

INVESTIGACIÓN

Gorka Larrañaga de la Torre

Leioa

Euskal Herriko Unibertsitatea/Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

Arte Ederren Fakultatea / Facultad de Bellas Artes

INFLUENCIA LOS MEDIOS TECNOLÓGICOS DE LA IMAGEN EN EL LENGUAJE PICTÓRICO

Partiendo de campos como la antropología de la imagen, la estética o la historia del arte, se perfila la “mutación” en los modos de ver del espectador actual. Estos cambios son aplicados a la producción pictórica, para ver la transformación surgida en esta área. Se toma la imagen gráfica y las formas de utilizarla por pintores contemporáneos en una secuencia dada, para llegar a la posible conclusión de que la pintura de hoy tiene más que ver con la historia de los medios que con la historia del arte.

Stemming from fields like image anthropology, aesthetics or art history, the “mutation” is shaped by the ways of viewing of the modern spectator. These changes are applied to pictorial production in order to see the transformation that emerges in this area. One takes the graphical image and the ways of using it by contemporary painters in a given sequence to arrive at the possible conclusion that the painting of today has more to do with the history of media than with art history.



INFLUENCIA LOS MEDIOS TECNOLÓGICOS DE LA IMAGEN EN EL LENGUAJE PICTÓRICO

En un momento en el cual priman los medios de producción de imágenes lineales, con gran capacidad de crear altos niveles de ansiedad, el ecosistema de imágenes o *iconosfera*¹ está más saturado que nunca. Cuando hablamos de *iconosfera*, remitimos a la proliferación de imágenes tecnológicas que nos envuelve como un manto de dimensiones cósmicas. Dicha iconosfera está constituida por imágenes producidas durante siglos. En consecuencia, el imaginario colectivo contemporáneo está más desnaturalizado que nunca -entendiendo imaginario colectivo como estructura de conocimiento a partir de la cual el orden simbólico crea la idea del mundo y la consiguiente representación de éste en una cultura concreta-.

En occidente, la reproducción mecánica se ha comprendido de manera objetiva como mimesis, condicionando así cada nueva mirada, cada nueva manera de entender el mundo. Con el surgimiento de la cámara, el mundo se entenderá como la multiplicidad de situaciones que se pueden ver. La fotografía se presenta como huella de la presencia de lo real, con un fuerte concepto de temporalidad implícito en ella. ²Más tarde el lenguaje cinematográfico aportó la capacidad de recrear el tiempo, aumentando de esta manera el “realismo” que había incorporado la fotografía, creando además un desarrollo de la mirada subjetiva del espectador. A la representación se le sumó el movimiento y los cambios de tiempo. En las películas la mirada estará dirigida por la cámara que posibilitará que el espectador vea la sucesión de acontecimientos desde diferentes puntos de vista. El cine se adiciona a la experiencia individual del espectador haciendo que éste asuma mitos y arquetipos de cada cultura. Con la televisión, nuestra capacidad de relacionarnos con la realidad ha mutado. Las imágenes que tenemos en la memoria ya no hacen labores de “médium”, sino que crean discursos respecto a las cosas. A consecuencia de esta saturación iconográfica, las imágenes se han vuelto “invisibles” pues el individuo es incapaz de decodificarlas. Esto ha supuesto una banalización icónica de la imagen.

El medio pictórico asentó las bases de los modos de articular imágenes de todos los medios tecnológicos de representación de la imagen. Los modelos compositivos de la denominada época de oro de la pintura europea en sus diferentes géneros (retrato, bodegón, paisaje) establecieron las convenciones del imaginario colectivo hasta llegar al desarrollo actual de los medios de representación de la imagen. Pretendemos estudiar el anverso de la moneda, constatando la influencia de esos nuevos medios en el quehacer pictórico novel. Para ello partiremos de la utilización que lleva a cabo el quehacer pictórico de reciente cuño de la imagen gráfica, esto es, aquella imagen construida por medios tecnológicos (corroborando su aplicación a la pintura). Como primer antecedente, señalamos el collage. Éste se apuntala en la apropiación de algo ya realizado, mezclando fragmentos de versiones diferentes en un mismo lenguaje. La sintaxis fotográfica se rompe porque los fragmentos no pertenecen a un mismo sistema de referencia en lo espacial y temporal. De este modo se evidencia, también, que el medio trasciende su necesidad de representar algo.

Más tarde Robert Rauschenberg (Porth Arthur, Texas, Estados Unidos, 1925) incorpora el uso de la fotografía en sus *combine-paintings*, tramontando el concepto constructivo del fotomontaje moderno. Mientras que en este último cada fragmento aún tiene poder de “signo”, Rauschenberg construye sus imágenes utilizando la acumulación de un “medio”, considerándolo como un todo: la fotografía se vuelve “textura”. Así, cada imagen fragmentada pierde valor semántico: la foto es simplemente un soporte, una “base textural” sobre la cual puede pintarse o no. El acopio de imágenes individuales tiene valor como conjunto, amontonamiento, acumulación. En Rauschenberg puede

¹ GUBERN, Roman. “La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea”, Ed. Gustavo Gili, 1994

² GONZÁLEZ, Laura. “Fotografía y Pintura: ¿dos medios diferentes?”. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

cotejarse el paso de un lenguaje moderno anclado en la significación a un metalenguaje en el que los signos son simplemente soportes texturales, entidades frágiles de simulación semántica.

