaz en el primer bloque de este proyecto.

Aunque, a simple vista, ningún problema existe en aceptar una definición como ésta del híbrido, las dificultades comienzan a surgir cuando, en un análisis más detenido de la misma, se constata que el “entre” que determina su localización no deja de ser precisamente eso: una forma de localización. Como sabemos en la interfaz el espacio no tiene un referente locacional, es decir, actúa como un red deslocalizada donde se promueven y se generan una serie de movimientos que lo pliegan y despliegan infinitamente. Si hay algo a lo que el híbrido se resiste es a quedar “localizado”, a convertirse en un espacio fundamental a partir del cual crear una “topografía discursiva” que reacciona-se mediante parámetros de comportamiento. Además, situar al híbrido en un “espacio entre espacios” es reconocer, implícitamente, que los límites que comprimían las disciplinas disueltas en él permanecen vigentes, en la medida en que -como se desprende de las explicaciones arriba reflejadas- si hay un lugar para él, éste es, justamente, ese espacio mínimo, casi lineal y apenas cartografiado, que se extiende entre los límites de las disciplinas modernas. El “espacio entre espacios” en el que la crítica contemporánea localiza el híbrido no es sino esa “interfaz”, sin apenas realidad, que se intercala entre dos fronteras y que, legalmente, no pertenece a ninguno de los dominios cerrados que la acotan. En apariencia, se trata de un espacio liberado de la tensión territorial que vertebra los mismos y que, por consiguiente, permite que todas aquellas experiencias que se produzcan en él se caractericen por su mayor libertad y ausencia de reglas.

El híbrido que existe en ese espacio adquiere una forma fluyente y, en tal caso, como una no-forma, como una expresión que no se ha detenido -y nunca va a hacerlo- en un dibujo concreto. Su tendencia -perfectamente subrayada por Calabrese- a “suspender”, a “anular”, a “neutralizar” cuantas categorías de valor le preexistían, conlleva que el marco discursivo en el que habitualmente se desenvuelve sea el de la confusión, el de la hibridación, el de la falta de tensión crítica, el de la deslocalización, o lo que es igual, el de la interfaz.

⁴⁰R. Bellour. (2003). *L’entre-images. Photo. Cinema. Vidéo*. Paris. Editions de la Différence

⁴¹San Martín. (2002). “*Turbulencias en la cámara*” en *Pintura de cámara*. Catálogo de la exposición celebrada en San Sebastián Koldo Mitxelena. Sept 2002.. Pág 17

5. PINTURA Y NUEVOS MEDIOS



Detalle cuadro de James Rosenquist.

El concepto de híbrido como hemos visto en el punto anterior nos permite entender el contexto que se ha ido construyendo en la práctica artística y en particular en la pintura con la expansión de los medios de masas a lo largo del siglo XX. El espacio de hibridación es el antecedente cercano de la interfaz, así, al reconsiderar su aparición a escena en relación con las convenciones modernistas podemos conocer las primeras tensiones que cimentaron las bases por las que discurriría la pintura a partir de ese momento. El híbrido como forma nos plantea el cambio paradigmático del modernismo a la posmodernidad como respuesta a las necesidades de una época de cambio tecnológico y social.

Lo importante, es cómo la pintura históricamente ha llegado a ser articulada dentro de este conjunto de términos y cómo estos han sido movilizados dentro de los discursos críticos y teóricos que a la larga producen lo que la pintura es, y si es posible concebir un tipo de pintura en la que los términos anteriores dejen de ser adecuados. El interés por esta cuestión responde en cualquier caso, a la necesidad de encontrar un plano discursivo que permita entender el cambio significativo que supuso para la pintura la adición de elementos propios de otras disciplinas y medios. Especialmente la irrupción de la fotografía.

Con la llegada de la fotografía, se observó como coincidía con una serie de cuestiones fundamentales de las teorías de la posmodernidad - la muerte del autor, la crítica de las nociones de originalidad y la expresión personal, la pérdida de fe en el aura del arte -era frecuente que el pensamiento de que la aparición de las prácticas contemporáneas que ejemplifica estas preocupaciones anunciaba “el fin de la pintura”.⁴² Sin embargo, en su ensayo «La escultura en el campo expandido», Rosalind Krauss plantea una lucha contra el modernismo, rebatiendo el principio de la exclusividad de los medios de comunicación artística para mostrar un nuevo modelo conceptual que configura las diversas posibilidades de la serie de interrelaciones que existen entre los distintos medios de comunicación. Desde que Krauss identifica la aparición de lo que ella llama “el campo expandido” en el momento histórico en el que «las condiciones limitadas de la modernidad sufrieron una lógica determinada ruptura». La “lógica del espacio” de la práctica posmoderna deja de ser organizada en torno a la definición de un medio dado, sobre la base del material, o para el caso, de la percepción del material. Es decir, se empieza a asumir la liberalización

⁴²Krauss, Rosalind. (1979) *Sculpture in the expanded Field*. October 8. London. Thames and Hudson.

de la exclusividad que imposibilitaba la coexistencia de varios medios, donde sus especificidades serían tratadas conjuntamente, sin por ello, atacar a las convenciones existentes. Entonces, Se empieza a organizar un universo nuevo, en lugar del anterior modernista, que se desarrolla en términos que ya empazaban a estar en la relación a la nueva situación cultural. De ello se deduce, entonces, que dentro de cualquiera de las posturas adoptadas por la lógica del espacio dado, diferentes medios pueden ser empleados.⁴³

La ventaja de la noción Krauss del “campo expandido” es que nos permite pensar en diferentes soportes existentes en las relaciones de un cierto tipo de interdependencia, es decir, como dialéctica, y no diametralmente, con la oposición. Es decir, plantea la posibilidad de la apertura a un espacio en el que se entienda la pintura junto con la posición de otros medios, como la fotografía, el cine, las imágenes digitales, sin tener que apelar a ellos desde la dialéctica de la oposición, o de la transgresión, ya que como vimos anteriormente, los límites de la “tención crítica” ya habían sido derribados. Sin embargo hay aspectos que en cualquier caso deben ser repensados como son los referentes a: donde encuentra la pintura la oposición entre la unicidad y la reproducibilidad, y cómo y por qué la pintura converge o difiere con los otros medios de comunicación. Ninguna de estas cuestiones puede ser considerada nueva, sin embargo, han adquirido una importancia renovada con la expansión y rápido crecimiento de la electrónica y las tecnologías digitales. Por ejemplo, aunque las técnicas de reproducción mecánica, se puede decir que han problematizado la relación que había existido anteriormente entre las nociones de original y copia, las técnicas de simulación por ordenador han dejado sin efecto las mismas nociones de original y copia, o al menos las han actualizado. Además, estas mismas tecnologías electrónicas han reconfigurado drásticamente la fenomenológica de la visualidad en sí: los componentes elementales de la imagen (espacio, luz, forma, “el color, etc) ya no son lo que eran y se encuentran dentro de este nuevo ‘régimen escópico’ “en el que la pintura contemporánea, inevitablemente, tendrá que negociar lo que es. Si bien las mutaciones de la pintura en respuesta a los esquemas de percepción de nuevas tecnologías de la imagen, serán sin duda múltiples.

En los siguientes apartados veremos como se dieron y se dan esas mutaciones en la practica artística actual.

⁴³ *Ibidem*. Pág 87.

5.1 LA IRRUPCIÓN DE LA FOTOGRAFÍA



**

Volvamos un momento al pasado, al momento en el que hizo su aparición la fotografía.

A lo largo del siglo XIX hubo una ruptura e incluso una liberalización de la visión respecto a los modelos y normas clásicas o renacentistas influenciadas por la perspectiva de la cámara oscura. Sin embargo, al mismo tiempo se desarrolló un modelo donde afloraron una nueva pluralidad de medios para recodificar la actividad del ojo, para regimentarlo, para intensificar su productividad e impedir su distracción. Los imperativos de la modernización generaron técnicas para imponer la atención visual, racionalizar y administrar la percepción.

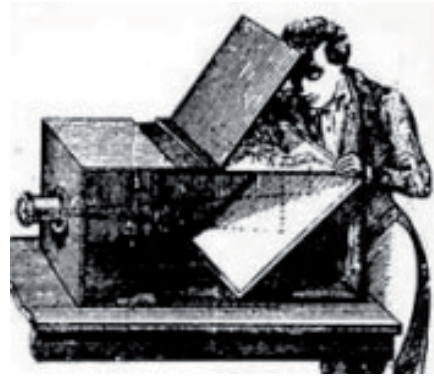
La comprensión de estos cambios son necesarios para entender como vemos hoy. Sabemos de la revolución que supuso la fotografía, a pesar del mantener un esquema relacionado con el modelo de la cámara oscura, somos conscientes de que estamos viviendo un nuevo cambio en la naturaleza de la visualidad, la explosión definitiva de los procesos digitales generados por el ordenador y su correlato como interfaz pronostican un nuevo giro en nuestra forma de percibir el mundo y relacionarnos con nuestro entorno.

La importancia de la fotografía en la configuración de este nuevo modelo ha sido ampliamente debatida. Sin duda, su aparición supuso un gran cambio pero quizás este no fue tan radical como se planteo en un principio, debido a que, como hemos repetido, su esquema seguía alguno de los aspectos relativos al modelo de la cámara oscura. Sin embargo, del mismo modo que la perspectiva había sido entendida como una transposición “natural” del espacio del mundo al del lienzo⁴⁴, la fotografía, desde sus inicios, fue vista como un “espejo de la realidad”, el más perfecto logro de la aventura filosófica cartesiana, el triunfo de la razón instrumental, “como si la fotografía validase el régimen escópico pers-

Esre apartado esta basdo en el maravilloso libro de Jonathan Crary, *Lastécnicas del observador*.**

⁴⁴ Bryson. N. (1991). *Visión y pintura : la lógica de la mirada*. Madrid, Alianza, 1991.

⁴⁵ Jay. Martin. *Downcast Eyes*, Cit., p. 127.



Fotografía de finales del S XIX e ilustración de la cámara oscura.

pectivista que se había identificado con la visión misma después del Quattrocento”.⁴⁵ Es decir planteaba una validación de regímenes ya superados en el siglo XIX, lo cual supone una polémica incuestionable sobre la que han escrito diferentes autores. En este sentido fue trascendental la relación que se estableció entre fotografía y verdad, (relación determinante a la hora de establecer el nuevo estatuto de la episteme escópica moderna). Uno de sus inventores, Fox Talbot, llegó a llamarla “el lápiz de la naturaleza”, el lugar en el que “realmente”, con todo detalle y sin mediación alguna de lo humano, se reproduce lo visible.

Este convencimiento de que en lo fotografiado está lo real será esencial, tras la evolución de las velocidades de exposición fotográfica, para la puesta en evidencia de que el ojo humano no cumple su cometido y es una herramienta insuficiente para ver lo visible, sobre todo porque lo visible puede llegar a escapar a la mirada; hay más de lo que vemos, o no vemos todo lo que hay. Benjamin acuña la noción de “inconsciente óptico” según la cual para la fotografía, con un obturador más rápido que el ojo, y gracias a las ampliaciones y el detalle, daría cuenta de algo que a la mirada se le escapa, algo de lo que sólo tomamos consciencia gracias al ojo de la cámara: mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, lo suficientemente ocultos e interpretables como para haber hallado refugio en los sueños de la vigilia, pero que ahora, al aumentar de tamaño y volverse formulables, hacen ver cómo la diferencia entre la técnica y la magia es enteramente una variante histórica⁴⁶. La fotografía, pues, hace visible algo que el ojo no puede ver, mostrando lo que estaba oculto a la visión. Este “inconsciente óptico” no sólo se hace patente en la captación del detalle, como observa Benjamin, sino también, y sobre todo, en la “fijación” y captación del movimiento.

La cámara sustituyó, de ese modo, a la percepción humana en la captación del mundo y de su fugacidad. Para Virilio es esta, sin duda, la verdadera revolución de la tecnología en general y de la fotografía en particular, una revolución que introducirá un proceso de aceleración de la sociedad en continuo *in crescendo* del que aún no nos hemos emancipado del todo: la

⁴⁶ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2005, pp. 21-53, p. 28 “Sólo gracias a ella [a la fotografía] tenemos noticia de ese inconsciente óptico, igual que del inconsciente pulsional sólo sabemos gracias al psicoanálisis” (Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2005, pp. 21-53, p. 28). La noción de “inconsciente óptico” será utilizada posteriormente por Rosalind Krauss (*El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 1997), pero con un sentido diferente, más próximo a la noción de “inconsciente político” de Frederic Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press, 1981. Una lectura más fiel a la noción de Benjamin es la realizada por José Luis Brea, “El inconsciente óptico y el segundo obturador (la fotografía en la era de su computerización)”, en *Un ruido secreto: el arte en la era póstuma de la cultura*, Murcia, Mestizo, 1996, pp. 29-45.

⁴⁷ Virilio, Paul. (1988). *La máquina de la visión*. Madrid. Catedra. Pág. 34

gran superioridad de la foto sobre las posibilidades del ojo humano era, precisamente, esta velocidad específica que, gracias a la fidelidad implacable de los instrumentos y lejos de la acción subjetiva y deformante de la mano del artista, le permitía fijar y mostrar el movimiento con una precisión y una riqueza de detalles que escapan naturalmente a la vista. El mundo, ‘redescubierto’ como un conti-nente desconocido, aparecía al fin en ‘su propia verdad’⁴⁷.

Tal descubrimiento fue fundamental en la producción de una crisis en la verdad de la visión que sacudió incluso las convenciones más asentadas de la representación pictórica, que resultaron obsoletas y erróneas a raíz de los nuevos descubrimientos. Algunos pintores como Meissonier se negaron a reconocer, en un primer momento, la veracidad de esas imágenes, aunque, poco a poco, como ejemplifica el caso de Degas, se fueron rindiendo a la evidencia de que el ojo y su medio de proyección tradicional, la pintura, necesitaban ser revisados.

El desarrollo de la fotografía contribuyó de modo concluyente a una crisis en el conocimiento visual, pues lo que era verdad no había podido ser visto, y lo que había podido ser visto (representado) no era del todo verdad⁴⁸. El modelo de visión sufrió entonces un primer golpe respecto al anterior estado de cosas: el ojo pierde su función de conocimiento del mundo y se ve relegado a un segundo plano literal, a un movimiento de retranqueamiento hacia el visor de la cámara, que, en adelante, y según esta visión, hará las veces de prótesis “escópica” ante la insuficiencia de la visión, ante la ceguera de lo visible.

Paul Virilio añade que la mirada humana ya no es signo, ya no organiza la búsqueda de la verdad⁴⁹. Lo que “cuenta” es, literalmente la “impresión” fotográfica, el índice de lo que ha estado realmente allí, porque es la imagen, y no el ojo, el criterio de verdad: la memoria fotográfica, a diferencia de la humana, nunca olvida y trae el pasado al presente cada vez que se mira.

