



TRABAJO FIN DE GRADO.GRADO EN BELLAS ARTES.
UNIVERSIDAD DE SEVILLA.CURSO 2018-2019.

Amara Sánchez Toledo

La casa del leñador.

**Atlas en el proceso de creación
aplicado a la pintura.**

La Casa del Leñador.

Atlas en el proceso de creación aplicado a la pintura.

TRABAJO FIN DE GRADO

GRADO EN BELLAS ARTES . UNIVERSIDAD DE SEVILLA.

CURSO 2018-2019

TÍTULO: La Casa del Leñador. Atlas en el proceso de creación aplicado a la pintura.

AUTOR: Amara Clara Sánchez Toledo.

TUTOR/A: Profesor Doctor Fernando García García.

Vo. Bo. DEL TUTOR:

Índice

1. Introducción.	11
2. El Atlas Mnemosyne. Definición del Concepto de Atlas aplicado al arte.	13
2.1 Aby Warburg y Walter Benjamin.	15
2.2 Gerhard Richter.	18
2.3 Sobre la multiplicidad de la procedencia de las imágenes del atlas.	21
3. Traducción del atlas y la relación de las imágenes en el ámbito pictórico.	25
3.1 El proceso de búsqueda de la imagen.	27
3.2 La ocultación de la vida a través de la fotografía. La imposibilidad de la certeza de la imagen.	31
3.3 El límite de la imagen vs. El límite de la pintura.	35
3.4 La pintura como hilo conductor de la narratividad.	38
4. Obras. La casa del leñador.	43
5. Conclusiones.	61
6. Bibliografía.	65

Introducción

La Casa del Leñador da nombre a un proyecto de investigación que explora la representación de la imagen en el ámbito pictórico. Se propone la búsqueda de un espacio ficticio que nace de imágenes de toda índole, que por su propia ambigüedad generan un sustrato que permite crear un escenario abierto en el que espectador proyecte su propia ensoñación.

Durante la investigación se estudiarán las relaciones que el mecanismo del atlas establece entre las imágenes utilizadas para la creación plástica; estudiando el origen de esta herramienta y su aplicación al campo de la pintura a través de Gerhard Richter. C.Tartás y R.Guridi (2013: 230) dicen sobre el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg:

“Cada información, cada imagen, nos lleva a otras nuevas, a menudo de naturaleza muy diferente, y en cuyas correspondencias, lejos de basarse en analogías conceptuales o jerarquías semánticas, yacen a menudo profundas relaciones subconscientes, espontáneas, difíciles de determinar a priori.”

Los vínculos presentes en el atlas nunca surgen de la calma. Nacen en el caos, el desorden, del mestizaje entre imágenes de distintas fuentes y se establecen como intento de solucionar una problemática que se plantea a través del mismo. Se bifurca, se desdobra y abre nuevas líneas de trabajo a medida que se desarrolla y hace que siempre surjan nuevas conexiones, aparezcan nuevas direcciones, avanzando y retrocediendo en los aspectos más profundos de la propia producción.

La obra que compone La Casa del Leñador busca generar esos lazos dentro de la pintura, dando una nueva temporalidad y un renacer a las imágenes. Paulatinamente, estas se resignificarán e irán más allá de la realidad que contienen. Las fotografías utilizadas para la práctica pictórica durante este proyecto son imágenes recolectadas de la ingente cantidad de fotografías que nos inundan a diario. La mayoría de ellas descontextualizadas y que por esta misma razón nos acotan la realidad.

Esta limitación, esta realidad pautada nos oculta una parte de sí misma. En esta realidad esquiiva se indagará trasladando la información que tenemos y la que no a la práctica pictórica, haciendo que esta sea un componente más que imperioso para el proyecto. Las cosas que se quedan fuera de la imagen son las que hacen que volquemos en las mismas las ensoñaciones, las cosas que nosotros mismo ocultamos y hace que relacionemos unas con otras.

Durante la investigación se perseguirán los siguientes objetivos:

- Explorar el concepto de atlas y su metodología a través de su empleo en la práctica pictórica.
- Plantear la problemática que el atlas establece respecto a la propiedad de las imágenes y los derechos de autor.
- Indagar sobre los valores conferidos a la imagen.
- Investigar sobre la transferencia de la imagen al campo pictórico y sus respectivos límites.
- Desarrollar nuevas estrategias y metodologías para construir un discurso pictórico personal.

La producción presentada en este Trabajo Fin de Grado busca representar un mundo ficticio en el cual el espectador proyecte sus propias ensoñaciones. Centrándonos en una morada ubicada en mitad del bosque, se utilizarán imágenes con las que la autora se relaciona a diario y se relacionarán a través de la creación de un atlas propio.

Aby Warburg y Walter Benjamin.

Según la RAE (2019) un archivo es un “conjunto ordenado de documentos que una persona, una sociedad, una institución, etc., producen en el ejercicio de sus funciones o actividades”. Cada uno de nosotros generamos un archivo personal y paralelo a nuestra vida inmenso, pero cuando además de seres que tendemos a acumular datos sobre nosotros mismos empezamos a tener un interés mayor por lo que nos rodea, la tendencia natural es una desordenada acumulación de documentos y de papeles. Este es el caso de Aby Warburg.

A. Warburg es un historiador alemán perteneciente a una familia judía con una posición acomodada. Recibió una educación en casa basada en la lectura. Posteriormente realizó diversos estudios de historia del arte, filosofía, religión y antropología. Realiza viajes de formación por Europa. Interesándose en estudios tempranos sobre la pervivencia de las imágenes. Su tesis sobre *El Nacimiento de Venus y La Primavera de Sandro Botticelli* ya indaga sobre las continuidades y supervivencias de iconografía e imágenes de la Antigüedad Clásica. El gran interés de Warburg por la cultura y su amor por los libros hizo germinar posteriormente la Biblioteca Warburg. Tras múltiples viajes y años de investigación en 1905 comienza a investigar sobre nuevos métodos para crear una cartografía de la historia del arte innovadora, distinta a la visión cronológica que tenemos de ella. Sin embargo, hasta 1924 no comienza a materializar su proyecto: el Atlas Mnemosyne.

El Atlas es un archivo que consta de distintas agrupaciones visuales de fotografías. Cada conjunto las descontextualiza y reagrupa regenerando el sentido de las imágenes que lo constituyen, siendo cada uno de estos independiente del resto de paneles. El método de trabajo de A. Warburg se basa en trabajar con fotografías, ampliaciones y detalles que tras su descontextualización de la historia del arte narrativa que todos conocemos, reestructuraba en unos paneles que posteriormente fotografiaba. Los paneles son una superficie de cartón negra en la cual se disponen estas imágenes. Este montaje, estructurado por afinidades morfológicas y semánticas, propone una cartografía abierta, regida por criterios propios, de límites semánticos difusos (a menudo rayando en obsesiones personales), siempre abiertos, a sucesivas ampliaciones de campo o contenidos (Tartás y Guridi, 2013). La reagrupación de las imágenes mediante este método consigue poner de manifiesto el valor intrínseco de cada imagen, este proceso permite a las distintas imágenes del enriquecer la que tiene al lado al mismo tiempo que se enriquece a sí misma.



Figura 2. Panel número 48. Atlas Mnemosyne. (Warburg, 1924)

Los vínculos que se establecen dentro del atlas no suelen ser nexos claros y evidentes, muchas veces estos nacen del caos y la relación entre las imágenes; simplemente es una conexión secreta entre ellas que solo el autor del propio atlas comprende. No se pueden obtener conclusiones precisas sobre el planteamiento del mismo. Georges Didi-Huberman (2010: 2) define el atlas así:

Forma visual de conocimiento. Conjunto de mapas geográficos reunidos en un volumen, generalmente en un libro de imágenes, y cuyo destino es ofrecer a nuestros ojos, de manera sistemática o problemática - incluso poética en caso de errática, cuando no surrealista- toda una multiplicidad de cosas reunidas allí por afinidades electivas.

Didi-Huberman también se refiere a los paneles del atlas con el juego de palabras en francés *table-tableau*. Con esto trata de decir que el conjunto de imágenes establecido en el atlas no quiere ser atractivo como una pintura, sino que puede ser cambiante y redistribuido (solo es una herramienta de trabajo); y que con cada distribución genera un nuevo abanico de posibilidades y significados. Por ello, este método de investigación en el que Aby Warburg planteaba la manera de relacionarnos con nuestro pasado artístico y cultural, fue llevado al arte contemporáneo. Siendo esta la manera física con mayor número de similitudes respecto a la forma de relacionar las imágenes que tenemos los artistas.