Sin embargo, es necesario tomar con cautela esta idea de certidumbre de lo fotográfico, sobre todo porque, desde los años cuarenta del siglo XIX, tanto a través del ilusionismo introducido por Daguerre en los daguerrotipos, como a partir del uso del retoque del negativo - del “trucaje”, por decirlo en el modo más literal del término acuñado por Meliés, al mismo tiempo, comienza a surgir un proceso de descrédito de la fotografía y de escepticismo ante lo mostrado por ésta, una suerte de desconfianza de que lo visto, la imagen, realmente haya “estado allí”. Es decir, con el ilusionismo fotográfico se modifica la creencia en la verdad de la imagen. Partiendo del análisis de las fotografías de espíritus y ectoplasmas realizadas, a mediados del XIX, por William H. Mumler por medio del procedimiento de la doble exposición, se observa un progresivo descrédito no ya del ojo, sino de la verdad de lo visible. Empiezan a sentarse las bases de las posturas que más tarde llegarán respecto a la alteración técnica de la imagen y que desembocará en una crisis de representación que debió asumir la pujanza de la tecnología digital y de la pantalla como agentes de construcción de imaginarios a partir de lo real y que son mostrados en un entorno virtual.

La manipulación de la fotografía supone una crisis absoluta en la verdad de la visión, un vuelco en la posibilidad del conocimiento por medio de la vista. No podemos fiarnos de

48

Martin Jay, *Downcast eyes-*

49

Paul Virilio, *La máquina de la visión*, Cit., p. 59. A partir del paulatino avance imagen digital, que mina el “eso ha estado ahí”, la fotografía deja de ser un referente de la realidad, y cada vez más la experiencia de la verdad de la imagen va siendo puesta en cuestión, hasta el punto de que, como ha apuntado Mirzoeff ya no es una prueba concluyente en ningún proceso policial (Nicholas Mirzoeff, *Introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003).

nuestros ojos, que no ven todo lo visible. Y, además, el único artilugio para ofrecernos aquello que no vemos, tampoco es fiable del todo. El retoque fotográfico, de hecho, tal y como ha mostrado Susan Sontag, es sólo uno de los elementos que, poco a poco, pone de relevancia que la fotografía no es un impersonal “lápiz de la naturaleza”, sino que el fotógrafo es también un medio: el encuadre, la propia selección de lo fotografiado, que ilumina y ensombrece, “no sólo evidencian lo que hay allí, sino lo que un individuo ve”⁵⁰ Se podría concluir, que, aunque en principio pudiera parecer lo contrario, aunque se pudiera pensar que la fotografía perpetúa una hegemonía de la visión, como el propio Jay intuye, “más que confirmar la habilidad del ojo para conocer la naturaleza y la sociedad, la fotografía habría tenido el efecto contrario”⁵¹, el efecto de operar una profunda crisis en el campo de la visión, una ruptura del privilegio del ojo como medio predilecto de conocimiento, y, al mismo tiempo, una desconfianza y recelo ante lo visible, no sólo por no poder conocerlo, sino por temer ser objeto de engaño.

Sin lugar a dudas, esta tecnificación de la mirada y de la fotografía en lo referente a sus especificidades supuso en cualquier caso una ruptura, quizás no tanto en lo referente a la continuación de la cámara oscura, pero sí en lo referente a una forma de desplegar un espacio de relaciones entre los medios tradicionales y los tecnológicos, realidad y ficción, et

5.2 PINTURA Y FOTOGRAFÍA



Collage Dada.

Como pequeño prologo, podemos asumir que las fotografías siempre fueron utilizadas por los artistas desde su popularización. Las vanguardias las incorporaron como productos culturales. El impacto de los medios de comunicación, que ofrecían

⁵⁰ Sontag, Susan. (2005). *Sobre la fotografía*. Madrid. Alfaguara. 2005, p. 130. 192 Martín Jay, Downcast Eyes, Cit., p. 136.

⁵¹ Martín Jay, Downcast Eyes, Cit., p. 136.

*NOTA

Roland Barthes, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1995. Susan Sontag observa como esa idea de visión impersonal de la fotografía es clave por ejemplo en ciertos artistas surrealistas como Moholy-Nagy quien elogia “la cámara por imponer “la higiene de lo óptico” que finalmente abolirá ese patrón de asociación pictórica e imaginativa (...) que ha sido acuñado en nuestra visión por grandes pintores individuales” (Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Madrid, Alfaguara, 2005 [1973], p. 130.)

nuevos puntos de vista y una percepción cambiante de los objetos, fue recogido en las obras de arte. En aquella época también se rompieron las perspectivas armoniosas, entraron en juego las angulaciones, los escorzos casi imposibles, la multiplicación de los puntos de vista y de los planos, los collages, etc. Sin embargo este tipo de cambios respondieron a otro tipo de cuestiones que nos alejarían del objetivo de esta investigación.

Sin embargo, la relación entre la fotografía y la pintura, o la pintura-fotografía como híbridos, o como entes conmutantes, etc. es el verdadero punto de arranque formal de este proyecto. ¿Que ocurrió cuando los artistas abandonaron las pretensiones modernistas y empezaron a pintar imágenes mediáticas?.

Desde sus primeros comienzos, la fotografía siempre ha formulado preguntas al arte. Como imagen técnica (“científica” según Baudelaire), se coloca inmediatamente fuera del campo de las Bellas Artes, este carácter intrusivo nunca ha desaparecido por completo, por lo que la imagen fotográfica se mantiene como un modo de presencia del mundo. Todo parece indicar que esta presencia nunca ha sido puesta en cuestión, y que la imagen fotográfica continúa llevando dentro de sí algo de los objetos o situaciones cuya huella ha capturado. Esta idea puede ser colapsada en un plano del realismo o más bien, un culto del documento, asumiendo la fotografía en su potencialidad para registrar como verídico cualquier tipo de acontecimiento en la realidad. Pero, incluso en sus más crueles manifestaciones, esto no resulta del todo satisfactorio, también lleva en sí algo más complejo, algo más allá de la cuestión del realismo de la representación. En el fondo, esto podría aproximarse bastante a lo que Jean Baudrillard siempre ha insistido en sostener respecto a que la estética fotográfica no tiene tanto que ver con el arte, sino con una forma de “magia”, de la “ilusión radical del mundo”.” Es decir, una forma salvaje que no puede reducirse a la estetización de las cosas, que no está vinculada a su aspecto, a su manifestación primaria, sino a una manifestación que es engañosa. Es decir, la antítesis de la dualidad que le impuso el realismo o el esteticismo y que planteamos con las sombras de caverna y el cine como formas de engaño.

Hoy en día, una imagen fotográfica es de mayor interés en términos de su contenido que en términos de la fascinación pura. Cuando está cerca del origen y los tormentos de la representación. ” De acuerdo con Baudrillard, la fotografía no está vinculada a cualquier “verdad” en la pintura, o incluso en la realidad. Por el contrario, está cerca del acontecimiento puro, una especie de consideración por el objeto - o, más exactamente, por la ausencia de cualquier objeto, incluso ante la posibilidad de su representación. Según Baudrillard, en el abrir y cerrar “de ojos”, el pequeño espacio-temporal de la visión pura promulgada por el modernismo, se abre una temporalidad enigmática, “antes de los orígenes “ y que define el espacio “de la nada”: “En el corazón de la imagen fotográfica, hay una figura de la nada, de ausencia y de irrealidad. Es esta nada en el centro de la imagen la que la hace mágica. Esta nada la que se ha pretendido erradicar, “con la saturación de fotografías repletas de todo tipo de referencias y significados”⁵². Reconsiderando, esta nada podemos decir: que por un lado, se condensa en el fenómeno de la visión en su forma más inmediata y pura, encarnándose tan íntimamente que desaparece al cabo de ella, convirtiéndose en su ángulo muerto, por otro lado, conduce a una forma de fascinación pura, una imponente presencia / ausencia del objeto. Esta “nada” que Bau-

⁵²Baudrillard, Jean (1997). *La Paroxyste indifférent*. Paris. Grasset. Pag. 162- 163

drillard destaca como primer punto de reflexión para la ilusión fotográfica será motivo de reconsideración para evolución que la fotografía tendrá una vez se traslade a la pantalla.

Sin embargo, para retomar la relación entre la verdad y la ilusión fotográfica en relación al desarrollo de la pintura, podemos decir en palabras de Francois Cohen como la fotografía persigue a la pintura como un fantasma inquieto. Así pues, no es solo una remota e inaccesible “verdad” que ha servido como soporte o pretexto para el arte del pintor (que es el punto de vista común), sino la permanencia preocupada de algo reprimido, de un doble que no es apaciguado por las habituales consideraciones técnicas (las fuentes, la iconografía, las cuestiones de encuadre, el punto de vista, etc.). Es decir transiende su carácter como registro o documentación preparatoria, para desplegarse sobre la pintura que la soporta y así entablar un diálogo en el que sus especificidades propias se encuentren a un mismo nivel. Así pues, las fotografías “después de todo “encarnan un cierto tipo de dominio: representan una [mecánica] científica “de la imagen], y su fuerte carácter indicativo la convierten en un tipo de huella de lo que fue fotografiado, una impronta regida por la perspectivista, la visión monocular de la lente, que interpreta el volumen y la profundidad en dos dimensiones. Desde este punto de vista (que a menudo ha sido reprochado), la imagen fotográfica puede ser vista como la herramienta suprema para una visión geométrica del espacio.

Esta visión geométrica del espacio, (y que será reconsiderada con la llegada de las proyecciones lumínicas de las pantallas), da al sujeto una sensación de dominio, precisamente porque los objetos se mantienen a una distancia doble. Esto es sin duda, lo que ayuda a dar a la fotografía su carácter de consuelo: nos tranquiliza sobre la existencia de orden sobre el flujo caótico de los fenómenos. Pero este dominio también puede ser objeto de sanción, como lo revelan los estudios de Lacan sobre la mirada, y a los que nos referiremos brevemente por la imposibilidad de un desarrollo necesario. “A partir de la dimensión geométrica, por el juego de ilusión, de trompe l’œil, de la anamorfosis y otros procedimientos, la fotografía puede convertirse en una trampa para la mirada. Como muestra Lacan (siguiendo a los esteticistas alemanes de principios del siglo XX, y en particular Worringer, e invocando Diderot y su Carta sobre los ciegos) el espacio geométrico no puede reducirse a la pureza visual, sino que es un espacio mixto, visual y táctil. Lo que Lacan llama mirada (gaze) es el efecto de esta inversión: el sujeto ya no es el punto de intersección de las líneas geométricas en el que la ilusión de dominio está en juego, pero está atrapado en “algo más que la perspectiva”, en “el punto de la luz - el punto de irradiación, el juego de luces, el fuego, la fuente de donde se derraman las reflexiones. “Lacan describe esta inversión con gran claridad:

“No soy simplemente un ser puntiforme que está ubicado en el punto geométrico desde donde se capta la perspectiva. Sin duda, en el fondo de mi ojo, la imagen es pintada. La imagen es en mi ojo. Pero yo no estoy en la imagen. “Es por eso que la luz me mira, y por medio de esa luz en el fondo de mis ojos, algo se pinta - algo que no es simplemente una relación construida, sino algo que es una impresión, el resplandor de una superficie que no está de antemano, situada para mí en la distancia. Esto es algo que introduce lo que estaba omitido en la relación geométrica - la profundidad de campo, con toda su ambigüedad y variabilidad, que no es de ninguna manera dominado por mí. Es más bien lo que me agarra, me soli-

⁵³Lacan, Jacques. (1973). *Du regard comme objet petit a. Séminaire, livre XI*. Paris Éditions de Seuil.

cita en cada momento, y hace del paisaje algo distinto de lo que he llamado la imagen. ⁴⁵³

No debemos olvidar que el estudio del que se toma este párrafo, no se refiere exclusivamente a una cuestión de estética, sino a la elaboración de un concepto psicoanalítico, lo que Lacan llama el (objeto petit a). Sin embargo, esto transforma totalmente nuestra imagen del sistema: el exterior y el interior, el espectador y el objeto de la mirada comienzan a cambiar de lugar. Se ve aquí en toda su ambigüedad: no sólo este sistema atrapa la mirada y la derrama, sino que transforma al espectador en un sujetil (como proyectil que deparará trayecto como vimos en el modelo interfaz). Como una pantalla, hay ahora un espectador, el espectador / pantalla, atrapado en el flujo luminoso, entre la transparencia y la opacidad. Esta transición del espectador, además de la transparencia y opacidad de la pantalla, nos remiten a las primeras acepciones que como vimos en los modelos mentales, provocarán el cambio de paradigma desde el régimen que constituye a la fotografía propio de la cámara oscura, al régimen o modelo posterior que desarrollará la interfaz.

Las relaciones entre la fotografía y la pintura toman otra dimensión. La fotografía ya no constituye ni un boceto de la obra, ni un documento, ni una fuente (aunque a veces puede ser todas esas cosas). Empieza a ser parte de un sistema general, y constituye la mejor ilustración de ese sistema. Si se trata de la materia prima de la obra de arte (de pintura), esto se debe a que hace visible los mecanismos constitutivos de cualquier imagen.

Curiosamente, esta función de “constituir” y “teorizar” de la fotografía se combina con una más material, según la cual la fotografía “restaura el lenguaje del arte al orden de las cosas.” Aquel en el que, en un movimiento de retorno, la pintura (en la obra de Gerhard Richter, por ejemplo) devuelve una percepción objetiva de los elementos materiales que se habían desmaterializado (des-espacializados, des-temporalizados)



Degas, clase de ballet 1871.

pasando por el orden común de la fotografía. Para la fotografía algunos aspectos, pertenecen a un compartida y colectiva visión anónima. Al hacerlo, como dice Richter, “Al observar las fotografías a través de la pintura, respiro nueva vida en estas percepciones comunes desangradas por la reproducción y la pérdida del aura.”.

Muchos pintores se interesaron también por la fotografía - Degas, Vuillard, Bonnard, Gauguin, pero también Francis Bacon y Gerhard Richter, por mencionar aquellos cuya producción fotográfica ha sido plenamente reconocida. En un principio, se decía que las fotografías servían a los pintores como notas, como memos”. Pero una vez que

miramos más de cerca, las cosas se hacen más complicadas y los cambios antes mencionados se ponen de manifiesto. Por ejemplo, algunos cuadros tienen un pronunciado carácter “fotográfico”, y de hecho son fotografías en la pintura, aunque no necesariamente fueron precedidos por una fotografía. Lo que el artista estaba tratando de capturar fue una cierta configuración del espacio, una relación entre figura y fondo, por ejemplo, o un encuadre particular. Ya sea visto o imaginado, la imagen existía antes de ser pintada.

A veces puede parecer como si una fotografía fue utilizada para construir, aun cuando, una vez más, no hay lugar a dudas. Piénsese, por ejemplo, las fotografías de Vuillard, que realizó sin usar el visor simplemente situando la cámara sobre un mueble. Así, pretendía evitar la fotográficamente obvia “buena forma”, la composición previsible, y posteriormente inventar otro tipo de imagen, junto con la pintura - descentrada, con planos superpuestos y una iluminación inesperada. Fotografiar escenas exteriores en blanco y negro no es, evidentemente una forma confiable de tomar notas, pero es, ya, una forma de analizar los colores, de su traducción a intensidades relativas, en contrastes y en un tono general, y transmitirla en una memoria cromática al pintor. Así, como en una cinta de Moebius, hay un cambio constante entre los dos sistemas, la obra pictórica y lo que ahora ya no puede ser considerado como lo que está fuera de su marco, sino que debe ser visto como un momento de la obra, éste que ahora se concibe como un espacio polivalente .

A partir de este contexto inabarcable de hibridación entre lo fotográfico se estableciera el trabajo de muchos pintores y que sin duda comparten una serie de intereses que conectan directamente con la pretensión del trabajo artístico y teórico que estamos desarrollando. El principio para entender la interfaz como modelo mental para la pintura parte por el conocimiento del contexto en el que la fotografía se trasladó y se aplicó a la pintura. O lo que algunos han llamado la pintura de la imagen.

5.3. RICHTER



A la hora de plantear este anexo dedicado a Richter he releído muchas de sus fabulosas entrevistas y escritos ,de tal manera, he concluido que me resulta de mayor interés destacar algunas de sus citas mas relevantes antes que comentarlas en este punto específico. En cualquier caso presentaré una breve introducción a su obra en relación

a alguno de los temas que hemos tratado a lo largo de este bloque. Así pues, Richter nos acompañará indudablemente hasta el final de esta investigación, apoyándonos en su discurso para aproximarnos a los diferentes aspectos a tratar, a la obra de otros artistas y a las conclusiones tanto teóricas como prácticas propuestas por mi persona.

La obra de Richter supone otro cambio paradigmático para la pintura, especialmente a lo que se refiere a su relación con la fotografía. De esta forma su obra y sus conclusiones son más que referentes para la pintura que se desarrolla en el contexto mediático actual y que se sirve de la fotografía y los otros medios.

Richter pinta fotografías con el fin de evitar los aspectos convencionales y estéticos de la pintura, como el estilo, la composición, el juicio o la experiencia personal. Las fotos de Richter están fuera de foco, lo que no se debe a un defecto en el dispositivo, como en las fotografías de la familia o las inyecciones de prensa que sirven como fuente de material en el sentido de ready-mades. Es debido a una intervención artificial. Una pintura no puede estar fuera de foco debido a que: en comparación con lo que sería estar fuera “de interés?”. El efecto borroso se logra a través de medios pictóricos: golpes realizados con un pincel seco para eliminar la definición de los temas representados. Como las pinturas, las fotografías ya no compiten con la realidad. Sólo existen por la gracia de su propia realidad y, por tanto, estrictamente hablando, por lo abstracto. Cuando pinta, Richter se cierra a la conciencia lo más posible para concentrarse en los sutiles matices de gris. Sin embargo, todo esto sirve para preservar la credibilidad de la representación: “La fotografía es la imagen más perfecta” (A menos que se manipule). La representación y la abstracción, por lo tanto no son polos opuestos. Al contrario, en paralelo a sus pinturas de fotografías, Richter también crea pinturas abstractas, por la sencilla razón de que él quiere demostrar que toda la pintura no es sólo abstracta, sino también ilusionista.

Richter jura lealtad a la enorme y rica cultura de la pintura, pero al mismo tiempo, declara su apoyo a la iconoclastia de las vanguardias a principios del siglo XX. En la era de la tecnología la pintura tenía que ser destruida. Precisamente porque la pintura es imposible hoy en día, las pinturas de Richter ya no puede ser pintada: la pintura que se ha convertido en imposible. Debido a que Richter reniega, al mismo tiempo apoya el impulso destructivo, su trabajo se expone la naturaleza paradójica de la pintura. En una nota a partir de 1986 se lee: “inventar nada, no idea, no composición, no tema, no la forma y conservar todo. Composición, materia, forma, idea, imagen” En un cambio de la iconoclastia contra la pintura, elige específicamente Richter la pintura como una actividad subversiva. Precisamente porque se relega a un segundo plano, la pintura está en condiciones de romper todas las pruebas y hacer toda la esencia imposible. Pintar directamente nos confronta con nuestro estado elemental: la nada. El punto fundamental de partida de Richter radica en el hecho de que él no sabe qué pintar. Él es ciego, como la naturaleza, pero al mismo tiempo busca una imagen muy específica: “La pintura como cambio, , emergente, el ser-ahí, sin un objetivo, y así como un derecho, lógica, perfecta e incomprensible . En una serie de pinturas abstractas de los años noventa, la pintura está casi pelada: peinture mise a nu. Utilizando espátulas de hierro o vidrio que se corta para que coincida con el tamaño de la pintura, Richter aplica capa tras capa de pintura o posteriormente raspa (parcialmente) de nuevo para un efecto espectacular, ilusionista. El principal énfasis de su trabajo es, como siempre, sobre el procedimiento, pero cada vez parece que la pintura misma tome la iniciativa del pintor y que las pinturas se pintan a

sí mismas. El resultado es “una importante y diferenciada materialidad. Y la fotografía? Sigue siendo un aspecto fundamental, por extraño que pueda parecer. Richter se ocupa de ver, no con la penetración o la intervención, no se trata de una forma de ver un tema. En este sentido, para él la pintura y la fotografía no son disciplinas divergentes. Ambas dan la apariencia de algo que no son. Una piel, un pedazo de papel, nada más. La abstracción de los dos es difícil de comprender. Las pinturas de Richter son como una cámara sin un fotógrafo: radicalmente objetiva, desapasionada, en connivencia con el mundo.



Vija Celmins



Gerhard Richter

5.4 VISITANDO A LOS PIONEROS

Este apartado resulta fundamental para definir lo que es la pintura hoy y como se desarrolló tras la caída del modernismo en pos de una nueva redefinición apoyada en los medios de comunicación existentes. Si queremos entender alguno de los aspectos fundamentales de la pintura en la actualidad es esencial conocer aquellos pintores que formularon sus primeras hipótesis. Así pues, resulta del todo necesario realizar la lectura de este apartado con un ojo anclado en el presente porque muchas de las consideraciones que van a ser tratadas son de absoluta actualidad y definen de la misma manera a la pintura en el entorno mediático de la interfaz.

A principios de 1960, en un tiempo donde la abstracción aún dominaba en gran parte del arte contemporáneo, un pequeño grupo de artistas introdujo un giro importante en la historia de la pintura. Trabajando de forma independiente, Gerhard Richter en Colonia, y Andy Warhol y Richard Artschwager en Nueva York, comenzaron a hacer



Detalle de obras de Richard Artschwager y Morley

pinturas a partir de imágenes fotográficas tomadas de periódicos, anuncios, archivos históricos e instantáneas. Considerando que algunos artistas desde Eugene Delacroix en el siglo XIX habían utilizado rutinariamente las fotografías como una ayuda de memoria en la preparación de composiciones, el enfoque de estos artistas fue más allá de usar la fotografía como el equivalente de un boceto preparatorio o como un recurso para ideas pictóricas. En su lugar, su trabajo aborda explícitamente la naturaleza de su material de manera que exploró profundamente no sólo la relación de la pintura y la fotografía, sino también la naturaleza de la forma en que forjamos nuestras fotos de la “realidad”.

Junto con lienzos de la década de 1960 por Michelangelo Pistoletto, Vija Celmins, y Malcolm Morley, muchas de estas obras fueron ejecutadas en grisallas, haciéndose eco del blanco y negro de las fotografías, que dominaban los medios de comunicación. Y aunque estos artistas trabajan con una variedad de técnicas, que van desde la incorporación de serigrafías como Warhol, del uso de textura de tierra celotex de Artschwager, a la discreción modulada de la pintura tonal de Richter, Celmins y Morley, etc, la totalidad de sus imágenes mantenía un evidente parecido con la mecánica de reproducción en la que se basaban. En lugar de ser simplemente un sirviente a la pintura, se convirtió en estas obras en una parte integral para el pintor.



Wharhol y Celmins

“La fotografía tenía que ser más relevante para mí que la historia del arte, era una imagen de mi, nuestra la realidad actual”-observó Richter en una entrevista de 1972. “Yo no lo tomo como un sustituto de la realidad, sino como una muleta que me ayude a conseguir la realidad “. ⁵⁴Sobre la base del vasto archivo de la fotografía actual, los artistas fueron capaces de volver a introducir una amplia gama de inflexión de la materia social en el campo de la pintura. Warhol explora el lado oscuro de la sociedad industrial con lienzos donde aparecen las imágenes recicladas de los accidentes de coche y la silla eléctrica, y junto con Richter produjo retratos de una desolada Jacqueline Kennedy basados en fotografías tomadas después del asesinato del presidente Kennedy. Las fotos de Richter hacen referencia en repetidas ocasiones la historia de la Segunda Guerra Mundial y sus secuelas, incluyendo el aumento del sombrío paisaje urbano modernista y urbanizaciones anónimas - un tema tratado a través del Atlántico más o menos al mismo tiempo por Artschwager. Celmins ‘presenta una imagen de grisalla de las noticias periódicas Richard Hamilton utilizó una foto de su galerista Robert Fraser esposado a Mick Jagger a raíz de una detención de drogas. A principios de 1970, tanto Malcolm Morley y Franz Gertsch relizaron lienzos monumentales dedicados a las imágenes de la guerra en Vietnam. Pinturas como estas reformulaban la historia contemporánea de manera que se enfrentaban a la actitud del espectador ante los acontecimientos más importantes del día.

Más allá de los titulares noticiosos, los pintores también se basaron en materiales publicitarios e instantáneas personales como base para las imágenes que exploran nuevos ambientes culturales de la década de 1960. Las pinturas de Robert Bechtle, a partir de instantáneas de su propia familia y sus alrededores en el área de San Francisco, representando escenas de la clase media blanca mostraban el ideal de vida americano en silencio atormentado por un ambiente de aislamiento y esterilidad. Mientras tanto, David Hockney y Franz Gertsch recurrieron a sus propias fotografías para crear retratos de conocidos de la bohemia y la subcultura gay de la década de 1960 y principios de 1970.

Este renovado interés con que representa el paisaje social no era una cuestión de tratar de imitar el reportaje periodístico. A pesar de su estilo sin estilo aparentemente, la obra de estos artistas consagrados suponía un juego sofisticado con las convenciones pictóricas. Es una pintura desarrollada sobre las imágenes fotográficas de la memoria acumulada de las tradiciones pictóricas, enmarcando la inmediatez de la experiencia contemporánea dentro de la historia de un medio antiguo, por lo que el tema tomado de una instantánea ocasional adquirió una gravedad inesperada cuando se tradujo al lienzo. En este sentido, el enfoque de estos artistas supuso un salto progresivo hacia atrás, un

⁵⁴ Richter, Gerhard.(1995) *The Daily Practice of Painting:Writings 1962-1993*. Cambridge. MITT Press.



Obras de Robert Bechtle y Franz Gertsch

viaje a las formulaciones de Greenberg que sugerían que la pintura moderna debía estar divorciada de las preocupaciones mundanas y las ideas planteadas por el poeta francés (y crítico) Charles Baudelaire en su ensayo de 1863 ‘El pintor de la vida moderna’, como ya hemos repetido en diferentes ocasiones a lo largo de este proyecto.

Baudelaire había descrito en “el pintor de la vida moderna” como dedicada al análisis de la cambiante panorama rápido de la vida moderna - la captura de imágenes de lo transitorio, lo fugaz, lo contingente ,etc. “ En un momento en que el arte era casi totalmente comprometido con el tratamiento de temas honor (mitología, historia ceremonial, escenas religiosas) en términos que señala el decoro estético establecido, la llamada de Baudelaire para los pintores de centrarse en el mundo de alrededor fue relativamente nuevo. Lo más importante, promovió un modo de pintura que, en lugar de competir con la fotografía, promovía la fusión del reportaje con la “imaginación filosófica elevada” de las bellas artes.

Casi 100 años después de la publicación del ensayo de Baudelaire, la obra de Warhol, Richter y Artschwager , parecía ofrecer una versión actualizada del esquema del poeta. En la medida como “el pintor de la vida moderna” explora y se enfrenta a su tiempo, en lugar de simplemente reflejarlo, no fue una mera ironía que sus imágenes eran traducciones de las imágenes fotográficas. De hecho, lo que fue realmente oportuno acerca del enfoque de estos artistas era su doble enfoque: los cuadros no sólo se dirigían al mundo en que vivían, sino también el fenómeno de cómo estaba representado. Más allá de forjar una crónica reveladora de los tiempos, estos artistas proponen que la pintura podía constituir un medio de pensar en torno a las imágenes. Así, la evolución de su trabajo es también la historia de cómo la pintura de representación se transformó en una práctica, tanto conceptual, como una plataforma para reconsiderar los aspectos sociales de los medios de comunicación.

Este enfoque de la pintura surgió inicialmente de un impulso de encontrar una «tercera vía» entre los modos tradicionales de representación pictórica y vanguardismo modernista.

Para los artistas en principios de los años a mediados de 1960, la pintura a partir de fuentes fotográficas ofrecía una ruta de escape de las limitación formales modernistas. La figuración fue considerada regresiva cuando no reaccionaria, desde el triunfo de la crítica de la pintura abstracta en la década de 1940 – sin embargo, esta afirmación, fué aprovechada por estos artistas para dotar a su nuevo enfoque de un componente de resistencia. Así, al optar por traducir las imágenes fotográficas en pinturas, los artistas buscaban liberarse de la incansable atención de la modernidad en la invención for-



Jasper Johns



Wahrhol, Death and Disaster,

mal. Considerando las cuestiones pictóricas de la composición, las relaciones entre los colores y su manipulación, etc, estos artistas cultivan un modesto estilo neutro que se distinguió de los gestos dramáticos del expresionismo abstracto, y también de la gráfica elegante del arte pop. Desprovisto de la afectación, su trabajo hizo hincapié en su contenido de información, en primer plano la importancia de la imagen y en el fondo la subjetividad del artista. Si el expresionismo abstracto tomaba en valor la vida interior del artista como una fuente de creatividad, estos pintores - junto con sus compañeros Pop, seguían la iniciativa de Jasper Johns, cuya meta era la bandera de Estados Unidos mostrando una realidad “objetiva” a partir de imágenes existentes que, en términos históricos al menos, no tenían nada que ver con la retórica de la identidad existencial.

El arte pop, se desarrolló más o menos al mismo tiempo, siguió una táctica similar de presentar imágenes de las imágenes producidas en masa-. Pero en contraste con el vocabulario comercial apropiado de la mayoría de los artistas pop, Richter, Artschwager, Celmins, Morley y Warhol (al menos en su “Death and Disaster”) basaron sus pinturas en aspectos más sobrios de las imágenes de la vida cotidiana que fueron impregnadas de alusiones al entorno social contemporáneo, así como a la historia reciente. Y en comparación con la celebración irónica de la cultura pop comercial, su elección de las imágenes, así como su estilo de pintura tenían un carácter mucho menos heroico. Sin embargo, estos artistas consideran lo banal como lejos de lo trivial: al igual que lo común a menudo puede ser una cubierta para algo más, en sus ojos la banalidad era rica y reveladora, potencialmente, de datos antropológicos.