Walter Benjamin, de manera coetánea a Warburg, escribe su *Libro de los Pasajes*. Proyecto que comienza a realizar en 1927, y en el que trabajará hasta el año de su fallecimiento en 1940. En el organiza en fichas breves textos inconexos entre si y organizados en diferentes categorías. “Con ello Benjamin abandona la relación lineal y discursiva clásica en la literatura y los sustituye por una panoplia de fragmentos que funcionan por la acumulación de los mismos y por su propia yuxtaposición. Para Benjamin solo el lenguaje rápido y directo revela una eficacia operativa adecuada al momento actual” (Benjamin, 1968 citado en Guasch, 2011: 26). Plantea que con la llegada de nuevos tiempos y de las nuevas tecnologías hay que plantear una nueva manera de relacionarnos con lo que nos rodea, entendiendo que la ordenación cronológica quedaría obsoleta.

En la actualidad nuestra forma de llegar al conocimiento tiene más que ver con *El Libro de los Pasajes* de lo que podemos llegar a pensar. Si nos interesa Velázquez no revisamos el Siglo de Oro completo; saltamos de este a Borremans, y después volvemos a Goya. Así relacionamos unos con otros de manera atemporal, apreciando las conexiones entre los diferentes autores y buscando respuestas a preguntas que todavía ni siquiera nos hemos llegado a plantear. Esta es la forma natural del pensamiento visual que desarrolla el artista.

Gerhard Richter.

Dentro del campo de la creación plástica, Gerhard Richter utiliza esta metodología en su obra más corpuda: Atlas. Comienza a trabajar en este proyecto en 1969 y ha sido un Work In Progress (WIP) desde sus inicios, permaneciendo en un estado de crecimiento constante. Muchos más artistas se sumergen en la creación de un archivo y en proyectos similares al atlas. Sin embargo y analizándolo de forma comparativa, este es el que más analogías plantea respecto al montaje que traza Warburg. Entre estas analogías se presentan cierto gusto por la estética del archivo, junto con la concepción para ser expuesta del Atlas Mnemosyne de Aby Warburg y de Atlas de Gerhard Richter.

El Atlas de Richter contiene fotografías familiares, recortes de periódicos y revistas, fotografías propias y bocetos; que se corresponden entre ellos al igual que en el Atlas Mnemosyne. Para Richter estos paneles compuestos por imágenes funcionan como un archivador que organiza el cosmos del artista. Pero ese orden no funciona como el del fichero de una oficina; este responde a un alfabeto íntimo de Richter, que solo él conoce y que hace que ese inventario de intereses formales sea un instrumento para su propia experimentación. La pintura es un proceso parsimonioso, los cambios de vislumbran de forma muy lenta, y el atlas en cierta forma, hace que la búsqueda de la imagen perfecta para la práctica pictórica sea más intuitiva y visual.

“Mi motivación fue principalmente la necesidad de crear un orden, mantener un hilo conductor de las cosas. Todas estas cajas de fotografías, esbozos te echan abajo, porque son incompletos, no finitos. Así que es mejor presentar el material utilizable en manera ordenada y tirar las demás cosas. Así es como nació el Atlas, y como lo he expuesto algunas veces”
(Elger y Obrist, 2009 citado en Giaveri, 2011: 229)

En este sentido el Atlas recupera del cajón de sastre las cosas útiles y las pone en valor a merced del propio Richter, generando por su puesta en común los nexos de los que hablábamos en el apartado anterior sobre el Atlas Mnemosyne. Como afirma Giaveri (2011: 233) este cúmulo de imágenes, que provienen de la cotidianidad y de lo banal, tiene una estrecha relación con los cuadernos de bosquejos de los antiguos maestros de la pintura. Arrancan a la vida las imágenes que les rodean, sus pasiones y sus más recónditos miedos; para así constatar su presente y plasmar su relación con el mundo y la sociedad.

El Atlas Mnemosyne. Definición del concepto de Atlas aplicado al arte.



Figura 3. Paisajes. Panel número 162 del Atlas de Gerhard Richter. (Richter, 1970)

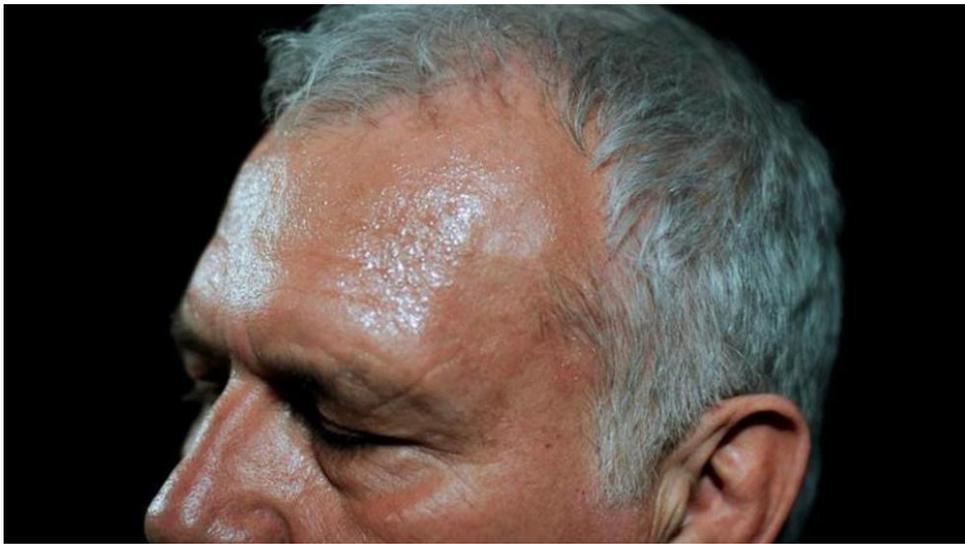


Figura 4. Fotografía de Jean Marie Dedecker. (Van Giel, 2010)



Figura 5. A Belgian Politician. (Tuymans, 2011)

Sobre la multiplicidad de la procedencia de las imágenes del Atlas.

Para Richter que contenga imágenes de orígenes tan dispares en el momento que comienza la creación y recopilación no plantea ningún tipo de problemática. “La producción artística comienza con imágenes que están al servicio de la magia. Lo importante de estas imágenes está en el hecho de que existan, y no en que sean vistas” (Benjamin, 2003). No importa el origen de estas, solo que están. En ningún lugar indica la fuente de procedencia de las imágenes.

Actualmente no resultaría extraña la denuncia de algún periodista por el uso de una fotografía tomada por el, o de alguno de los integrantes de la fotografía por no haber cedido sus derechos de imagen. Tuvo una gran repercusión el caso de Luc Tuymans, uno de los pintores contemporáneos europeos más reconocidos y cotizados, al verse implicado en un juicio del cual resultó condenado debido a la utilización de una fotografía en la que aparece Jean Marie Dedecker, publicada en el diario *De Standaard* (Figura 4). Este acontecimiento plantea los límites sobre las imágenes, su autoría y los derechos de su creador. Según Roland Barthes (1968) en *La muerte del autor*:

Cuando se cree en el Autor, este se concibe siempre como el pasado de su propio libro: el libro y el autor se sitúan por sí solos en una misma línea, distribuida en un antes y un después: se supone que el Autor es el que nutre al libro, o sea, que existe antes que él, que piensa, sufre y vive para él; mantiene con su obra la misma relación de antecedente que un padre respecto a su hijo. Por el contrario, el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora.

Esta visión sobre el escritor moderno, la cual puede ser trasladada al campo de la imagen y la creación, nos lleva a creer que el autor nace de la obra. Esta tiene su valor en sí misma, obviando al autor, su reconocimiento y mucho menos la necesidad de solicitar cualquier tipo de permiso para nutrirse, pues la obra tiene el valor intrínseco en ella. ¿Las Meninas de Velázquez hubieran tenido el mismo valor pictórico si las hubiera pintado El Greco? Siendo exactamente el mismo cuadro no hubiera afectado si fuera de Velázquez o de El Greco, sino cuán importante ha sido su aportación a la historia del arte.