Consideradas en todas sus encarnaciones humildes -las reproducciones de prensa baratas, las postales turísticas, el material publicitario, etc - la fotografía se había convertido en el equivalente pictórico de una mala hierba, una devaluado artefacto cultural. -Tal vez ... Lo siento por la fotografía “Richter señaló en una ocasión para explicar su obra. “Me gustaría que para que sea válida, hacerla visible.”⁵⁵ Así, su proyecto de recuperación de lo banal incluía no solo el objeto encontrado en las fotografías, sino los aspectos de la reproducción fotográfica en sí que se quedaron sin reconsiderar por el tratamiento icónico del arte pop de objetos comunes.

El nuevo arte evoluciona no como reacción a los logros de una generación anterior, sino también en respuesta a del paisaje cultural de la época. “Cine, televisión, revistas, periódicos, zambuían al artista en un medio ambiente visual nuevo y fotográfico,

⁵⁵ Richter, Gerhard.(1995) *The Daily Practice of Painting:Writings 1962-1993*. Cambridge. MITT Press.

‘Richard Hamilton observó en ese momento. “Por alguna razón, no parece necesario aferrarse a esa vieja tradición de contacto directo con el mundo. Cualquier intermediario visual, podría así ofrecer un [estímulo para hacer imágenes] . ‘ Mediante el uso de fuentes fotográficas, los artistas reconocieron tácitamente que ya no tenía sentido para realizar sus pinturas el aislar la toma fotográfica de la plenitud vertiginosa de imágenes reproducidas por los medios mecánicos, así y en diversos grados su trabajo estudió la manera en que esta oblicuidad de medios estaba alterando nuestras formas de ver.

Este enfoque viene a plantear como la pintura empezó a preguntarse donde había quedado la capacidad documental de los medios de comunicación, y como podíamos acercarnos a la realidad evitando la experiencia mediática contemporánea. En su mayor parte, sin embargo, este tipo de pintura se dedicaba principalmente, a la deconstrucción de una concepción tradicional del “realismo”. Con este fin, la mayor parte de este trabajo hizo hincapié sobre la actividad, y las consecuencias, de traducir las imágenes de un medio a otro. En lugar de simplemente plantarse sobre la base de la fotografía como una fuente de materia, estos artistas se interesaron en cómo el significado y contenido de la información de una imagen fotográfica, inevitablemente, cambia cuando se reinventa como motivo en un lienzo. Mediante la mezcla de códigos pictóricos y fotográficos para crear contradictorios conjuntos complejos de signos pictóricos, su trabajo reflexiona sobre la función desempeñada por los códigos y convenciones propios de los diferentes medios en la creación de nuestra percepción y comprensión del mundo. Estos planteamientos , que aparecen aquí son la base fundamental de la pintura actual relacionada con los medios y de donde bebe la pintura interfaz

En otras palabras, estos artistas fueron motivados por el deseo de borrar la línea entre las categorías existentes de representación, junto con los valores concomitantes a cada uno de ellos. Hamilton resume esta posición en un artículo de 1968 sobre la pintura y la fotografía, al subrayar, “sentí que me gustaría ver qué tan cerca a la fotografía me podía quedar sin dejar de ser un pintor” A través de todos estos enfoques, los artistas combinaron el aspecto de la infinita reproducibilidad de la fotografía con la única condición finita del objeto de arte, creando una forma híbrida que evoca al mismo tiempo lo público y privado, lo plural y lo singular. En esa mezcla inquietante, donde las convenciones de ambos medios fueron alejados por igual. Tal vez se podría discernir una alusión a una crisis en curso de definición que a continuación acosó a las ideas tradicionales de la individualidad y la identidad.

La temporalidad de estos cuadros era también provocativamente ambigua. La fotografía registra una impresión a partir de la luz reflejada por los objetos físicos, y convencionalmente se considera que tiene una directa o indicial relación con la realidad. La escena que representa está ligada a un momento específico y no podrá recuperarse a tiempo. En cambio, la pintura figurativa, no pretende en realidad ir más allá de la creación de una semejanza con su tema. Su tema no existe en un momento congelado de tiempo pasado, sino en un presente continuo. Así, una pintura de una fotografía parece automáticamente un cortocircuito en el estatuto indicial de su fuente. Pero en las pinturas realizadas por estos artistas, los valores temporales contradictorios de estos dos medios se fusionaron desarmante. Mezclaron la corporeidad actual del lienzo con el carácter descorporizado de la fotografía, colocandonos en una extraña experiencia del tiempo y presencia física. Se conjuró, en otras palabras, una especie de post-moderna temporalidad modulada por las corrientes de referencia y la repetición, y en el que las

imágenes del presente, inevitablemente estaban impregnadas de una sensación de dejavu

En términos puramente visuales, el aspecto más desconcertante de este enfoque en la pintura es la forma en que combinó la flatness (el plano) y el ilusionismo. Una de las consecuencias de trabajar a partir de fotografías, que ofrecen una consistencia unificada de detalle, era que los artistas dieron la misma atención a todas las partes del lienzo de la superficie. Haciéndose eco de la composición del expresionismo de Pollock Jackson y las banderas de Jaspers Johns, sus obras efectivamente carecían de un centro de atención. Esta nivelación o igualación de la pintura de la superficie dió lugar a un aplanamiento pictórico que oscurecía la separación entre la figura y fondo para que los objetos ya no pudiessen dar el saltó desde el plano del cuadro o pasado a una profundidad ilusoria. «En las obras de varios artistas, incluyendo Richter, Celmins, Hockney, Hamilton y Morley, la imagen también fue ocasionalmente enmarcada por un borde blanco (a veces una alusión a la frontera de una instantánea), que acrecienta la tensión entre el lienzo la superficie y el espacio recesivo de la imagen. Celmins, comentando su propia práctica en los términos que se aplican también a la de sus compañeros, explicó que él estaba interesado en la tensión constante y cambiante entre la sensación de profundidad y un estricto apego a la realidad del plano de las 2 dimensiones .. .” cuando estos dos se encuentran en un cierto equilibrio percibo una proyección de otro tipo de espacio. Esto es lo que me parece apasionante”.

Con su composición no-jerárquica, en la que los objetos fueron tratados sin distinción alguna entre su importancia, un detalle de fondo podría ser igual de relevante.

Aunque a menudo estas ópticas eran lo suficientemente sutiles como para pasar por debajo del radar de la percepción consciente, estas diversas estrategias producían un efecto de infectar imágenes aparentemente sencillas con un desequilibrio de desarme. La clave para lograr este resultado fue la manera en que los artistas, en la traducción de imágenes fotográficas en pinturas, lograron mantener una perfecta tensión entre la retórica visual de los sistemas paralelos de imágenes. ‘Estas obras no descansan, en una sola dirección de referencia segura, sino que fluctúan entre el origen y la transformación, entre un sistema de signos y otro “, como Lawrence Alloway observa de las pinturas de Morley. “De un lugar maravillosos somos llevados a la incertidumbre, donde los dos estados de sentimiento tienen que crear otro móvil mas que un sentimiento fijo” .



Obras de Dalí y Malcom Morley



Morley describió este efecto: “Si lo que el espectador vive lejos es totalmente diferente a lo que está pasando de cerca, entonces algo está pasando en ellos, no en la imagen. En realidad son alucinaciones. La Pintura que no alucina no es pintura.” Morley referencia a la alucinación, así como la incertidumbre descrita por Alloway, enlazando di-

rectamente el efecto de este trabajo a la noción de lo siniestro, que nos lleva a la revelación sorprendente que, en su segunda venida, la pintura de la vida moderna intentó retratar la historia contemporánea con una de las principales herramientas del arte surrealista.

Los surrealistas habían hecho característico el uso de las representaciones convencionales de la realidad - incluyendo la fotografía y la pintura realista - que luego era “desfamiliarizada” por diversos medios. Pero mientras que Salvador Dalí y René Magritte juegan en la contradicción de representar escenas-como el sueño de una manera realista, los artistas mencionados socavado las convenciones del realismo de una manera mucho menos obvia. (Pintores como Celmins, Morley, y Bechtle Gertsch), lograron infundir una sensación de enigma y ambigüedad en la imagen cotidiana de precisión y claridad sin pestañear. Este planteamiento referente a los aspectos surrealistas de esta nueva figuración está absolutamente vigente en el contexto actual, donde, mediante el uso de las nuevas herramientas de producción de imágenes se crean imaginarios de carácter ilusorio y en última instancia con un cierto grado de surrealismo.

Esta descripción asombrosa de la fotografía podría ser vista como un desafío a nuestra capacidad de captar lo real. Comentando sobre este fenómeno, Richter señaló que la fotografía es “lo que todos creen en la actualidad: es” normal “. Lo que da “miedo” sobre ese tipo de fotos es la manera como deshacen las categorías formales y definiciones con las que conforman nuestra imagen del mundo que nos rodea. Dan a entender no sólo que el realismo, ya sea en fotografía o la pintura, no es más que un estilo, una convención arbitraria retórico y artificial, sino también que la “realidad” que pretende representar no es más que una categoría discursiva, en lugar de algo a lo que tenemos acceso directo.

El gran descubrimiento de estos artistas, era encontrar en medio de este complejo rompecabezas la manera de delinear intelectualmente los códigos de estos dos tipos de realismo. En lugar de centrarse en la imagen per sé, su trabajo se centró en el hecho de que el significado de las imágenes, y el hecho de que todo lo que percibimos, es en gran parte el contingente de las convenciones donde se sustentan las eternas leyes formales. Una vez más, Richter resume elocuentemente la situación: “La vida misma se comunica con nosotros a través de la convención y por medio de juegos de salón y las leyes de la vida social. Las fotografías son imágenes efímeras de esta comunicación - como son las imágenes que pinto a partir de fotografías. Al ser pintadas ya no hablan de una situación específica, y la representación se convierte en absurda”.⁵⁶ El resultado desnaturaliza nuestra lectura de ambos medios, y pone de relieve la artificialidad de cómo nos vemos tanto en la pintura realista, como en la fotografía, como representaciones fieles del mundo.

También participa un intento de ampliar el campo de la representación que englobe múltiples lecturas contradictorias. Como señaló Hamilton de su propio enfoque, “Es una vieja obsesión mía el ver como se mezclan las convenciones ... [Ellas] multiplican los niveles de significado y formas de lectura. En lugar de cancelar el uno al otro, los convenios que compiten en estas imágenes crean una incertidumbre productiva que nos invita a volver a negociar continuamente la forma en como las miramos y pensamos .

⁵⁶ Richter, Gerhard.(1995) *The Daily Practice of Painting:Writings 1962-1993*. Cambridge. MITT Press.

Tras este enfoque está la idea, derivada de Marcel Duchamp “-de los ready mades”, que nos muestra como la creación artística puede ser una cuestión de alterar el material existente en lugar de crear desde cero (una actitud que, al menos en parte, refleja una respuesta comprometida con la abundancia de objetos e imágenes producidas dentro de las sociedades de consumo). Al mismo tiempo, el proceso de transformación de significado de la imagen mediante una modificación modesta, destaca la contingencia de cómo asignar significado a las imágenes, y también pone en entredicho nuestra comprensión de los fundamentos conceptuales del arte.

En última instancia, en lugar de recibir una amenaza mortal desde la invención de la cámara, la pintura abarca la fotografía para redefinir y ampliar su alcance conceptual. La gran ironía de esta evolución es que, en la era de los medios de comunicación instantáneos, la capacidad de recuperación de la pintura ha estado íntimamente unida a su lentitud como medio. No tanto en el sentido de que se necesita tiempo para hacer una pintura (a diferencia de la fracción de segundo necesaria para tomar una foto), sino en el sentido de que sus más matizadas y variadas superficies invitan al ojo a quedarse, para controlar los cientos de contactos entre el pincel y lienzo. En comparación con el uniforme y plano de la fotografía, las capas de información en un cuadro con sus rastros de dibujo, su aceite y-hasta los niveles de construcción de la pintura, con sus colores - requieren más tiempo para ser procesadas. Basándose en estos elementos tradicionales para desacelerar nuestra lectura crítica de lo familiar, este enfoque a la pintura ha logrado inculcar un retraso importante en nuestra respuesta a las sobreexpuestas imágenes fotográficas. Por lo tanto, se abrió un espacio para volver a evaluar el significado de nuestras imágenes producidas en masa de la vida moderna, y de reinversión del sentimiento en las imágenes que nos afectan una vez se han drenado a través de la repetición. Sólo mediante la explotación de su lentitud, entonces, fueron estos artistas capaces de reinventar un papel radical para la pintura. Su legado, desarrollado por las generaciones siguientes, revela cómo la pintura, lejos de ser una irrelevancia cultural o antigua mercancía en el mercado, sigue siendo un medio indispensable para hacer frente a las imágenes y la comprensión de los tiempos en que vivimos.

6. PINTURA INTERFAZ



6.1. RECAPITULACIÓN

Hasta el momento este proyecto ha ido desvelando una serie de cuestiones que son consideradas como fundamentales a la hora de entender la práctica pictórica actual.

Recapitulando, hemos empezado definiendo la interfaz, como forma que transciende su significado inicial para revelar un modelo mental que nos permite gestionar el conocimiento en la sociedad actual. Para ello hemos sentado las primeras bases de su propuesta. Posteriormente hemos rastreado su origen acercándonos a los diferentes modelos que se han dado en las sociedades occidentales anteriormente. El teatro griego y la cámara oscura se presentan como sus antecesores. Siguiendo en esta línea planteada en el primer punto respecto a la interfaz, hemos definido las interfaces culturales que se desarrollan actualmente a través de las redes, relaciones e hibridaciones mediáticas que han surgido a partir del desarrollo de la tecnología y los medios de comunicación.

En el segundo punto ya nos hemos establecido en un entorno concreto relacionado con esos procesos de hibridación sociales, a partir de ahí, reflexionamos sobre la manera en que afectaron a la práctica artística. Planteamos el híbrido entre la fotografía y la pintura. Aproximándonos a aquellos principios, establecimos las bases del pensamiento moderno grenbergiano, para comprobar posteriormente como y en que sentido se vio afectado por la irrupción de la fotografía.

Finalmente, hemos visitado a esos primeros pintores que, alrededor de los años 60 comenzaron a incorporar la fotografía en ese entorno *post-moderno*, y que supusieron el germen inicial del que partió esa "pintura de la imagen" que es motivo de estudio para esta investigación.

En este punto que nos disponemos a desarrollar, volveremos al contexto actual, ahora que conocemos sus antecedentes, podemos acercarnos mejor a la relación que se establece entre ese modelo interfaz y la pintura. Así, a partir de algunos conceptos propios de la interfaz, destacaremos a artistas, que son compañeros de viaje y referentes a la hora de reconsiderar la influencia que la tecnología ha tenido en su práctica pictórica. Finalmente se expodrán las conclusiones a esta investigación, analizando no solo las cuestiones tratadas, sino también las obras producidas en el terreno de la práctica artística.

6.2. HAVEKOST

En cada uno de los puntos anteriores he destacado a un artista como modelo para la comprensión del contexto en el que se desarrollo su obra, y del mismo modo, como abordó ciertas cuestiones que resultan de interés. Además estos pintores son incuestionables referentes para mi practica pictórica. De este modo y especialmente, después de Manet y Richter me dispongo a desarrollar un pequeño estudio de la obra de Eberhard Havekost. Sin duda, un artista que considero fundamental para entender la motivación de este proyecto.