Se hace necesario pensar en los derechos de autor en el ámbito de la enseñanza artística. Los pintores clásicos aprendían a pintar realizando copias de obras de los grandes maestros y dibujos de las clásicas esculturas griegas. Incluso a mí en el colegio me obligaron a copiar algún cuadro de

Van Gogh (siguiendo este procedimiento de aprendizaje a través de la copia). Siempre y cuando esta copia se entienda como ejercicio no debería de plantearse ningún problema.

En la obra *La Casa de Rubens* (Figura 19) decido apropiarme de un fragmento de un cuadro de Peter Paul Rubens. Esta imagen aparecía en un libro adquirido el verano pasado en Brujas (Bélgica). La imagen resulta aparentemente sencilla, presenta una paleta cromática muy reducida y en esta edición del libro aparece tratada de una forma un poco extraña, que realmente me atraía para pintarla. Este cuadro como obra es un fracaso absoluto, ya que al llevar un par de horas trabajándola decidí abandonarla debido a la incapacidad para resolver la imagen que sentía. En un principio, ese fracaso pictórico, aunque hubiera llegado a buen puerto, no hubiera trascendido principalmente porque Rubens no se encuentra en disposición de reclamarme que la creación de esa imagen le pertenece. Además, esa imagen que a mí me interesaba realmente no era obra de Rubens, sino del diseñador gráfico que decidió meterle ese filtro tan raro a la imagen y hacer ese recorte de la obra *Invierno: El Interior de un Granero* (Figura 6).

Gran parte de las complicaciones relacionadas con los derechos de autor desaparecen cuando el que se considera autor fallece. Los romanos realizan numerosas copias del Anadúmeno de Fidias. Probablemente si esta copia hubiera sido coetánea a Fidias este hubiera hecho algo para impedirlo, ya que a nivel económico a él le perjudicaría que alguien fuera realizando copias de su obra para lucrarse de ella. El problema con los derechos de autor no se plantea por su simple uso para el conocimiento o para el aprendizaje; el problema comienza cuando al utilizar una imagen para un cuadro el autor se lucra de esta, sacando un mayor provecho de la imagen que el propio autor.



Figura 6. Fragmento de Invierno: El Interior de un Granero. (Rubens, n.d.)

El proceso de búsqueda de la imagen.

Analizándolo desde la perspectiva de la formación, el motivo que tomamos para la práctica pictórica (o para cualquier práctica artística) es como un hechizo. Cuando vislumbras la imagen sientes una atracción extraordinaria por ella, y no la puedes dejar ir. Teniendo en cuenta que vivimos en una sociedad que nos bombardea con imágenes, que esto suceda es un hecho insólito.

Algunas imágenes se nos quedan en la retina. Por alguna razón, acaban formando parte de un imaginario, vagan por nuestra memoria hasta que los elementos que lo componen son olvidados. Dentro de este conjunto, las que tienen vinculación con nuestra experiencia vital tardan en desaparecer (es decir, las imágenes que pertenecen a un imaginario vinculado con nuestra cotidianidad, que vivimos de primera mano), pero las que provienen de ese ametrallamiento diario y tienen la suerte de salvarse, rondan por nuestra cabeza durante un periodo de tiempo mucho más breve. Puede que estas no se borren nunca, solo se quedan en una cara b, esperando a que salte una chispa que nos las recuerde.

Esta atracción por la imagen predecesora a la pintura (o bien por un concepto que antecede a la imagen y que traducimos en imagen por pura necesidad formal), no es más que el aliciente para la propia práctica pictórica. Expone José Luis Brea (2010: 9):

Es un error pensar que ellas tienen algo que decirnos, acaso que representan el mundo - lo real-. [...] Ellas están ahí queriendo hablarnos - o dejando que nosotros nos hablemos a nosotros mismos, frente a ellas- de lo que somos, de lo que creemos ser y de qué - como tales- nos es dado esperar, al fin y al cabo.

Las imágenes están ahí para que nosotros nos proyectemos en ellas. Normalmente, cuando alguien cae en el conjuro de una imagen, es porque esta establece una relación con la persona que la observa, aunque esta conexión pueda ser difícil de entrever.

En esa búsqueda, la imagen perfecta siempre estará condicionada, por las personas que nos rodean, por la escuela en la que estudias o por cualquier obstáculo. Somos nosotros mismos los que anteponeamos nuestra voluntad a la hora de escoger el motivo de nuestra próxima obra. Durante la formación académica conducente a este trabajo, un profesor insistió reiteradamente en que no pintáramos imágenes obtenidas de internet. Quería que pintáramos fotografías tomadas por nosotros mismos, o bien del natural. ¡Y no hablemos de que no parta de una imagen! (al menos tratando de buscar una obra dentro de la figuración).

Traducción del atlas y la relación de las imágenes en el ámbito pictórico.

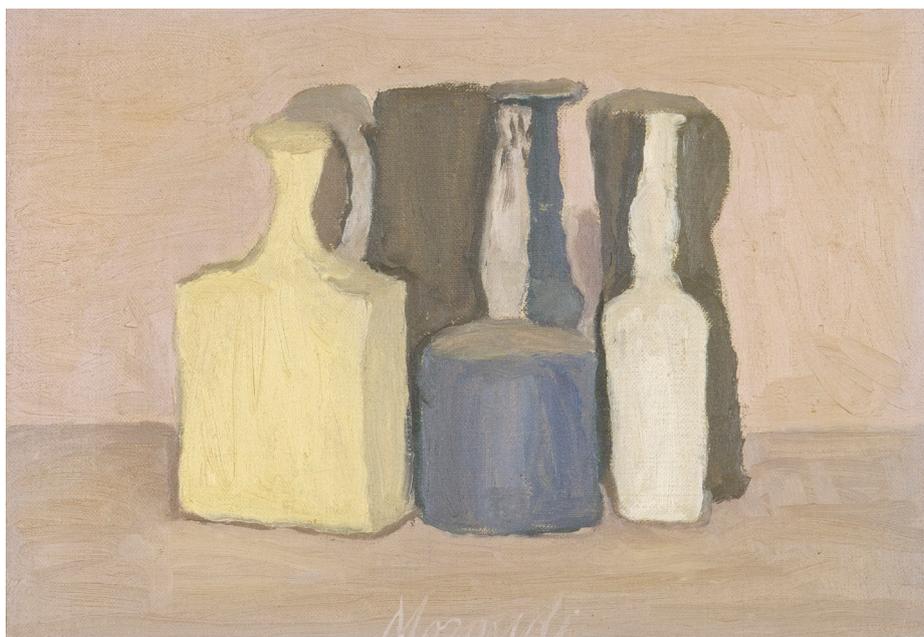


Figura 7. Obra Naturaleza muerta (Morandi, 1948)



Figura 8. Obra Bodegón de recipientes. (Zurbarán, 1650)

También nos encontramos con individuos que asumen que determinadas imágenes son propias de la pintura de una persona concreta. Esta necia actitud se trasladaría en decirle a Santiago Ydñez que no pinte perros, que Gerhard Richter ya lo hizo; o decirle a Morandi que no haga más bodegones, que ya Zurbarán realizó suficientes (Figuras 7 y 8). Para Rafael Agredano (2012) “Todas las revoluciones están hechas. Ya no hay nada que inventar, pero todo está ahí felizmente para nosotros, para que lo utilicemos como nos dé la gana cogiendo de donde queramos”. Esa actitud sería la idónea a la hora de enfrentarse a una obra.

David Barro (2009b) señala en el texto escrito para una exposición de Alain Urrutia: “De entre los artistas que empiezan hay quien trata de esconder sus referentes y quien los señala abiertamente, revelando y asumiendo inmediatamente su momento de búsqueda, sin miedos ni complejos.” No cabe decir que es evidente y lógico escoger imágenes que se asemejen a las que utilizan nuestros propios referentes. Mientras que esto ni se niegue ni se desmienta, es algo natural dentro de la obra de una persona que está en plena formación. Para eso está todo inventado, como dice Agredano.