Si tuviésemos que determinar quien es el ideólogo de la interfaz en el arte tendríamos que nombrar al crítico, comisario y artista Peter Weibel. Sin embargo, si tuiésemos que definir quien es la mano ejecutadora en la pintura, ese es Eberhard Havekost. El considera sus pinturas como interfaces de usuario.

La manera que tiene Havekost a la hora de plantear su pintura entronca incuestionablemente con el contexto que se pretende desarrollar en la presente investigación. De esta forma, me he extendido en alguno de sus trabajos para de este modo utilizarlos como modelos de representación y análisis que materializan una forma de conocimiento y entendimiento de la pintura que es indispensable si pretendemos avanzar en sus potencialidades como disciplina contemporánea.

“Todos los pintores deben de pintar a partir de fotografías” proclamó Richter en 1966. Si hoy Havekost fuese la voz actualizada de Richter, proclamaría “ Todos los pintores deben pintar las interfaces de usuario.



Interfaz omún del sistema operativo Tiger de Apple.

Como hemos repetido muchas veces, conocemos la definición de interfaz de usuario como una interfaz gráfica basada en los ordenadores diseñados para la interacción dinámica con un usuario, es decir, la parte del software que el usuario ve directamente (cara a él en la pantalla o la pantalla). Un sitio Web que se burla de la jerga técnica define la interfaz de usuario como “la piel de un usuario de la computadora.” Pero en el futuro próximo esto podría dejar de ser una broma. “A medida que el órgano humano con la mayor superficie, la epidermis se ha redescubierto como una interfaz”, escribió Claudia Benthien en su examen de la historia cultural de la piel.⁵⁷

⁵⁷Benthien, Claudia. *Haut. Literaturgeschichte-Jörper-bilder-Grezdiskurse*. Hamburgo. Telekalitität. Pág 265

La interfaz como superficie, podrá ser una primera aproximación a la obra de Havekost. Esta dimensión temática impregna toda la obra de Eberhard Havekost.

Una cualidad inalienable de la pintura que solo puede ser a lo sumo imitada por la fotografía, es la fusión directa de objetos y colores. El hecho de que la fotografía en color no es más que una extensión del antecedente histórico de la película en blanco y negro es indeleble en este medio como un código genético, a pesar de toda la innovación tecnológica que ha experimentado, incluso en la era digital. Havekost rara vez hace las cosas en su calidad de materia; él las muestra su de la calidad físicamente palpable de pintura. Esta forma de trabajar de Havekost tiene que ver con la manera como Manet trataba las formas de la naturaleza en sus cuadros o las superficies arquitectónicas, mas bien como manchas de color que como elementos con detalles. De hecho para Havekost Manet es un referente claro en alguna de sus pinturas.

Sin embargo, Havekost, a pesar de ser un pintor que se basa en fotografías, es un pintor actual, enmarcado en un contexto tecnológico mucho más desarrollado que como lo estaba en los años sesenta o a principios del siglo XX. De esta forma responde a los nuevos medios con nuevas estrategias pictóricas. Así cuando Peter Weibel, a mediados de los noventa respecto a su exposición *Pittura:Inmedia*, dijo: “No es a la realidad inmediata con la que la pintura estableció una relación, sino con los medios interpuestos. La cuestión ya no es la manera de romper el vínculo con la realidad, como fue solicitado por los artistas abstractos, sino con el vínculo con los medios de comunicación.”.

Weibel parece estar en el lado opuesto, para mostrarnos donde radica una de las cuestiones mas evidentes, si queremos observar la producción cultural de nuestra sociedad, debemos establecer un vínculo con los medios.⁵⁸

La pintura de Havekost en ocasiones corta ese vínculo, en cierta manera como lo hacían los pintores de fotografías de los años sesenta, creando así un espacio inquietante. El lugar donde se corta ese vínculo es donde sitúa al espectador. Se presentan detalles, primeros planos, objetos o partes de objetos cuyo atributos materiales no son del todo evidentes, y ambientes que ya no se pueden distinguir como interior o exterior. De alguna manera la falta clara de distancia que provoca proporciona un sentido de ubicación. Sin embargo, los objetos sugieren otro tipo de distancia emocional, no espacial, a través de la omisión de toda experiencia personal no filtrada por las asociaciones de medios. “Incluso lo que experimento personalmente se presta a distancia, asumiendo el carácter de la realidad generada por los medios.”⁵⁹La pintura se centra directamente en la superficie de las cosas, pero la deja intacta al igual que el pintor deja la superficie de la pintura intacta.

En las últimas décadas la superficie de las pinturas a menudo ha sido rayada, traspasada o atacada de alguna u otra forma. Varios materiales sólidos o líquidos se han utilizado para crear texturas de una superficie nueva e inusual. Esto abarca desde los lienzos rajados por Lucio Fontana, los experimentos de química de Sigmar Polke para la presentación de cuadros espaciales que cuestionen las convenciones de las dos dimensiones, o las superficies de color brillante de Adrian Schiess tendidas sobre el suelo. Pero la preocupación explícita de Havekost con la superficie no tiene nada que ver con esto. Incluso la relación

⁵⁸ Weibel, Peter .(1997). *Die Maleri zum Buch zum Film*. Graz. Neue Gallery Museum.

⁵⁹ Havekost, Eberhard. (1998). *Fenster-Fenster*. Lucerna. Kunstmuseum Luzern. Pág 5-15.

entre la tela de la superficie y su textura material no le interesan, y por una buena razón.

Cuando Richter pinta a partir de fotografías, reproduce la imagen de origen, ya sea una impresión o una imagen del periódico. Al hacerlo, también pone de relieve la diferencia entre la imagen pintada y las cualidades materiales de su origen.

Havekost, por el contrario, pinta a partir de fotografías digitales o imágenes que aparecen en la superficie de la pantalla del ordenador, así que su pintura no hace hincapié en la diferencia de un producto químico o una superficie impresa, sino que su diferencia es con una imagen mostrada en una pantalla. Lejos de ser un soporte de imagen sólido, una pantalla de computadora es una superficie de proyección digital operada por una interfaz de usuario. Pero no se trata simplemente de que las pinturas de Havekost muestren lo que ve o lo que modifica digitalmente en las interfaces de usuario: muchos de sus motivos son aun interfaces de usuario, aunque inicialmente no parezca ser así.

Benutzeroberfläche 5 (Interfaz de usuario 5) de 2007 muestra un ángulo muy empinado por debajo de la fachada de un moderno bloque de apartamentos con terrazas. Todo lo que es bien visible desde esta perspectiva es la parte inferior de los balcones, aunque, a juzgar por sus formas largassimilares a los cascos de barcos, podrían confundirse con cajas grandes con flores fijadas en los balcones.



Eberhard Hvekost. Benutzeroberfläche 5. 2007

La idea como lo ve y lo representa, describe un edificio como “interfaz” y es confirmada por la parcialidad de los balcones, que se muestran como “la costura de la arquitectura entre el interior y el exterior”, como Bernhard Schwenk ha señalado. Pero sus pinturas arquitectónicas se caracterizan no sólo por el motivo clásico del balcón, sino también por el énfasis que pone en la superficie lisa, sencilla, de la misma forma que lo hace en sus numerosas representaciones de aviones.

De forma similar a sus pinturas de los remolques, tiendas de campaña, y demás condiciones de alojamiento temporal, las fachadas de edificios de apartamentos genéricos modernos que describe asumen la apariencia de edificios menos sólidos. Por otra parte, las chozas decrepitas que se muestra en diferentes puntos de vista de cerca en la serie Paisajes Rusty, 2004, se presentan como instantes de una arquitectura obsoleta que ya no es adecuada como interfaz. Estos edificios ni siquiera puede garantizar mas la función convencional de proporcionar vivienda . En contraste con las superficies estilizadas que por lo general favorece, aquí Havekost presenta una serie de cajas viejas en ruinas.



Eberhard Havekost. Rusty Series. 2004

Estas reconsideraciones de Havekost nunca son casuales, así cuando reflexiona sobre los balcones nos remite a Manet y al trabajar en relación a las edificaciones nos remite a la arquitectura modernista. Para Frank Lloyd Wright, uno de los protagonistas clave de la arquitectura modernista, que buscan la destrucción “de la caja”-la erradicación del recipiente cerrado de la construcción tradicional-fue una llamada a las armas programáticas. Wright trató de hacer visible el sentido de “gran espacio”, “que no estaba encajonado por las paredes, pero se manifiesta de una manera más o menos libre. En el Templo de la Unidad, verá que las paredes desaparecen, y que el interior se abre hacia el exterior y el exterior entra dentro Ahora se pueden producir todo tipo de elementos y organizar estos elementos en torno a un espacio interior sin crear la impresión de estar en la caja”⁶⁰

Tomando a Wright como punto de partida, Dirk Baecker ha intentado ofrecer una definición teórica sistemática de esta arquitectura, que se centra la noción de una interfaz entre el interior y el exterior. La arquitectura se ha diseñado, representado, usado y habitado, y la única cosa que uno sabe es que esto debe ser arquitectura si se puede ir dentro de y volver al salir, y si algo cambia la situación en el tránsito al entrar y salir, en otras palabras, si algo diferente se puede esperar que suceda en el interior de lo que ocurre afuera “.

A Havekost le interesan este tipo de arquitecturas que eliminan la caja para crear un espacio ambiguo y de transición entre el interior y exterior. Esta arquitectura le conecta con la idea de interfaz y además le sirve de motivo para la representación. Sin duda su interés no se encuentra en la aspiración de la descripción fidedigna de un espacio, sino en provocar ese espacio entre espectador y pintura a través de la ambigüedad de sus modelos.

Sus reflexiones, además suelen conectar con las de otros pintores que trabajaron sobre las cuestiones que le interesaban, así no es difícil encontrar la relación existente entre sus edificaciones y el balcón o el Conservatorio de Manet.

Numerosos pintores estaban fascinados por la ambivalencia arquitectónica del espacio interior y exterior. Esto es especialmente cierto de Edouard Manet, cuyo En el Conservatorio evoca la ambivalencia de la relación aparentemente fría de una pareja cuyas miradas y gestos no se encuentran. Una desconexión similar en su configuración son

⁶⁰ Wright, Frank Lloyd . (1963). *Schriften und Bauten*. Munich y Vienna. Pág 228.

las figuras en su famoso *El balcón*. El espejo en la parte trasera de un bar en el Folies Bergere, muestra la sala que está detrás de nosotros, en la que la camarera a la que nos enfrentamos está mirando distraídamente. Al dirigir nuestra mirada en un espejo y no, a la manera tradicional, a través de una ventana en el mundo sin límites, o por acordonar el espacio pictórico a cada lado, con bancos, enrejados, rejas o cercas, Manet pintaba las interfaces, como por decirlo así, del siglo XIX. La gente no podía satisfacerse adecuadamente y se miraban los unos a los otros porque carecían de las trayectorias de la visión. La división geométrica de las pinturas de Manet se desprende de las condiciones sociales imperantes, que parecen aislar a las personas entre sí en lugar de reagruparlos.

A partir de este concepto de arquitectura interfaz como motivo o excusa de Havekost para sus pinturas. Podemos destacar una serie de relaciones igualmente satisfactorias entre otro tipo de elementos que representa pero que igualmente reconsideran los diferentes aspectos de la pintura como interfaz. Por ejemplo, también podemos

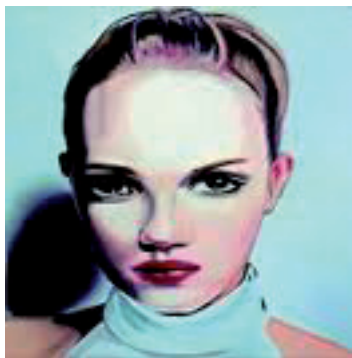


Edouard Manet. *El balcón* y *el Bar en el Folies Bergere*

encontrar en la obra de Havekost diferentes medios de transporte representados, los muestra vacíos, sin rastro de presencia humana, sin embargo, los estiliza, estirándolos por medio de las alteraciones propias e los programas de ordenador para posteriormente trasladarlos a la pintura. En este sentido, Havekost hace hincapié en lo que tratamos ya en este proyecto respecto al sujeto como trayecto dentro del contexto actual y propio del modelo interfaz. Este sujeto ya no se mantiene estático y Havekost utiliza la metáfora de los medios de transporte para materializalo. Además, ese trayecto no es solo individual, sino que responde al movimiento que se produce entre los diferentes medios, así al alterar la imagen digitalmente antes de pintarla pone relevancia en las alteraciones que sufre la imagen al ser trasladada a diferentes medios y diferentes superficies.

Es destacable como Havekost, enfatiza esas alteraciones digitales previas especialmente cuando se dispone a representar rostros. En un contexto cotidiano, la manipulación digital se utiliza a menudo para presentar modelos de los posibles cambios en la realidad física, se ofrece como un medio de simular, por ejemplo, el resultado deseado de la cirugía estética. En los dípticos PC se sugieren la presencia de este tipo de “antes y después de la comparación, y apuntan claramente a la dimensión de la adecuación de medios. Automáticamente plantea la cuestión de la cirugía plástica en la era de la imagen digital. Estas operaciones en el cuerpo son, posiblemente, una extensión de la manipulación virtual realizado en el reino de las apariencias físicas.

En esto radica la diferencia más destacable respecto a la pintura de Richter a partir de imágenes. La secuencia temporal de la reproducción de una reproducción de una



Eberhard Havekost, PC series.

reproducción,-una progresión que es posible discernir en la secuencia del motivo original de la fotografía a la pintura-se convierte en un círculo cerrado, auto-referencial, una vez las imágenes dejan de representar el mundo y en su lugar generan simulaciones prototípicas- que es lo que sucede en las interfaces gráficas de usuario. Cada vez más aspectos de la realidad física están hoy en día envueltos en interfaces de control digital y por lo tanto en “los medios”. En los sesenta, la edad de oro de la pintura a partir de fotografías, Marshall McLuhan causó un gran revuelo (y la incompreensión) con la descripción de los medios de comunicación como las prótesis y las extensiones humanas, y mediante la definición de los coches, ropa, y la arquitectura como medios de comunicación. Lo que fue criticado una vez como una aplicación excesivamente liberal del concepto, demuestra haber sido una predicción precisa. En la era del microchip casi todo se puede hacer en una interfaz de usuario.

“Trato de tomar imágenes que pretenden congelar lo efímero”, comenta Havekost en una entrevista. Donde su pintura encuentra motivos en movimiento se mantiene quieta, la superficie de la pintura mira como si estuviese siendo vista de acuerdo a la “nueva forma en que funciona el espacio en la cultura informática”, y que Lev Manovich, en su análisis de imágenes digitales y el espacio como manifestaciones culturales, describe “como algo atravesado por un sujeto, como una trayectoria más que un área”. El hecho de que, en contraste con una base de datos codificada, produce que esta trayectoria no puede ser seguida o desarrollada, así la intemporalidad de las imágenes pintadas toma un sentido no convencional, es decir, no en el sentido de la eterna supra-temporalidad. En general, el mundo pictórico de Havekost es ajeno al pasado y al futuro, a diferencia, por ejemplo, a Luc Tuymans, que está explícitamente preocupado con el procesamiento de la experiencia histórica y la memoria o, en su obra más reciente, con el “presentimiento”.

La temporalidad sólo desempeña un papel en la obra de Havekost cuando él elige objetos bsoletos, aparatos estropeados o materiales desgastados. En la serie Destino de 2005, muestra un accidente de tráfico que se presenta desde diversas perspectivas, en un “pintoresco” estado de descomposición. En términos de la historia de la pintura moderna, esto podría interpretarse como la dispersión de los cubistas en un perspectivismo múltiple en diferentes lienzos. Sin embargo, tendría más sentido hacer un paralelo con el tipo de simulación de 3-D que permite el diseño de un coche para que sea examinados desde todos los ángulos. Si la serie El destino se compara con el modelado digital de un prototipo de automóvil, su serie de pinturas parece invertido irónicamente, es el eje del tiempo. Mediante el procesamiento digital de las fotografías del coche accidentado pinta sus cuadros

⁶¹ Manovich, Lev. (2001). *Navigable Space*. London. Ed. Cambridge. Pág 19.



Konrad Klapheck, Schreibmaschine y Eberhard Havekost, Dresden 1.

creando una retrospectiva de “simulación” de un vehículo que ha perdido toda su función.

Havekost no pinta imágenes generadas por medios, más bien que pinta los medios de comunicación-un tema que ha preocupado a Konrad Klapheck desde 1960. Las representaciones de Klapheck de los dispositivos eléctricos tales como máquinas de escribir, máquinas de coser, se muestran con la misma indiferencia emocional como se Havekost hace las superficies de aviones, trailers, plantas, bloques de apartamentos, trajes de esquí, y gafas de sol. El tipo de cosas que uno podría encontrar por ahí son mostrados por Klapheck con suavidad y un aura casi intemporal. La gente está ausente de las máquinas del mundo de Klapheck.

Las interfaces de usuario de Havekost, sin embargo, parece que necesitan la compañía humana después de todo. En Dresden 1 (01/02), , vemos una visión parcial desde atrás de la cabeza y los hombros de un hombre frente a una pantalla de un ordenador en la parte inferior izquierda de la imagen, también recortada. No hay imagen en la pantalla, solo un área azul. La relación entre el ser humano y la pantalla del ordenador tiene la misma sensación de desapego que las figuras en las pinturas de Manet. Aquí toca Havekost un tema que se resume en varias fotos en la Serie Spiel 2 (Came 2) .

Del mismo modo, las escenas de Havekost resultan inquietantes. Descubrir cómo se relacionan con un mundo aparentemente incoherente lleva tiempo, y es sólo a través de las propias acciones, que los primeros contornos se pueden discernir. Reclaman una mirada más atenta y cercana de lo místico, en definitiva reclaman atención. Si uno no hace nada, permanece inmóvil, la superficie de la pantalla se mantiene inactivo, como un tipo de espejo en negro. Pero Havekost sólo pinta la superficie; no sabemos qué hay detrás de ella. Sus pinturas, en última instancia, son, como él dice, “ imágenes documentales que formulan una pregunta óptica en lugar de describir la realidad misma.”

6.3 LA INTERFAZ Y MI TRABAJO PICTÓRICO.

Este apartado está especialmente dedicado a la reflexión sobre mi práctica pictórica. Evidentemente, las conclusiones consecuentes a esta investigación se encuentran plasmadas en el lienzo. Sin embargo, conviene reconsiderar mi proceso a la hora de abordar algún trabajo en especial. De este modo, a lo largo del presente punto iré analizando mis pinturas en relación a alguna de las cuestiones específicas de los temas tratados respecto al espacio interfaz. Así, iré delimitando el campo de acción por el que discurre mi práctica pictórica en el contexto actual. Además, me acercaré a la obra de otros artistas contemporáneos que considero referentes y que merecen especial mención.

La motivación actual respecto a mi proyecto, responde al interés por encontrar un modelo de representación adecuado a este tiempo. Y así, aprovechar las posibilidades de la práctica pictórica para desde su posicionamiento abordar las cuestiones referentes a su visibilidad, su visualidad y su representatividad en este entorno tecnológico.

La invasión mediática ha proporcionado a la pintura un nuevo escenario donde desarrollar sus posibilidades. Si antes hablabamos de crisis de representación y desfase respecto a la contemporaneidad, hoy debemos centrarnos en lo relativo a su mediatización y su relación con la tecnología.

Como visualización evidente de mi primer impulso para empezar esta nueva serie de pinturas podría establecer una relación a partir de la cual parten el resto de motivaciones. ¿Que relación se establece hoy en día entre la pantalla del ordenador y el lienzo?. Como hemos mostrado anteriormente, la irrupción de la fotografía supuso una revolución para la pintura, así pues, deberíamos preguntarnos ya, que ocurre con el ordenador. Sin duda, encontrar una primera respuesta no resulta fácil, sin embargo, es una evidencia que la pintura ya no puede vivir al margen de los otros medios, principalmente, porque hoy nos acercamos a la pintura a través de intermediarios mediáticos, como son la fotografía, la televisión, internet, etc. y dispositivos de transmisión, como es la pantalla.

Hacemos bocetos en el ordenador, utilizamos imágenes preexistentes que editamos posteriormente para trasladarlas al lienzo, fotografiamos nuestras pinturas, retocamos en la pantalla los colores y las colgamos en la red. Es incuestionable que debemos reestablecer los parámetros de la práctica pictórica si queremos adecuarnos a las posibilidades del entorno actual.

Además de mi interés por conocer más sobre la relación entre pintura-tecnología-realidad, debo reafirmar del mismo modo mi interés por la práctica pictórica entendida si lo preferimos en su contexto de tradición. Me interesa la imagen en relación a la bidimensionalidad del cuadro y la disposición de colores matéricos sobre una superficie física como es el lienzo. Considero que el posicionamiento que asume la pintura respecto a la polución mediática, la confirma como disciplina plenamente vigente. Ante la crisis de la experiencia y la velocidad con que se mueve el mundo en el que vivimos, la trascendencia temporal de la pintura, además de su fisicidad ante las propuestas virtuales cada vez más extendidas, la sitúan como un ámbito de resistencia de indudable interés.



Interfaz I (Naufragio entre montañas) . 2011. óleo sobre lino. (Díptico). 195 x 370 cm (Total). Santiago Giralda.

Interfaz I (Naufragio entre montañas), es el último cuadro realizado hasta la fecha y corresponde en el tiempo al periodo de realización de este proyecto teórico.

En este cuadro aparece representado un paisaje montañoso y nocturno, en el que se dibujan las siluetas de los árboles al fondo, a los lados una pequeña cabaña y en el opuesto lo que parece ser un barco y los restos de un naufragio. Atravesando ambos lienzos, que están separados por 10 cm, una mancha blanca de una textura densa. Destaca como la superficie del lienzo parece por zonas levantada y por otras se vislumbran una serie de colores y formas geométricas. Tanto en la parte superior como inferior hay una franja que deja ver el lino natural, sin ningún tipo de imprimación o pintura.

Lo que destaca de Interfaz I en relación a mi obra anterior, es que por primera vez en mucho tiempo no aparece un interior representado, sino un paisaje. Interfaz I reconsidera las interfaces de ordenador en relación a las pinturas románticas. Como hemos comentado anteriormente las interfaces informáticas hacen uso de algunos modelos de representación propios de la pintura para establecer convenios más eficaces con el usuario. En este caso, me interesaba esa idea del Romanticismo como aspiración para representar lo sublime, en una intención de alcanzar energías y espacios infinitos. El naufragio como motivo me resultó interesante en este contexto, ya que supone la pérdida de un estado para reconfigurar otro, en este caso un nuevo y hermoso paisaje a partir de la catástrofe.

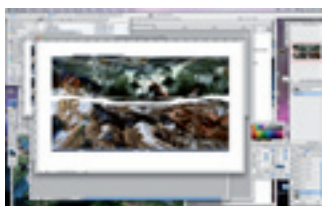


Foto de la pantalla del ordenador con interfaz de edición digital preparatoria del boceto.
Frames del proceso pictórico final.



En Interfaz I además de la novedad respecto al motivo a representar, destaca el interés por la superficie. El paisaje representado no es real, es decir, no remite a ninguna localización existente, sino que esta compuesto mediante el montaje digital de varias fotos referentes a diferentes espacios. Así pues, me propuse reflexionar sobre esos procesos de composición. Al igual que se editó la imagen en el ordenador, en la pintura la superficie está dotada de diferentes niveles semánticos, por un lado aparece la representación del propio paisaje, pero por otro lo decadente de la pintura decapada, que a diferencia de la pantalla, de carácter opaco y abstracto, aquí aparece marcada por las huellas del proceso pictórico.

El tiempo es otro de los aspectos fundamentales de la obra. Sin duda, la dimensión del tiempo en la pintura en relación a la fugacidad del entorno virtual, es una de las especificidades que más definen a la imagen pictórica reespecto a las imágenes mediáticas. El lienzo aparece dividido en cuatro partes, primero por la separación entre los dos tiempos que deja un vacío en medio. Este vacío corta la continuidad temporal de la mirada del espectador respecto a la contemplación del paisaje. Así, se provoca una desconexión con el sujeto, que además se refuerza con el corte horizontal de la mancha de pintura blanca, en este caso por adición material. Sin embargo, la mancha intenta actuar como cuerda en pos del mantenimiento de esa contuidad. Al final , resulta una cierto desajuste que provoca un estado de inquietud ante la escena.

Tanto Richter como Peter Doig son artistas que tienen una mirada al paisaje que me interesa. Richter trabaja lo que él llama “paisaje embustero”, representa paisajes con una mirada romántica, sin embargo, es una naturaleza no humana, porque no conoce el mismo sentido que nosotros le damos, no conoce compasión, ni las convenciones preestablecidas a diferencia de nosotros. De esta forma, está representada por medio de la pintura, pero que sin duda sigue refiriendo a lo banal de la imagen fotográfica. Concepto esencial en la pintura de Richter. Por otro lado Peter Doig nos muestra paisajes bellos y hermosos que nos remiten al paraíso. A diferencia de Richter suele introducir alguna presencia de la intervención humana sobre la naturaleza. Sus paisajes de la misma forma, siguen reflexionando con los límites de la representación. De ese modo, en ocasiones se presentan con un carácter remitente a algunos lenguajes propios de la Abstracción. Además utiliza imágenes preexistentes para construir sus paisajes a representar.

Yo comparto con estos artistas, la dea de asumir la imposibilidad de acercarse hoy en día a la naturaleza o la realidad, obviando la intermediación de los medios.



Gerhard Richter. Sea Landscape.



Peter Doig



Bilderraum. Óleo sobre lienzo. 163 x 195 cm. Santiago Giralda.

Bilderraum es cuadro en el que aparecen representados dos espacios diferentes, pero que sin embargo, se buscan para crear una perspectiva y conexión coherentes. Por un lado y principalmente se describe una construcción con aspecto de estudio de artista dentro del cual se encuentran diferentes objetos, además de cuadros. Esta construcción aparece bien delimitada por diferentes materiales dándole un aspecto de caja rectangular.

Por otro lado, ese escenario está inscrito en un paisaje nocturno donde se vislumbra un cielo agitado, que se entrevé ligeramente a través de los árboles oscuros que se alzan ferozmente.

Si hay una idea que destaca sobre cualquier otra a la hora del planteamiento de Bilderraum esa corresponde al encuadre. El encuadre, discrimina, corta la imagen, la enmarca y así se crea un juego entre diferentes límites visuales. Como bien sabemos, el formato cuadro, o la bidimensionalidad de la pintura ya suponen un claro encuadre de la imagen respecto al espectro tridimensional. A mí, me interesaba representar este hecho de tal forma que se predispusieran dos espacios dentro del mismo lienzo y allí creasen sus propias relaciones. Además, el encuadre es un método de la cámara que elige y deja fuera del marco aspectos de la realidad. Este aspecto tan evidente de la fotografía, ya de por sí manipula la imagen. Así pues, en la siempre presente dialéctica que se presenta en mis pinturas entre pintura- tecnología-imagen- espectador, me interesó representar la



Frame del documental de Harocky



Obra de Ricky Alman



Obra de Johannes Kahrs

La pantalla, además de la cámara también encuadra la imagen discriminando entre lo real y lo ilusorio, entre la opacidad y la transparencia, entre la abstracción y la figuración.

Johannes Kahrs, uno mis pintores referentes, introduce en su pintura los efectos y métodos de los medios de comunicación. Representa pantallas, como representación de la representación, en este caso mediática. Un escenario, donde ya no es posible establecer una relación directa con la realidad sin tener cuenta a los medios.

Otro aspecto fundamental en Bilderraum y en muchas de mis pinturas anteriores es el interés por la “arquitectura interfaz” , o la arquitectura entre espacios, donde las delimitaciones físicas entre el interior y el exterior se desvanecen, provocando un espacio de interacción donde el sujeto puede transitar sin impedimentos. La caja se pliega y se repliega abriendo y cerrando sus planos. Se establecen una serie de espacios de tránsito que crean recorridos.

La representación de este tipo de construcciones permite sugerir una serie de recorridos para la mirada dentro de la representación , de esta forma el espectador se zambulle en ese espacio ilusorio que capta su atención. Así pues, descubre la pintura, que aísla las imágenes del flujo mediático, y le transmite una serie de informaciones que la definen como práctica artística que cuenta con sus propias especificidades. Esta capacidad de la pintura para “aislar” o al menos “sacar las imágenes, resulta del todo fundamental para su vigencia. Ante la distracción provocada por la cantidad de medios, la pintura reclama la atención.



Casa diseñada por Frank Lloyd Wight.



Atelier. Óleo sobre lienzo. 170 x 195 cm. Santiago Giralda.

Atelier muestra una estancia que se podría asemejar a un estudio fotográfico, en el que aparecen una serie de focos y equipamiento de ese orden. En el centro de la imagen y del posible espacio para la representación, aparece una forma extraña de carácter orgánico semejante a un árbol. Alrededor de toda la escena, que aparece abigarrada y cerrada en sí misma, se encuentra una vegetación oscura que la rodea por todos los lados, provocando un claroscuro evidente entre el escenario y el espacio de visión del espectador.

Atelier propone una reflexión sobre los diferentes modelos de representación y modelos mentales. Este cuadro lo realicé expesamente como experimento de estudio del Desayuno campestre de Manet. Como he comentado a lo largo del trabajo, ese cuadro supuso un cambio de paradigma en los modo de ver y de organizar lo visual.

En primer lugar me interesó el aspecto transgresor respecto a la temática, así Manet nos muestra una mujer desnuda entre hombres, sin respetar ninguna de las convenciones canónicas de la época, tanto a nivel artístico y de representación como a nivel social y moral. Sin entrar en profundidad en ese aspecto social, yo me propuse representar la representación de un modelo de carácter indefinible, que tránsitase entre la abstracción y lo figurativo. De esta forma, incorporaría algunos de los aspectos formales que propuso Manet en su cuadro. Como por ejemplo, la utilización del color como mancha de pintura, más que para describir el detalle.