A la hora de buscar la imagen idónea, no se han de tener tapujos ni realizar distinciones sobre la procedencia de las mismas. En la obra aquí presentada se utilizan fotografías propias (tanto analógicas como digitales), ilustraciones de libros, imágenes de su álbum familiar, fotogramas de películas, animaciones y numerosas imágenes procedentes de internet. Cuando se encuentra en estado de enamoramiento con una imagen no le pone ninguna barrera. En ese momento el boceto parece algo conservador y aburrido, y respecto al formato; cuanto menos haya que preparar mejor. La mayoría de las obras están realizadas en papel y tela por este mismo motivo; evita que ese impulso por pintar desaparezca con todos los preparativos previos a coger un pincel.

Se plantea una obra que se mueve dentro de unos puntos cardinales entre los que figuran la ejecución rápida y espontánea, la búsqueda de una pérdida de la imagen referencial para un encuentro pictórico y la falta de planificación previa, la cual hace que el error se vea intrínseco dentro de la obra.

Traducción del atlas y la relación de las imágenes en el ámbito pictórico.



Figura 9. Fotografía de un Sonderkommando.
(1994)

La ocultación de la vida a través de la fotografía. La imposibilidad de la certeza de la imagen.

La fotografía acota la realidad. Gerhard Richter tiene en su estudio una de las cuatro fotografías tomadas por un “sonderkommando” en Auschwitz (Figura 9), tomadas para ser enviadas a la Resistencia Polaca. Richter la describe así:

“Esa es una foto asombrosa. Es fascinante lo pacífico que se ve, lo normal. Cuando miras de cerca, están teniendo una agradable charla. Pero es el comando que se vio obligado a quemar cadáveres. No puedo explicarlo. Es una locura. Está de pie como si se balanceara en un tronco, tan normal.” (Belz, 2011)

La descontextualización de una fotografía de su territorio propio puede hacerla cambiar de significado, propiciando así un clima cálido alrededor de ella, aun cuando no es propio de esta. Si recortáramos esta imagen podría parecer que son cuatro amigos manteniendo una conversación ordinaria y casual. Se produce algo similar al efecto Kuleshov en el cine.

El efecto Kuleshov es un fenómeno cinematográfico que demuestra la importancia del orden de las secuencias dentro de un montaje. Se pueden traducir estas secuencias como el contexto de la imagen. Pongamos como ejemplo esta imagen del holocausto. Podemos ver una fotografía desde un interior de un paisaje. En ella se ve un grupo de personas conversando y algo ardiendo detrás. Lo que realmente son cadáveres humanos por la pobre definición de la imagen podrían ser desde animales hasta troncos.

Volviendo a la descontextualización de la imagen y su ocupación de un lugar diferente al propio, esta puede hacer que el significado de una imagen sea radicalmente contrario al que le otorga su contexto original. Por su propia condición, la fotografía limita en muchos aspectos. El tiempo en el que se mueven es un tiempo estático y en todos sus casos pasado.

El uso de la fotografía en la pintura se contrapone a la pintura del natural. Esta es parte de una referencia física, simultánea al propio acto de pintar. Antonio López, quien en sus pinturas realizadas del natural no concibe el punto de vista fotográfico, nos explica:

“La fotografía enfoca en un punto y el resto lo deja desenfocado. [...] Vermeer no funde nada. Si hay un jarrón en primer término no está más definido que lo que está en último término. Él va mirando las cosas y cuando las mira está definida. Porque la mirada tiene

esa maravilla, y la fotografía no tiene más que un punto de detalle, que es el punto enfocado.” (A. López, entrevista personal, 24 de Mayo de 2019)

Posteriormente habla de una escena de la película *Sed de Mal* (Figura 10). Expone que en esta ve una representación pictórica:

“Está en la noche, él. Muy truculento, con los ojos abiertos. Le han matado de un tiro o algo así. Entonces se ve la imagen de él aquí, con la cara muy cercana, muy terrible y al fondo unas figuras que están hablando, allí al fondo, también definidas. Eso yo no lo he visto nunca en el cine”. (A. López, entrevista personal, 24 de mayo de 2019)

En escasas ocasiones la fotografía no nos oculta nada. Si partimos de la premisa de que la fotografía en extrañas ocasiones no nos plantea un velo respecto a la realidad, es lógico establecer que si lo que quieres es hacer un retrato literal de la realidad la fotografía más que una posibilidad es un impedimento.

Cuando se realiza una pintura frente a frente con el motivo que la protagoniza, el acto de pintar es radicalmente contrario a cuando este se realiza a partir de una imagen. Si se enfrentara, por ejemplo, a un retrato; la gestualidad que una persona tiene in situ quedaría congelada en una imagen. Esta congelación del momento se traduce en una pérdida de información. Una pérdida de gestualidad, de relación con el espacio y de movimiento. Zunzunegui (2016: 135) expresa:

“Curiosamente, el instante fotográfico no puede confundirse con el instante vivido. Y por ello el fotógrafo trabaja en futuro anterior (Chevrier, 1982). Cuando se toma una foto, el presente ya es pasado, aunque aún espere al fotógrafo el momento del revelado de la imagen, lo que lleva a aquel a vivir el presente de su experiencia como el pasado de un futuro”.

La máscara que nos da la fotografía de la realidad (incluso cuando la persona que realiza la fotografía está presente en el momento que esta es tomada) es donde se refugia todo lo que contiene el atlas, en ese dispositivo idóneo para la búsqueda de relaciones formales y semánticas entre imágenes. La falta de información y contexto alrededor de las mismas son las que confieren el abanico de posibilidades respecto a las conexiones entre ellas. Permite que se pueda relacionar un fragmento de un cuadro de Rubens con unos cipreses; y estos a su vez estén relacionado con una valla de un parque.

Es importante decir que la práctica de la pintura del natural es necesaria para un progreso formal de la misma; y en ocasiones es necesaria para realizar determinadas obras. Al pintar del natural la síntesis de la obra es mucho más abierta que al pintar a partir de una imagen, dejando así mucho más patentes las posibilidades formales de la misma. Sin embargo, la búsqueda del misterio de una imagen y su suplementación con otra, hace que conceptualmente la obra tenga un peso diferente.

Traducción del atlas y la relación
de las imágenes en el ámbito
pictórico.

Figura 10.

Traducción del atlas y la relación
de las imágenes en el ámbito
pictórico.



Figura 11. The Rabbit. (Tuymans, 1994)

El límite de la imagen vs. el límite de la pintura

En el ámbito de la pintura contemporánea muchos artistas parten de la imagen fotográfica a la hora de enfrentarse a la práctica pictórica. Gerhard Richter lo atestigua con su obra más temprana. En la actualidad sigue dejando constancia de ello a través de su Atlas. A través de la figuración contemporánea hay una tendencia hacia desdibujar la información que aparece en la imagen. Este interés se hace patente en la obra de Gerhard Richter, y posteriormente en la obra de Luc Tuymans. Este último sirve como referente para una nueva generación de artistas como Wilhelm Sasnal, Eberhard Haverkost, etc. Jordan Kantor define este fenómeno referencial como 'El efecto Tuymans'. Este hecho es definido en el texto publicado bajo el mismo nombre en la revista Artforum:

“Y mientras que las características principales de la obra de Tuymans han sido exploradas en la literatura cada vez mayor del artista,(incluyendo su interpretación distintivamente cruda, su paleta calcárea y su rango cromático limitado, su uso de fuentes fotográficas y fílmicas y técnicas de cultivo, así como su particular compromiso con el tema histórico) las interpretaciones más destacadas de esto han venido de aquellos pintores más jóvenes que desarrollan estos dispositivos distintivos en su propio trabajo. Miembros de la siguiente generación de pintores, incluyendo alguno de los talentos emergentes europeos más prometedores. Parece que tienen en mente los óleos espectrales de Tuymans mientras exprimen gotas de pintura, las mezclan con un médium, y llevan el pincel al lienzo.” (Kantor, 2004)

No es el hecho de que las nuevas generaciones tengan en mente el trabajo de Tuymans a la hora de coger un pincel, sino las consecuencias de su obra. David Barro (2009a) concluye las reflexiones de Kantor planteando que las similitudes establecidas entre las obras de las nuevas generaciones van más allá de una cuestión formal. Es una cuestión que concierne a una nueva ideología entorno a la práctica pictórica basada en la dicotomía de aceptar y negar al mismo tiempo la pintura.

Tanto Richter, como Tuymans, como toda una serie de pintores que toman a estos como referencia, luchan por destruir la imagen con la pintura. La búsqueda de la borrosidad y la ocultación crea en la obra de estos pintores un espacio para la ensoñación del espectador. Requieren un esfuerzo por parte del mismo para entender la imagen y completarla. Es por ello que cuando la pintura parte de la imagen, en términos generales, siempre va más allá que su referencia, ya que la destruye para convertirla en pintura y traspasarla otorgándole un aura enigmática.

A todo este proceso de veladura de la imagen, que hace que esta trascienda, podemos añadir que la pintura tiene una cualidad que la fotografía nunca podrá tener: la unicidad. Alrededor de la pintura se genera un fetiche de objeto único que contiene estático lo representado de manera eterna.

“En el espacio de lo material construido, ya sistema de los objetos, ellas (las imágenes) son así el fruto de un trabajo manual y extremadamente laborioso que cae de lleno en el territorio del tecné (aquí y aun no se cifra diferencia entre arte y técnica). A este espacio llegan entonces, y, en efecto, de una en una, distinguiéndose en ello de todo el resto de los objetos por esa condición singularísima, única, como justamente lo irrepetible, lo particular absoluto.” (Brea, 2010: 15)

Al trasladar una imagen a pintura esta se convierte en única y establece alrededor de sí misma unas características de las que la fotografía carece. Rasmus Nilausen conversando sobre su amor por el material y todo lo que le rodea a la hora de la práctica de la pintura dice: “No es lo mismo la fotografía. La imagen de la pintura diferente, es mucho más detallada.” (Esnorquel, 2014)

Por último, resulta obligatorio no pasar por alto el hecho de que través de la pintura se resalta la esencia de lo representado. Donis A. Dondis (2017: 183) nos explica:

“Aunque el producto prefotográfico salido del pincel de los pintores nos ofrece reportajes visuales sobre el aspecto de las cosas, sobre los vestidos de las personas y aunque hemos llegado a depender de la cámara para toda la información visual, lo cierto es que los pintores hicieron algo más que eso. Nos dieron una visión interior cuya agudeza dependía de su sensibilidad y su talento. [...] El artista puede meter allí lo que en realidad no está, capacidad no permitida al fotógrafo, al menos no con ese tipo de libertad.”

Traducción del atlas y la relación de las imágenes en el ámbito pictórico.

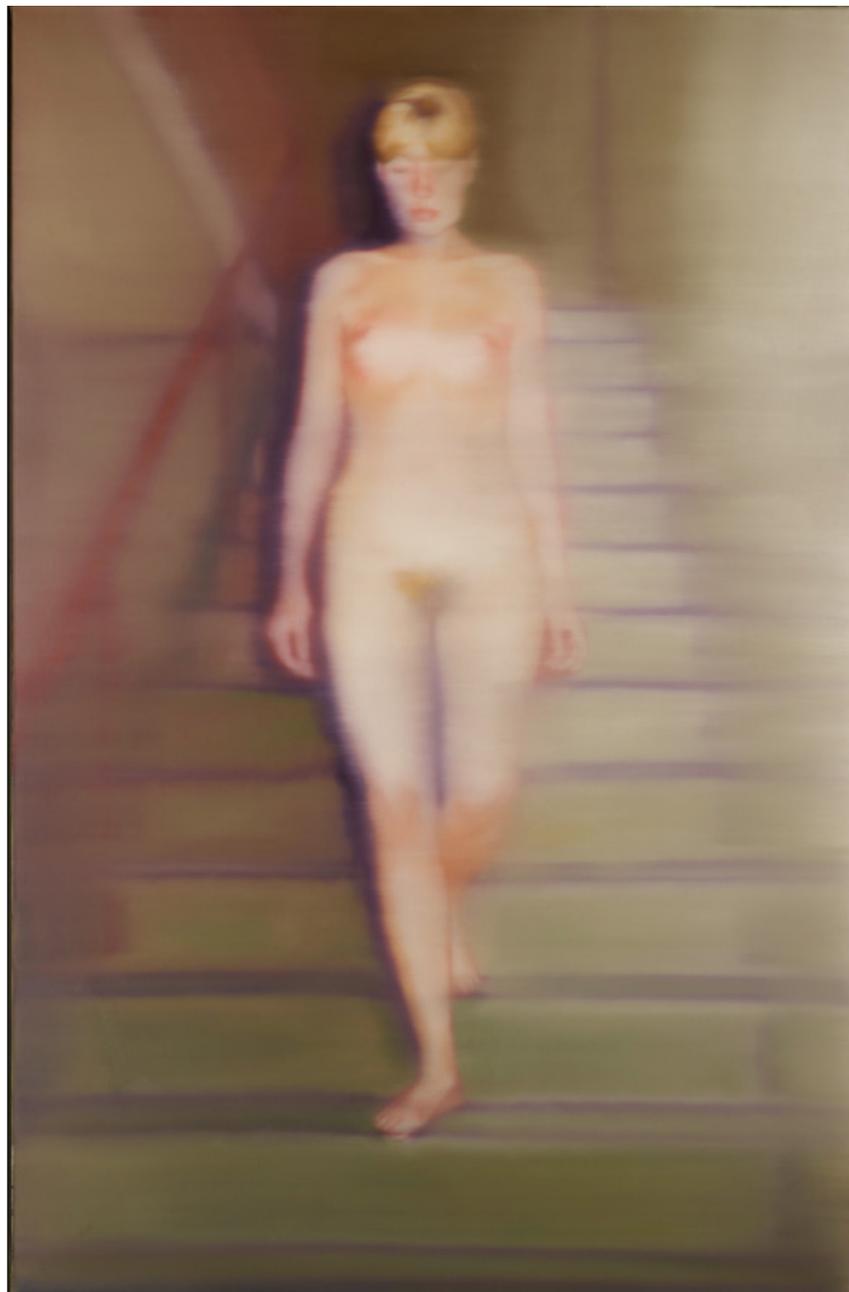


Figura 12. Ema (Nude on a Staircase). (Richter, 1966)

La pintura como hilo conductor de la narratividad.

El uso del atlas en la pintura es una herramienta que facilita la narrativa. Las imágenes que se relacionan en él, motivadas por una conexión secreta e íntima de cada autor, generan una historia por sí misma.

Dentro de la literatura la narrativa es un género que engloba desde la novela al mito, pasado por el cantar de gesta y los relatos cortos. Su característica principal es que un narrador presenta y relata la historia que está compuesta por personajes, una trama y un ambiente específico. Todo esto se realiza a través de un canal concreto, que es la escritura.

Trasladado esto al canal pictórico, el narrador se transformaría en el pintor. El creador construye unos personajes, una trama y un ambiente específico (Principalmente esto sucede dentro de la pintura figurativa). No siempre son visibles todos estos elementos. En ocasiones podemos ver que el autor es el propio personaje que habita esa historia, o bien que se pretende que el espectador lo sea. Podemos encontrar muchos argumentos en contra de la capacidad narrativa de la imagen. Simón Arrebola (2017: 175) describe así uno de los argumentos principales:

“Un cuadro es específicamente un instante en la naturaleza. Un cuadro no determina el orden del relato (el discurso) de lo que se muestra, ya sea por convención (como sucede en los libros) o en presentaciones (como narraciones orales o películas). Cada espectador ve los acontecimientos representados en una imagen en un orden diferente.”

El hecho de que la pintura se plantee como canal no implica que una sola imagen deba de contar una historia completa. Estableciendo un paralelismo con la literatura sería como pedir al primer capítulo de un libro que detalle cómo va a terminar la historia. El pintor José Carlos Naranjo habla en una ponencia, que realizó durante unos cursos de verano en Priego de Córdoba en 2018, sobre la narratividad de una de sus series (Figuras 13, 14, 15 y 16). Esta nacía a partir de un sueño en el cual iba pintando una serie de cuadros que comienzan siendo negros y acaban siendo blancos. La serie plantea una narrativa visual a nivel formal. A partir del escalonado del blanco al negro va narrando un argumento que un solo cuadro no puede narrar. Es su conjunto el que establece la coherencia en la obra.

En la antigüedad, pinturas como las de El Escorial o la Capilla Sixtina narraban los fenómenos recapitulados en La Biblia. A través de una simbología establecida por los años de cultura cris-

tiana, se han establecido símbolos que definen lo que sucede en la escena. San Pedro sostiene unas llaves, San Sebastián aparece con una flecha clavada; y automáticamente cuando vemos a un hombre dar un beso en la mejilla a otro evidenciamos que se trata de El beso de Judas.