Manet, El desayuno campestre.



Escenografía de obra de teatro.

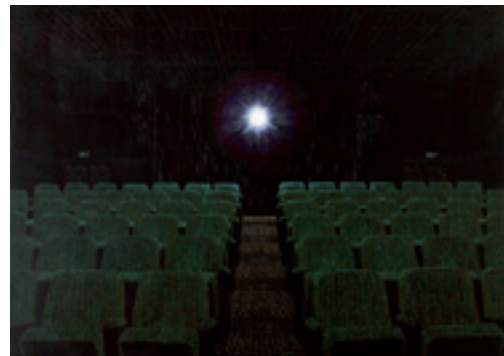
Además, realicé un trabajo semejante, a la hora de introducir los elementos a representar, de tal forma que aparecen como si hubiesen sido colocados de manera artificial, (como un collage), pero que sin embargo, mediante la utilización del carácter aglutinador de la naturaleza se integran perfectamente en la escena. Manet eliminó la perspectiva, alterándola y creando un espacio ambiguo. La profundidad es cerrada para dotar a la imagen de un realismo de carácter ilusorio. En *Atelier*, la estancia transmite un cierto sentimiento de claustrofobia. Esto es debido a la fuerza y el contraste que crean las ramas que rodean la escena y sobre todo, y a diferencia de mis obras anteriores por la ausencia de ventanas abiertas hacia el exterior.

Sin embargo, como hemos dicho anteriormente, también reconsidera los diferentes modelos de representación y los modelos mentales que hemos estudiado a lo largo de este proyecto. Aparece representado un escenario donde se sitúa un modelo, es decir se crea una escenografía para el espectador. Mediante la naturaleza que se encuentra entre ambos, se separa el espacio de la ficción del de la realidad. De esta forma se plantea al espectador una curiosa disyuntiva respecto a su mirada. Desde el interior del espacio ilusorio del cuadro se encontraría ante el modelo griego ya que contemplaría la escena bien diferenciada entre él (que se encuentra arropado por la maleza) y lo que sucede en el escenario. Por otra parte, si se plantea desde fuera del cuadro, el modelo al que apela la representación es al perspectivo de la cámara oscura, y cuyo culmen está en el cine, esto es debido a que observa lo que ocurre desde su individualidad, pero a través de un espacio colectivo como puede ser la sala del museo.

Así pues, la intención de *Atelier* es estudiar los diferentes espacios que se encuentran, se relacionan y se confunden hoy en día entre el espectador, el espacio de la representación, el espacio ilusorio y el real..



Hiroshi Sugimoto



Thomas Broomé.



Second Coming, Óleo sobre lienzo. 170 x 195 cm. Santiago Giralda.

En *Second Coming* aparece representada una piscina en lo que parece el exterior de una casa. La piscina se presenta repleta de objetos y cajas, que más bien pertenecerían a un desván. La escena aparece tachada por una mancha de pintura de una densidad considerable que además sobresale sobre la planitud de la superficie. En la parte del fondo de la imagen se alzan tres árboles frondosos.

Second Coming es un cuadro que habla desde lo pictórico de los procesos de hibridación. En este caso la pintura se define por sus opuestos, la piscina como intervención humana en el paisaje, en relación a la naturaleza representada al fondo. Objetos pre-dispuestos a través del espacio simulado tridimensional del cuadro en comparación con la mancha blanca indefinida que recorre la representación, desmantelando su planitud para recalcar su potencialidad como objeto físico tridimensional, etc.

Uno de las consecuencias de cualquier proceso de relación, intercambio, o hibridación es el resto. En este sentido esa idea de resto se representa mediante la cantidad de objetos que aparecen tirados en un espacio que no parece adecuado a sus funcionalidades. Sin embargo, esos restos establecen entre ellos una serie de relaciones que permiten componer el cuadro, es decir, al actuar como unidades independientes no conforman ningún tipo de significado, sino que a partir de la relación entre todos se consigue una composición que cumple con las expectativas de la pintura.

Así pues, se reconsidera como en el espacio ilusorio de la pintura cualquier objeto es potencialmente un elemento fundamental. Simplemente eso dependerá de la capacidad que tenga para definirse y especialmente para crear composiciones con el resto de elementos que conforman la escena.

En definitiva, los restos (objetos) en un espacio como el de la interfaz, al actuar como conectores más que como descripciones de una forma y función, resultan aprovechables.



Obras de Ulf Puder y Tim Eitel.

Como hemos explicado a lo largo del proyecto tanto el territorio de la pintura como el de la interfaz no tienen límites definidos en la actualidad. Son espacios dinámicos, abiertos y de transición .

Second Coming reconsidera estos no lugares o espacios de tránsito, por esa razón la escena representada adquiere un carácter de asentamiento, más que como construcción permanente. Se vislumbra la presencia humana pero no se disponen de los suficientes datos como para definir exactamente cual es el sentido de esa construcción.

Ulf Puder también trabaja con esa idea de asentamientos en un espacio sin determinar. En su caso representa habitáculos, caravanas y lonas delante de fondos que se asemejan más a degradados de carácter abstracto. De esta forma es como si quisiese situar al espectador en un espacio de incertidumbre donde no se puede adivinar nada respecto a la localización. En este sentido sus obras apelan al desarraigo y aislamiento del que hablamos respecto al espectador en su habitación, que solo accede al exterior a través de la pantalla.

Tim Eitel también desarrolla esas reflexiones sobre la individualidad ante la masa y los medios. Habitualmente representa personas absortas y ensimismadas contemplando algún tipo de objeto o paisaje. Aunque en muchos casos sitúa a sus personajes en el contexto propio del arte, museos, galerías, etc. Al igual que Ulf establece un claro diálogo entre la abstracción y la figuración en su pintura.

Resulta interesante esa idea del aislamiento en un contexto tan abarrotado como en el que nos encontramos. En el caso de Second Coming la localización parece mucho más detallada. Sin embargo, a pesar de ese asentamiento hay una presencia móvil capturada en el lienzo. La mancha que lo recorre remite a esas trayectorias divergentes por la que discurren los procesos de comunicación hoy en día, y más concretamente en relación a la temporalidad de la imagen pictórica. Esa mancha, simula aquello que sucede y que sin embargo no puede ser captado. Eso que sucede en este entorno de velocidades puede ser el espectador, el paso de la pintura a través de la superficie, etc.

Esa convivencia de distintas temporalidades entre la imagen mediática y los diversos lenguajes pictóricos, también contribuyen a la percepción de un nuevo mundo. Esta capacidad de la pintura para construir nuevos imaginarios es sin duda una de las razones por la que muchos artistas, la utilizan para desarrollar su trabajo..



The Viewer. Óleo sobre lienzo. (Díptico). 170 x 390 cm (Total). Santiago Giralda.

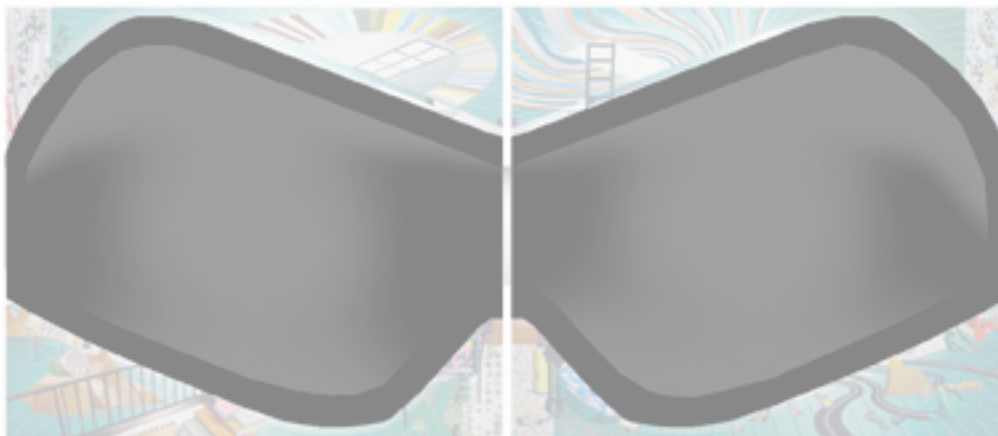
The Viewer es un díptico en el que aparecen representadas 2 estancias de tal forma que parecen reflejadas, al menos en lo que respecta a la arquitectura- Sin embargo los objetos que se encuentran en cada una de ellas no son los mismos. En cualquier caso si que existe una aspiración en que ambos establezcan un diálogo de similitud.

Los objetos representados obedecen a diferentes órdenes, aunque son objetos en su mayoría de uso cotidiano.

The Viewer propone un acercamiento a la pintura a partir de la reorganización y clasificación de imágenes provenientes de otros medios.

Un aspecto fundamental a la hora de considerar este trabajo tiene que ver con los distintos modos de ver del espectador, así como con la lentitud de la pintura en relación a otros medios. Con lentitud podríamos diferenciar dos aspectos: el primero tendría que ver con el tiempo necesario para la realización del cuadro, el cual trasciende la inmediatez de otros procesos de producción de imágenes. Sin embargo aunque este aspecto tiene su importancia, este aspecto no es el verdadero trascendente respecto al tema que nos ocupa. El segundo reflexiona sobre la lentitud en relación a la captación de una imagen. En este sentido, sabemos que la fotografía capta un instante y lo congela, sin embargo, cuando nos apoderamos de una imagen y la trasladamos al lienzo, esta adquiere una nueva dimensionalidad temporal. Es decir, establece una relación directa no solo con el instante capturado sino con el tiempo de la tradición de pinturas, en cierta manera con la atemporalidad de la pintura.

Esta temporalidad ambigua que se crea cuando se pintan imágenes atrapa al espectador en un espacio y tiempo suspendido.





Neo Rauch

Algunos artistas utilizan este no tiempo para desarrollar sus pintura. En el caso de Neo Rauch, resulta evidente la referencia constante a l pasado, y más especialmente a la estética socialista. Luc Tuymans, siempre toma un hecho histórico concreto para situar sus pinturas, sin embargo , estás mediante su proceso apelan más a la memoria colectiva que al hecho representado.

Esta indefinición temporal se pretende evidencia en The Viewer, de tal forma que los objetos representados pertenecen a épocas dispares.

Otro aspecto temporal relacionado con la pintura a destacar con The Viewer tiene más que ver con la mirada del espectador. La composición planteada en el cuadro tiene en cierta manera un planteamiento barroco. Así pues, el espectador se encuentra antesí un recorrido laberíntico repleto de pequeños detalles, recovecos y salidas. Este tiempo necesario para recorrer el cuadro, atrapa la mirada distraída del espectador, reclamando su atención.

La disposición arquitectónica adquiere una forma de semejanza a unas gafas, de tal forma que sugieren una mirada desde la propia pintura dirigida al que la observa. En cierta manera se propduce un desafío por partes, en el que la pintura reclama su lugar dentro del contexto abarrotado de imágenes en la cultura visual.

Para reafirmar ese aspecto vibrante de la interfaz en the viewer no todos los motivos resultan objetos estáticos. Por ejemplo aparece representada una explosión. En cierto, sentido, la intención era representar una forma que no tiene forma ni volumen definido, asumiendo así su recreación como única alternativa.



Luc Tuymans



Grier Edmunson

Otras obras / Otros artistas.

Para terminar esta primera presentación de obra, respecto a alguno aspecto fundamentales para entender ni pintura en relación a otros artistas contemporáneos en el contexto de la interfaz. Realizaré una breve recapitulación final de las cuestiones comunes quemerecen ser destacadas .

Así pues, sabemos que la pintura interfaz parte de la pintura de la imagen , término con el que consideramos a esos artistas coetáneos del arte pop, que sin embargo hicieron uso de imágenes mas banales y cotidianas para desarrollar sus investigaciones en relación a los otros medios.

Al introducir la fotografía buscan una tercera vía entre la representación tradicional “realista” y las convenciones modernistas. Respecto a este tema se empiezan a establecer las bases de un espacio de hibridación en el que diferentes posturas y lenguajes pueden convivir sin ningún tipo de privación primordial. Por ejemplo, son muy comunes las dialécticas entre la abstracción y la figuración.



Hurvin Anderson

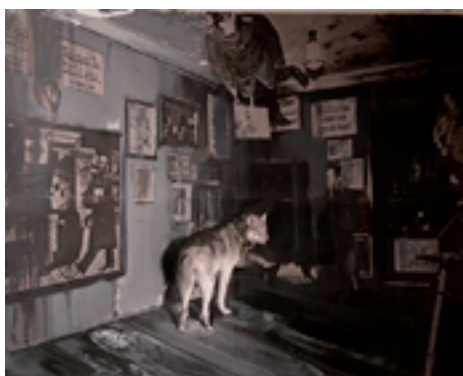


Jules de Balicourt



Yves Belorgey

En este terreno híbrido, la pintura ha dejado de competir con la foto. Además la irrupción de la fotografía revitalizó la pintura, volviéndose a introducir la materia social. De esta forma, la pintura, vuelve a mirar al mundo en el que está inscrita, pero además reflexiona como es representado y a través de que medios lo percibimos.



Adrien Gehnie



Daniel Richter

Si en los sesenta la foto volvió a introducir a la sociedad en la pintura, en la actualidad la hibridación de esta con otros medios permite la construcción de nuevos mundos , nuevos espacios ilusorios, nuevos imaginarios.

Esta relación de la pintura con los otros medios en forma de interfaz, además ha supuesto una revitalización de la pintura como práctica. Ante la excesiva velocidad con la que transitan las imágenes, se instaura la pintura como resistencia. Esta resistencia ante los mass media vino dada por la defenestración a la representación de la realidad con el modernismo, sin embargo, en la actualidad esta más dirigida a una actitud ante las imágenes. Una forma de invertir la pérdida de tiempo de lo insustancial e inmediato de las sociedades de consumo para invertir el tiempo en pintar.



Michael Borremans



Mamma Anderson

La temporalidad de la pintura interfaz se convierte en eje fundamental de su discurso, ante esta sobrepoblación de imágenes, el espectador se ve bombardeado. La pintura tiene una especificidad temporal que trasciende lo inmediato para conectar las imágenes mediáticas de las que se vale con la historia de la pintura como tradición. Sin embargo, esas imágenes mediáticas no se desprenden por completo de su referencialidad temporales, así, se crea un desajuste que crea nuevos órdenes.



Hernan Bas

Ante la incorporealidad de las imágenes que circulan por la red, la pintura reclama la atención del espectador, este en ocasiones necesita la experiencia visual que le ofrece la pintura en términos de superficie y materialidad para poder saborear la imagen. El espectador hoy en día transita, no se encuentra en un punto fijo, ya que ante la pantalla del ordenador, a pesar de contar con una fisicidad reducida, su actividad mental accede al

espacio ilusorio que se despliega ante él . Este espacio crea relaciones infinitas y ofrece un innumerable número de posibilidades. Esta nueva percepción entre lo real y lo ilusorio de un mundo infinito, ha permitido la apertura de la pintura a la representación de esos mundos posibles y la producción de nuevos imaginarios.