Cabe esperar que si elimináramos la iconografía que hay tras toda la obra cristiana mucha información no se entendería. Cuando le presentamos una obra creada para ilustrar determinados pasajes de la vida cristiana a una persona de diferente cultura, sucede esto. Por ello es necesario entender la importancia del contexto de producción de la obra, ya que cuando este se elimina la narración pierde cierta coherencia.

Contra poniéndose a esta pérdida de información que siempre va vinculada a la cultura en la que esta se produce Ferrés (1994: 72) dice:

*“La imagen se muestra más eficaz que la palabra a la hora de suscitar emociones y afectos.
Las imágenes y sentimientos se encuentran en una misma frecuencia de onda”*

A pesar de que en todo el campo de la imagen se pierda una información claramente definida en el campo de la literatura, estas son capaces de evocar en el espectador sensaciones que a través de un texto quedan vacías. La disminución de información se ve justificada por esta capacidad de suscitación de emociones. Indiscutiblemente no es la manera más objetiva, ni la más definitiva de establecer una narración. Sin embargo, no por ello desmerecemos El jardín de las Delicias de El Bosco por no definir de manera literal las narraciones que contiene el Génesis que aparecen en la tabla derecha del tríptico.





Figura 13. Chapter I (Naranjo, 2016)

Figura 14. Chapter VI. (Naranjo, 2016)

Figura 15. Chapter VII (Naranjo, 2016)

Figura 16. Chapter XII .(Naranjo, 2016)

La Casa del Leñador es un proyecto en el cual se exploran las relaciones que se generan entre las imágenes y como estas se transforman al trasladarlas a la pintura, generando una narrativa que nos lleva a un hogar, tan conocido como ajeno, mil veces retratado a través del cine y la literatura. Este proceso de selección se lleva a cabo con una metodología similar al Atlas del Gerhard Richter. Las imágenes utilizadas se ven relacionadas mediante campos semánticos, que confieren conexiones secretas entre las imágenes utilizadas.

La búsqueda de las imágenes referenciales para este proyecto se realiza principalmente a partir de fotografías ajenas al contexto que se presenta en este proyecto que busca crear la ficción de un hogar perdido en el bosque, que habita una sola persona, solitaria y olvidada. El proyecto investiga las posibilidades respecto a la representación del mundo ficticio de este personaje, que por voluntad propia abandona la civilización para rodearse del silencio y el vacío más absoluto que llega a generar la naturaleza. Las imágenes con las que se trabaja el proceso pictórico son tomadas en entornos familiares, intentando que las imágenes sean un reflejo del mismo.

El escenario de la casa del leñador establece similitudes respecto al concepto *Lichtung* definido por Heidegger. Esta palabra alemana se traduce al castellano como calvero, otero o claro. Un calvero se define como “Zona o claro sin vegetación en un bosque, en un sembrado o en una plantación.” (RAE, 2019) Se plantea este proyecto como un claro en la realidad, como un refugio de la misma.

La pintura contemporánea se ve muy globalizada debido al amplio acceso que tenemos a las imágenes, motivado por la implantación generalizada de las nuevas tecnologías. Un pintor holandés puede pintar una montaña igual que un pintor andaluz. Sin embargo, será más propio esto del pintor granadino que del gaditano. El flujo de imágenes y la facilidad para relacionarnos con ellas hace que todo el mundo pueda tener una imagen estereotipada de una montaña nevada, de un frondoso bosque o de un cortijo andaluz. Sin embargo, siempre habrá más sinceridad sobre la imagen cuando el pintor tenga más cercanía a esta. Por ello, La Casa del Leñador nace de imágenes cercanas a mí, para representar en esa vida ficticia que se genera un reflejo de la propia, sirviendo así el espacio generado como un oasis. Un lugar donde refugiarse de la cotidianidad.

El proyecto consta de dos partes principales: el interior y el exterior de la morada. Respecto al interior del hogar, A. López reflexiona:

“En la casa es donde el hombre hace la vida. Donde hace la vida personal. Trabajando sobre las paredes en la soledad, claro, son sitios muy distintos. A mí me impresionaba el contemplar todo eso. Si no te impresiona todo eso, no puedes ponerte a trabajar. Primero te tiene que impresionar por algo, aunque no sepas por qué” (Muñoz, 2019)

Partiendo de este entendimiento de la pintura, se busca esa impresión para elegir un motivo, buscando siempre una unión lógica con lo anteriormente pintado y haciendo que siempre haya una coherencia en las obras que pueda llegar a formar ese hogar. Cada obra va naciendo de la obra anterior, principalmente por inquietudes que aparecen en la obra antecesora, o bien por intentos de mejora de la obra fallida anterior. En reflexión a esto último, Rasmus Nilausen (2009) concluye su performance *The Perfect Painting* así:

*“La tengo en mente. La tengo presente.
Está claro, la pintura perfecta siempre es la próxima.
La pintura perfecta es la que estoy a punto de pintar.”*

La búsqueda de la mejora en el campo pictórico es el aliciente para realizar una obra a partir de la anterior, dando así pequeños pasos que van incrementando la calidad de la obra. Haciendo así que en algún momento se pudiera llegar a la aspirada pintura perfecta.

Por otra parte, el exterior de la casa siempre se retrata como nocturno. Así se puede jugar con lo comentado sobre los sucesos que se quedan fuera de la fotografía, que hacen que imagines el resto. La pintura de nocturno es un género en el que siempre se ha ocultado o inventado información por las condiciones de luz, desde Frederic Remington hasta José Carlos Naranjo. La poca visibilidad que permite el nocturno hace que, en un paisaje cercano, como pueden ser los cipreses del cementerio de un pequeño pueblo, se vea reflejado un detalle de un frondoso bosque. Esto provoca un juego respecto a la ambigüedad de la imagen.

La Casa del Leñador es un proyecto al que se da inicio en diciembre de 2018. Parte de obras anteriores, que han sido las que han llevado este proyecto al punto en el que se encuentra actualmente. Al igual que estas, las obras realizadas dentro de este proyecto desembocaran en las siguientes dentro del mismo; o en otro distinto abriendo así otra línea de trabajo, tal y como funciona el atlas.

Todo este proyecto comienza en la Universitat de Barcelona, durante una beca SICUE. Al no tener las facilidades que se tienen en la ciudad natal, la manera de relacionarse con la práctica pictórica cambia. Barcelona es una ciudad muy revuelta, muy ruidosa y en la que tomar un descanso puede resultar una tarea difícil. En este contexto comienza la producción de *Park*, una obra que comienza como un ejercicio de traslado al paisaje holandés contemporáneo, buscando la distancia con los tópicos clásicos que giran en torno a este justificados por la pintura de autores como Aelbert Cuyp o Jacob Ruysdael. La imagen de la que parto es mi relación directa con el paisaje holandés contemporáneo habiendo sido está tomada en el extrarradio de Ámsterdam desde un coche.

En contraposición a *Park* y a partir de la lectura de Las Tres Eras de la Imagen de José Luis Brea empiezan a plantearse distintos modos de obtención de una imagen para trasladarla al lenguaje pictórico. A partir de este planteamiento quise descubrir qué pasaría si en vez de partir de una imagen partía de una obra ya hecha, ya pasada al lenguaje pictórico de otro artista. Para ello seleccioné una obra de Brueghel el Viejo que encontré en una página de subastas holandesas (Figura 18). Esta obra resulta interesante principalmente por tratarse de un formato redondo, el cual a pesar de haber sido utilizado por afamados artistas como Miguel Ángel no ha sido un formato recurrente en la historia de la pintura. Entre mis intereses pictóricos no existía un interés en utilizar un tondo. Sin embargo, resulta interesante la inserción de este en un formato rectangular, evocando a los retratos fotográficos de estudio antiguos de bordes difusos o a los marcos ovalados de casa de nuestras abuelas, en los cuales es imposible enmarcar una fotografía sin destrozarla.

La siguiente pieza fue *La casa de Rubens* (Figura 19). es una obra que en principio parte de los mismos puntos cardinales que Brueghel el Viejo. Se trata de un formato pequeño y parte de la obra de un artista clásico que a su vez genera cierto respeto. La imagen en concreto formaba parte de un libro de Rubens antiguo, el cual adquirí este verano. Al intentar trasladarla a pintura sentí tal agobio e incapacidad para resolver la imagen que la abandoné tras una breve sesión de trabajo. Tras un tiempo sin ver la obra la percepción de catástrofe, que tan bien descrita esta en las primeras páginas del libro *Pintura*, el concepto de diagrama, desapareció. A partir de esa pieza se empieza a trabajar específicamente la casa del leñador.

Tras varios cuadros de reducido tamaño se realiza *La Casa del leñador I* (Figura 20). Una obra que ha sido destruida, pero de la cual queda una fotografía. En ella aparece la obra sobre un

radiador de pared. La ubicación en ese espacio fue fortuita, aunque plantea ciertos paralelismos con la típica ubicación de las cabezas de venado sobre las chimeneas en las casas de campo. Este accidente hace que la pieza prácticamente se convierta en una obra instalativa, que pierde el sentido si su ubicación cambiara, por ello se destruyó, quedando como constancia de ella solo una fotografía en su ubicación idónea.

Al finalizar esta obra y con la vuelta a Sevilla, la necesidad de realizar obras pequeñas resulta imperiosa. Se realizan prácticamente seguidas *Alrededor de la hoguera* y *s/t (Romantic mood)* (Figuras 21 y 22). En ambas obras tiene un fuerte componente la madera. La primera parte de un trozo de un cuadro ubicado en el MNAC. Dentro de una obra gótica una de las esquinas destruidas por el paso del tiempo representaba el momento en que los Reyes Magos llegan al pesebre donde se encuentra Jesús. La pérdida de las capas de pintura y los trozos de madera dejan prácticamente perdida la imagen, que a su vez queda congelada en ese estado a través de la fotografía. *s/t (Romantic mood)* es una miscelánea de imágenes estereotipadas que Google nos proporciona si escribimos: corazón tallado en un árbol.

Siguiendo con la madera, la siguiente obra *La Casa del Leñador II* (Figura 23) nace tras la visita a la nave de mi compañero de estudio Andrés. En esta tiene una carpintería, donde con paciencia y brío nos hace los formatos y marcos a la gran mayoría de los pintores de Sevilla. Allí se encontraba un armario antiguo, que nada más ver sabía que debía pintar. A través de sus cristales se veía vacío en su interior, como para mí, en ese momento estaba el interior del proyecto. Mi compañero Felipe tomó varias fotografías y a partir de estas trabajé en ese mueble que se ubicaba en la polvorienta nave de Andrés. Tras esta pieza comencé varios nocturnos, para así empezar a entender el exterior de la morada e ir formándolo poco a poco. Para el trabajé con distintas fotografías, tomadas en Barcelona y Olula del Río, quedando esta última sin finalizar (Figuras 24 y 25).

El proceso de búsqueda de la imagen ha ido surgiendo a la vez que la vida, complementándose entre sí. Las imágenes han ido llegando poco a poco, y cuando se han organizado han ido generando conexiones, tal y como funciona el atlas.



Figura 17. Park. (Toledo, 2018)



Figura 18. Brueghel el Viejo. (Toledo, 2018)



Figura 19. La Casa de Rubens. (Toledo, 2018)

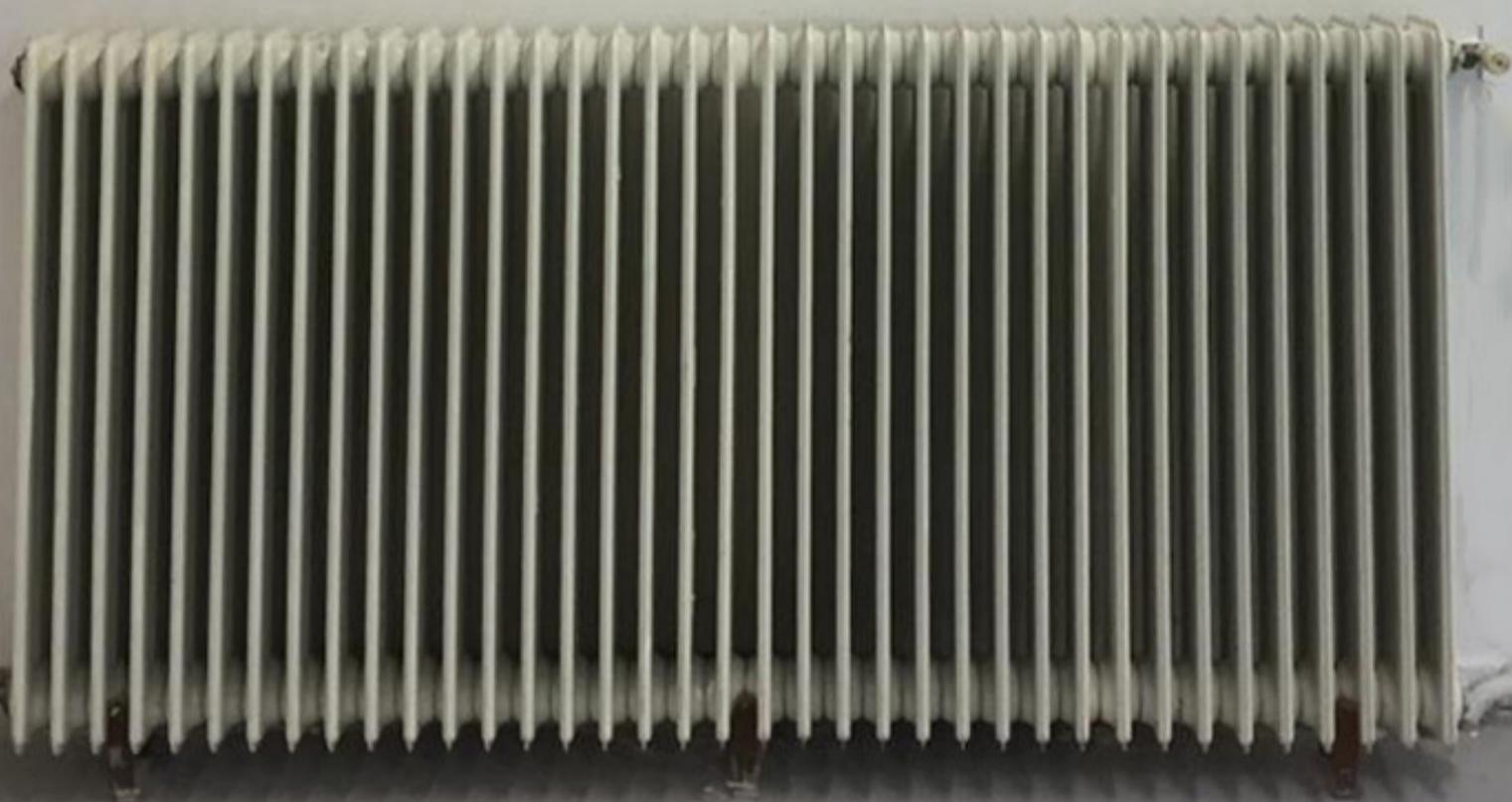




Figura 21. Alrededor de la hoguera (Toledo, 2019).



Figura 22. s/t (Romantic mood). (Toledo, 2019)



Figura 23. La Casa del Leñador II y s/t (Romantic Mood). (Toledo, 2019)





Figura 24. s/t (tividabo). (Toledo, 2018)



Figura 25. s/t . (Toledo, 2019)

El atlas habla de imágenes y de cómo estas se relacionan. Imágenes que se entrelazan unas con otras, que en un principio no tienen una relación ni especial ni directa con la que tiene al lado, o al menos no de una manera inteligible para todos. Simplemente son pequeños destellos que, poco a poco, como si fueran estrellas, van formando una constelación. Del mismo modo que forman estas mágicas formas celestes, en muchas ocasiones también pueden ser un callejón sin salida, una rama o un camino de tierra hacia un destino que también lleva una autovía (aunque esta sea una forma más enriquecedora de llegar al mismo punto).

La manera en la que el atlas relaciona las imágenes que contiene es también la forma en la que funciona todo en el mundo del arte contemporáneo. Un artista hace una serie en la cual todos los componentes tienen relación entre sí. Algunas veces estas relaciones se vislumbran más que otras, pero siempre se entiende que están ahí. No obstante, una cosa es cierta y concluyente, que es que la agrupación de estas hace que ellas mismas se resignifiquen y se desmarquen de su contexto original.