Enka somogyi



amy casey

En definitiva, la pintura interfiere al responder a las necesidades de la cultura visual, se ve involucrada en un modelo de representación proteico, dinámico, inabarcable y abierto que le auguran un gran futuro.



Humyni

Otras pintura personales



Trastero. Óleo sobre lienzo. 170 x 195 cm. Santiago Giralda



The best of me is never good enough. Óleo sobre lienzo. 170 x 195 cm. Santiago Giralda



Accidental Tourist Room. Óleo sobre lienzo. 195 x 195 cm. Santiago Giralda.



Supernova. Óleo sobre lienzo. 185 x 150 cm. Santiago Giralda.



The Last Chance. Óleo sobre lienzo. 163 x 125 cm. Santiago Giralda.



Cyborg. Óleo sobre lienzo. 150 x 150 cm. Santiago Giralda.



La ventana. Óleo sobre lienzo, 140 cm 150 cm. Santiago Giralda

7. CONCLUSIONES:

Este proyecto ha planteado un verdadero esfuerzo de introspección y reflexión sobre dos de las cuestiones más sencillas de plantear y posiblemente más difíciles de responder al menos para mi persona, tanto como investigador como creador o pintor. La primera giraría entorno a estas preguntas: ¿que es pintar ahora? ¿por qué pintamos? ¿y qué pintamos?.

Sin duda atacar estas cuestiones resulta verdaderamente complicado, sin embargo, a la hora de plantear mi proyecto tenía claro que debía exprimirme en pos de un mejor entendimiento de la situación actual en la que se encuentra la pintura, y así poder acercarme al menos, a alguna respuesta.

Para ello y como se ha ido desarrollando en el proyecto, he reconsiderado a aquellos pintores y teóricos que son referentes para mí, porque comparto con ellos un mayor número de intereses. A este respecto el haber vuelto a ellos me ha permitido revisar su obra y de la misma forma, la mía propia.

Sin embargo, tenía claro que para responder a las preguntas que eran motivo de esta investigación no era suficiente el revisionado de artistas anteriores.

Para entender la pintura hoy, es necesario entender como es afectada por el entorno mediático en el que está inscrita. Y como ha llegado hasta él. Partiendo de las reflexiones propias, derivadas de mi práctica pictórica he establecido una red de relaciones con artistas contemporáneos que trabajan en mi misma línea. Este dialogo sin duda, ha desvelado un nuevo espacio de conocimiento que me ha permitido entender mucho mejor el contexto pictórico actual.

No quiero negar que ya desde un principio me sentí interesado por la interfaz. A pesar de que conocía la obra de pintores que habían incorporado la fotografía en su trabajo, teniendo como principal referente a Richter, actualicé la situación, asumiendo que en mi proceder, la pantalla del ordenador tenía una verdadera importancia y de ese modo debía ser tenida en cuenta a la hora de analizar mis procesos y de la misma forma los procesos de producción y vualización de la pintura en el entorno mediático actual. Estos aspectos que antes no había tenido en cuenta a la hora de analizar mi trabajo me han mostrado un camino de indudable interés.

Puedo decir que esta investigación me ha permitido poder realizar un discurso en el presente, reflexionar sobre mi pintura atendiendo a mis quehaceres cotidianos en el estudio, incluyendo el uso del ordenador como herramienta, y además me dispone para un mejor entendimiento de la pintura como practica contemporánea y vigente. Sin duda, me ha abierto nuevas vías de investigación y ha desempolvado algunas que merecían ser revisitadas.

La segunda cuestión que planteaba al principio de esta reflexión sería: ¿Por qué pinto lo que pintó?. Esta cuestión tan igualmente complicada, la dejaré para la presentación de mi obra ante el tribunal, sin embargo, después de la presente investigación considero que estoy más cerca de la respuesta.

8. BIBLIOGRAFIA

- Baudrillard, Jean. 1997. *La ilusión y desilusión estéticas*. Monte Ávila .Editores Latinoamericana.
- Benjamin, Walter. 2008. *La obra de arte en la época de la reproductividad técnica*. Madrid. Abada Editores.
- Borriaud, Nicolas. 2006. *Estética relacional*. Adriana Hidalgo editora.
- Bryson, Norman. 1991. *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid. Alianza Editorial.
- Catalá, Josep María. 2005. *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona. Ed: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Catalá, Josep María. 2010. *La imagen interfaz. Representación y conocimiento en la era de la complejidad*. Ed: Universidad del País Vasco.
- Català Doménech, Josep M. 1993. *La violación de la mirada : la imagen entre el ojo y el espejo*. Madrid : Fundesco, D.L.
- Crary, Jonathan. 2008. *Suspensiones de la percepción*. Tres Cantos. Ediciones Akal.
- Crary, Jonathan. 2008. *Las técnicas de espectador*. Murcia. Cendeac.
- Deleuze, Guilles. 2002. Francis Bacon. *La lógica de la sensación*. Madrid. Arena Libros s.l.
- Didi-Huberman, George. 1997. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires. Ediciones Manantial.
- Foucault, Michel. 1989. *Las palabras y las cosas : una arqueología de las ciencias humanas*. México. Publicación Siglo XXI.
- Fried, Michael. 2007. *Jeff Wall, Wittgenstein, and the Everyday*. Chicago. Ed. Universidad de Chicago.

Galvez Jiménez, Alberto. 2004. *Cita de la pintura. Estrategias referenciales de la pintura*. Valencia. Ed. Diputación de Valencia.

Hockney, David. 1994. *Así lo veo yo*. Madrid. Siruela.

Jay, Martin. 2007. *Ojos abatidos, la denigración de la visión en pensamiento francés del siglo XX*. Tres Cantos.AKAL.

Kaja Silverman. 2009. *El umbral de lo visible*. Tres Cantos.AKAL.

Krauss, Rosalind E. 2002. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid. Alianza.

Lawson, Thomas. 2001. *Última salida: Pintura. Arte después de la Modernidad*. Tres Cantos.Ediciones Akal.

Manovich, Lev. 2005.*El lenguaje de los nuevos medios de comunicación : la imagen en la era digital*. Barcelona : Paidós.

McLuhan, Marshall. 1996. *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*. Ed. Paidós Comunicación.

Ranciere, Jaques. 2010. *El espectador emancipado*.Castellón Ed. Elago.

Stoichita I, Víctor. 2009.*Como saborear un cuadro*. Madrid. Ediciones Cátedra.

VV AA. 2008. *Painting of the Modern Life*. Hayward. Ed: Hayward.

VV AA. 2002.*Paintings on the move*. Catálogo exposición.Basel. Ed: Kunsthalle Basel.

VV AA. 2002.*Urgent Painting*. Paris. Ed: Paris -Musees.

VV AA. *Critical Perspectives on Contemporary Painting: Hybridity, Hegemony, Historicism*. Liverpool. Ed: Liverpool University Press. 2004.

VV AA. 2007. *Pensar de Pintura*. Madrid. Publicación UCM.

Weibel, Peter. *El mundo como interfaz. Elementos: ciencia y cultura*. Puebla. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla diciembre-febrero, Año/vol7. número 040.

Weibel, Peter. (1994). *Pittura/Immedia: Malerei in der 90er Jahren*. Klagenfurt, Graz Ed Landesmuseum Joanneum.

White, John, 1994. *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*. Madrid. Alianza, D.L.



Santiago Giralda, Madrid, 1980. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y Postgraduado por la Hochschule für bildende Künste de Hamburgo. Sus trabajos han sido expuestos en Alemania y España. Ha sido galardonado en diferentes certámenes entre los que destacan Generaciones de Cajamadrid, Tentaciones, Injuve y Bancaja. Su obra se encuentra en colecciones de arte como las del Ministerio de Cultura, CajaMurcia y el Museo “El brocense” entre otras. Adicionalmente, forma parte del Archivo de creadores del Matadero y ha recibido ayudas a la producción como la de la Comunidad de Madrid. Vive y trabaja en Madrid.

SANTIAGO GIRALDA SATO

C/Valdesangl, 19 2ºd. 28039 Madrid.
Tlf: 635590255 / santiagogiralda@gmail.com

FORMACIÓN ACADÉMICA

Máster en Arte y Creación e Investigación, UCM. Madrid.(En curso).
Curso de Adaptación Pedagógica (CAP).
240 horas de prácticas en la Escuela de arte N° 2, Curso de Bachillerato II. Madrid.
Máster Profesional de Diseño Gráfico y Animación Web.
Dirección de Arte (MDC). Escuela Profesional Nuevas Tecnologías. CICE. Madrid.
Postgrado en Arte y Comunicación Visual.
Hochschule für bildende Künste, Hamburgo, Alemania.
Licenciatura en Bellas Artes.
Doble especialización en Artes de la Imagen y Pintura, Univ. Complutense Madrid.
Enseñanza primaria y Secundaria. Colegio Nra. Sra del Buen Consejo. Madrid.

IDIOMAS

Inglés: Nivel Intermedio alto. Estancia de 1 año en Londres, etc.
Alemán: Nivel Intermedio alto.ZERTIFIKAT DEUTSCH (B2). 3 años en Alemania.

BECAS

2010 Beca para realizar un curso de lengua alemana en el extranjero, Ministerio de Educación.
2009 Beca de carácter general y de movilidad estudiantes universitarios. Ministerio de Educación.
2007 Beca Leonardo Univ. Pontífica Comillas. Realización de prácticas en empresas de la UE.
2004 Beca Erasmus por la U.C.M. Hochschule für bildende Künste, Hamburgo, Alemania.

EXPERIENCIA PROFESIONAL Y DOCENTE

2010 -2011 *Profesor de Educación plástica*. Ayuntamiento de Guadalix de la Sierra.
Coordinador y profesor en La casa de cultura y diferentes colegios.
2010 Artista representado por la Galería Mito. Barcelona
2008-2009 Artista representado por la Galería Punto. Valencia.
2007 Diseñador off y retocador fotográfico en el Studio RobinK, (Berlín, Hamburg).
Trabajo en el uso de programas como Photoshop, Illustrator e Indesign. Alemania.
2004-2007 *Profesor de Arte, Ilustración, Dibujo y Pintura*.
Kunstlerhaus Wendenstrasse 45 de Hamburgo. Alemania.
2003 Diseñador gráfico, ilustrador del estudio Kaifa. Madrid.
2000-2003 *Profesor de Plástica*. Colegio Público Bosque. Empresa educativa Spiral. Madrid.

PREMIOS ARTÍSTICOS (SELECCIÓN)

2011 V Certamen de Pintura "Aciselo Antonio Palomino". Bujalance, Córdoba. (1º Premio),
2010 XXVII Certamen de pintura Concello de Cambre. (2º Premio).
TENTACIONES. Feria Estampa (Mejor obra, Asociación de críticos de Madrid).
XIX Bienal de artes plásticas de Albacete. (Adquisición).
IV Premio Bienal Artes Plásticas Fundación María José Jove. (Selección).
2009 XXXVI Premio de Pintura, Escultura Bancaja, Valencia. (2º premio).
Miembro del Archivo de Creadores de Matadero, Comunidad de Madrid.
Ayuda a la producción artística de la Comunidad de Madrid. (Adjudicación).
70 Exposición Internacional de Artes Plásticas, Valdepeñas. (Selección).
2008 *Muestra de Artes Visuales INJUVE 2008*, Madrid. (Accésit).
Certámen GENERACIONES 2008 Cajamadrid. Madrid. (Adquisición).
2007 IX Premio de Pintura Carriegos, León. (1º Premio).
XXVIII Certámen de Pintura de Gredos, Arenas de San Pedro. (1º Premio).
2006 XI Certámen Jóvenes pintores Fundación La Gaceta, Salamanca. (Accésit).
XXI Certámen de Pintura BMW. (Mención de Honor). 97

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 2009 *Interior/Exterior*, Centro de Arte Joven, Comunidad de Madrid.
2009 *Under construction*, Galería Punto, Valencia.
2007 *Outsider*, Ol-früh galerie, Hamburgo. (Alemania).

EXPOSICIONES COLECTIVAS (SELECCIÓN)

- 2010 *Exposición 25 años del INJUVE*, Círculo de Bellas Artes. Madrid.
Swab, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Barcelona. Galería Mito.
Forosur, Feria Iberoamericana de Arte Contemporáneo, Cáceres. Galería Mito.
New Realisms, Galería Mito, Barcelona.
- 2009 *XXXVI Premio Bancaja de Pintura y Escultura*, IVAM, Valencia.
70 Exposición Internacional de Artes Plásticas, Museo Municipal, Valdepeñas.
- 2008 *Muestra de Artes Visuales Injuve*, Madrid; León; Guatemala; Santo Domingo.
Generaciones 2008 Cajamadrid; Madrid; Barcelona; Valencia; Sevilla.
Uno más es multitud, Doméstico 08. Curator. Tania Pardo, Madrid.
Valencia art, Feria Internacional de arte Contemporáneo, Valencia. Galería Punto.
Preview 2009, Galería Punto, Valencia.
- 2007 *Fernweh/ Heimweh*, Aol gebäude, Hamburgo. (Alemania).
XI Premio Carriegos de Pintura, La Casona, León.
XXVIII Certamen de Pintura Gredos, Casa de la Cultura, Arenas de San Pedro.
XXVII Certamen de Pintura "Ciudad de Manzanares", Pabellón de la Cultura.
Certamen de Pintura Uned, Instituto francés, Madrid.
- 2006 *Casa demolida*, Haubachstrasse 7a, Hamburgo. (Alemania).
Jahresausstellung, Hochschule für bildende Kunst, Hamburgo. (Alemania).
XXI Certamen de pintura BMW, Madrid, Oviedo. Exposición itinerante.
Certamen de pintura Valparaíso, Galería Kreisler, Madrid.

OBRA EN COLECCIONES

Colección de arte, Ministerio de Cultura, Madrid.
Colección de arte, Fundación Caja de Murcia, Murcia.
Colección de arte, Museo El Brocense, Cáceres.
Colección de arte, Fundación Bancaja Valencia.
Colección de arte, Obra Social Cajamadrid, Madrid.
Colección de arte, Fundación Carriegos, León.
Colección de arte, Ayuntamiento de Arenas de San Pedro, Ávila.
Colección de arte, Consejo Superior de Deportes, Madrid.
Colección de arte, Fundación La Gaceta, Salamanca.
Colección de arte, "El Brocense", Diputación de Cáceres. Extremadura

PUBLICACIONES

Turcot, Susan, *Anonym Zeichnnen*. Public.Hochschule für bildende Kunst, Hamburgo, 2005.

*Diferentes catálogos y reseñas relacionadas con los premios conseguidos y exposiciones mencionadas anteriormente.

OTROS DATOS DE INTERÉS:

Existen diferentes espacios donde se puede visionar mi trabajo en Internet.

Archivo de Creadores del Matadero. Comunidad de Madrid.

<http://www.mataderomadrid.com/archivodecreadores/>

Certamen Generaciones Obrasocial Cajamadrid.

http://www.generacionescajamadrid.com/santiago_giralda.html

Programa Metrópolis Rtve. (Entrevista en relación al Premio Injuve 2008).