Dentro de la producción pictórica realizada dentro de este proyecto, existe una inquietud por las imágenes ya existentes. Imágenes que me rodean y con las que me relaciono a diario. La pintura permite transformar y resignificar estas, generando así nuevos discursos a su alrededor. La elaboración de este proyecto de investigación ha supuesto un escenario idóneo para la clasificación de estas, y para entender el porqué de la atracción hacia este tipo de imágenes y la problemática que se plantean a su alrededor.

La Casa del Leñador resulta como serie no acabada tras esta investigación, la cual ha permitido delimitar los intereses dentro de la obra y generar un enriquecimiento tanto personal como pictórico. La pintura es un proceso lento, los cambios se vislumbran de forma muy lenta y no se puede hablar de ellos hasta que hay un volumen de obra importante. “El potencial de la pintura está en lo que no se puede explicar.” (esnorquel, 2014).

- Agredano, R. (2012). *Titanlux y moralidad*. Sevilla: Metropolisiana.
- Arrebola, S. (2017). *La memoria como argumento en la narración visual. Vivencias y pervivencias en el imaginario de la creación contemporánea*. Tesis Doctoral Inédita. Universidad de Sevilla.
- Barthes, R. (1968). *La muerte del autor* [Ebook]. Manteia. Retrieved from <https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>
- Barro, D. (2009). *Antes de ayer y pasado mañana o Lo que puede ser pintura hoy..* [Santiago de Compostela]: Dardo.
- Barro, D. (2009). *El Paraíso Perdido de la Pintura*. Retrieved 15 August 2019, from <https://www.alainurrutia.com/geanine-new/spanish/el-para%C3%ADso-perdido-de-la-pintura/>
- Belz, C. (2011). *Gerhard Richter Painting* [DVD]. Alemania: Corinna Benz.
- Benjamin, W. (1968). *Dirección única* (p. 15). Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1st ed., p. 42). Mexico: Editorial Itaca.
- Didi-Huberman, G. (2010). *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* [Ebook]. Museo Reina Sofía. Retrieved from https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/2010021-fo_es-002-Atlas.pdf
- Dondis, D. (2017). *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.
- esnorquel (2014). #18 Rasmus Nilausen. [podcast] esnorquel. Available at: <http://esnorquel.es/18rasmus-nilausen/> [Accessed 3 Aug. 2019].
- Museo Reina Sofía (2011). *ATLAS. Entrevista a Georges Didi-Huberman*. [video] Available at: <https://vimeo.com/18063038> [Accessed 21 Jul. 2019].
- Giaveri, F. (2011). *El Atlas de Gerhard Richter*. *Anales De Historia Del Arte, Volumen Extraordinario(0)*, 225-239. doi: 10.5209/rev_anha.2011.37459
- Guasch, A. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010*. Tres Cantos (Madrid): Akal.
- Guasch, A. (2005). *LOS LUGARES DE LA MEMORIA: EL ARTE DE ARCHIVAR Y DE RECORDAR*. *Materia*, (Vol. 5), 157-183.
- Kantor, J. (2004). *The Tuymans effect*. *Artforum*, (Noviembre 2004).
- Murillo Ligorred, V. (2019). *La estética de archivo en el Atlas de Gerhard Richter: la práctica artística sin horizonte de espera*. *Revista SOBRE*, 5(0). doi: 10.30827/sobre.v5i0.7190
- Navarro, B. (2015). *¿Una pintura de una foto es un plagio?*. *La Vanguardia*. Retrieved from <https://www.lavanguardia.com/cultura/20150122/54423860903/pintura-foto-plagio.html>
- Nilausen, R. (2009). *The Perfect Painting*.
- Tartás Ruiz, C., & Guridi Garcia, R. (2013). *Cartografías de la memoria. Aby warburg y el Atlas Mnemosyne* [Ebook]. Editorial Universitat Politècnica de València. Retrieved from <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/32332/1536-5220-1-PB.pdf?sequence=1>
- Zunzunegui Díez, S. (2016). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

Índice de ilustraciones

Figura 1. Toledo, A. (2019). *Nocturno I* [fotografía]

Figura 2. Warburg, A. (1924). *Panel número 48 del Atlas Mnemosyne*. [imagen] Disponible en: <https://warburg.library.cornell.edu/panel/48>

Figura 3. Richter, G. (1970). *Paisajes [162]*. [imagen] Disponible en: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas/landscapes-11742/?p=6&sp=32>

Figura 4. Van Giel, K. (2010). *Jean-Marie Dedecker*. [imagen] Disponible en: https://www.lavanguardia.com/r/GODO/LV/p3/WebSite/Imagenes/2015/01/21/Recortada/LV_20150121_LV_FOTOS_D_54423860646-992x558@LaVanguardia-Web.jpg

Figura 5. Tuymans, L. *A Belgian Politician*. 2011, óleo sobre lienzo. Disponible en: https://www.lavanguardia.com/r/GODO/LV/p3/WebSite/Imagenes/2015/01/21/Recortada/LV_20150121_LV_FOTOS_D_54423628845-992x558@LaVanguardia-Web.jpg

Figura 6. Rubens, P. (n.d.). *Invierno: El Interior de un Granero*. [imagen].

Figura 7. Morandi, G. *Naturaleza muerta*. 1948, óleo sobre lienzo. 35 x 26 cm. Disponible en: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/morandi-giorgio/naturaleza-muerta>

Figura 8. Zurbarán, F. *Bodegón de recipientes*. 1650, óleo sobre lienzo. 84 x 46 cm. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bodegón_de_recipientes_\(Zurbarán\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bodegón_de_recipientes_(Zurbarán).jpg)

Figura 9. Anónimo (1944). [imagen] Disponible en: https://en.wikipedia.org/wiki/Sonderkommando_photographs#/media/File:Auschwitz_Resistance_280.jpg

Figura 10.

Figura 11. Tuymans, L. *The Rabbit*. 1994, óleo sobre lienzo. 59.30 x 71.50 cm Disponible en: <https://www.facebook.com/palazzograssi/posts/lapelle-palazzo-grassituymans-dabitudine-spazia-tra-mezzi-diversi-tra-le-sue-var/1015645177527643/>

Figura 12. Richter, G. *Ema (Nude on a Staircase)*. 1966, óleo sobre lienzo. 130 x 200 cm. Disponible en: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/nudes-16/ema-nude-on-a-staircase-5778/?&categoryid=16&p=1&sp=32>

Figura 13. Naranjo, J. *Chapter I*. 2016, óleo sobre lienzo. 30 x 40 cm. Disponible en: <https://www.instagram.com/p/BMTa8wwj7Ll/>

Figura 14. Naranjo, J. *Chapter VI*. 2016, óleo sobre lienzo. 30 x 40 cm. Disponible en: <https://www.instagram.com/p/BMVephKD6iD/>

Figura 15. Naranjo, J. *Chapter VII*. 2016, óleo sobre lienzo. 30 x 40 cm. Disponible en: <https://www.instagram.com/p/BOxfReJDm24/>

Figura 16. Naranjo, J. *Chapter XII*. 2016, óleo sobre lienzo. 30 x 40 cm. Disponible en: <https://www.instagram.com/p/BMokcFaj8pG/>

Figura 17. Toledo, A. *Park*. 2018, óleo sobre papel. 100 x 65 cm.

Figura 18. Toledo, A. *Brueghel el Viejo*. 2018, óleo sobre papel. 50 x 35 cm

Figura 19. Toledo, A. *La casa de Rubens*. 2018, gouache y óleo sobre lino. 30 x 45 cm.

Figura 20. Toledo, A. *La Casa del Leñador I*. 2019, fotografía. Medidas variables.

Figura 21. Toledo, A. *Alrededor de la hoguera*. 2019, óleo sobre lienzo. 24 x 33 cm.

Figura 22. Toledo, A. *s/t (Romantic mood)*. 2019, óleo sobre lino. 27 x 22 cm.

Figura 23. Toledo, A. *La Casa del Leñador II* y *s/t (Romantic Mood)*. 2019, óleo sobre papel y lino. Medidas variables.

Figura 24. Toledo, A. *s/t (tibidabo)*. 2018, óleo sobre papel. 50 x 51 cm

Figura 25. Toledo, A. *s/t*. 2019, óleo sobre lienzo. 97x1 130 cm.