Luís Gordillo (1951Sevilla, España)³, en cambio, utiliza la imagen gráfica como operador pictórico. A partir del material de imprenta, el artista con ayuda de su experiencia plástica y apoyándose en recursos voluntarios e involuntarios produce combinaciones y encuentros inesperados (selección-combinación), todos ellos regulados por el principio de parsimonia. Por medio del collage, pasa del significante imagen de la propia imagen gráfica, al significante pintura.

Posteriormente, lo que hace es seleccionar un collage que condensa sus preocupaciones y deseos. Por ende, tendrá lugar una utilización de la imagen gráfica como operador pictórico, pero no como algo signifiante en relación al orden del Mundo que permanece en ella (signifiante imagen) sino en su calidad de material para la operación pictórica de la que deviene la propia pintura (signifiante pintura).

Otra vertiente respecto a este uso de la imagen la constituye el trabajo de Gerhard Richter (1932 Dresde, Alemania). La imagen gráfica en la obra de Gerhard Richter actúa como operador pictórico, pero no tomada como material ya que no es transformada, sino como materia⁴. Todas las obras de este autor suponen por su actitud analítica una crítica a la pintura: para empezar, a cuanto ha sido pintura; para continuar, al concepto de signo en Pintura; para finalizar, a los últimos restos de metafísica en pintura que son resultado de la naturaleza dual con que se ha inteligido al signo. Esto es, el concepto del signo compuesto por dos elementos: significante y significado (y, por consiguiente, el modo en que la pintura ha enfatizado uno o el otro). Es decir, la técnica de Richter manifiesta un aspecto que es externo a la pintura y que puede ser descrito como “metafísico”, aspecto externo que, por lo demás, está profundamente enraizado en la noción de “significado” de la pintura. Para operar en pintura y trabajar en las tres áreas descritas su herramienta es la fotografía. Por ende, las fotografías no son material, ya que por el modo de trasponerlas a la tela y por los conceptos que sobre Pintura encarnan, son materia, materia de reflexión, pues son opacas. La imagen gráfica es materia, debido a que no necesita transformarla y al encarnar esa fotografía seleccionada no sólo el propio “signifiante imagen”, sino aquello que la Pintura desea señalar logrando un grado de opacidad por la reflexión que conlleva y que la aproxima al “signifiante Pintura”.

Por último nos referiremos al trabajo de Fabian Marcaccio (1963, Rosario, Argentina) como un paso adelante en la elaboración de un tipo de pintura novedoso que reacciona contra la pintura tal y como se la ha entendido hasta ahora, asimilando los nuevos medios digitales para crear imagen. Es una práctica pictórica que defiende la relación actual de la pintura con los medios tecnológicos de representación de la imagen, desvinculándose de la historia del arte. En este caso, el autor considera la tecno-imagen, más concretamente la imagen digital de reciente aparición, como símbolo abstracto y por lo tanto hace una utilización de ésta como tal. Para él es material gráfico, pero a la vez y por su naturaleza “iconosférica” estos símbolos no dejan de caer en la paradoja de hacer referencias de significado. De esta manera crea un collage digital incorporando el mundo de los píxeles. Como el mismo lo denomina crea un “*collage curado*”, pues es como si el collage estuviera plagado de heridas y tuvieran que cerrarse. Le interesa la continuidad, la analogía y la proximidad, de encontrar puntos y conexiones en común. Busca crear composiciones abstractas que se adecuen a los acelerados hábitos visuales de la sociedad de los medios de comunicación.

Uno de los cambios claves que provoca Marcaccio viene dado al considerar éste la fotografía digital como abstracción, y por tanto disponible como material. Así, este artista altera radicalmente estas imágenes recicladas de periódicos o Internet, y les da una rica entidad física con pintura al óleo, acrílicos, silicona y arena. Al trabajar sobre una base de impresión digital crea una continuidad entre este material. Fabian Marcaccio denomina al ordenador “máquina de tránsito”, pues le permite reunir imágenes de muy distinta naturaleza. Se puede hablar por lo tanto de un paralelismo entre esta

³ MELÉNDEZ, Jesús. “Irudi grafikoa, Pintura materia eta material legez (bi Pintura eragile”. Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua, 1999.

⁴ Ibidem.

INFLUENCIA LOS MEDIOS
TECNOLÓGICOS DE LA
IMAGEN EN EL LENGUAJE
PICTÓRICO

construcción de la obra y el ser humano contemporáneo abierto a una infinidad de estímulos y fuentes de información constantes.

Terminada esta breve exposición sobre la práctica pictórica contemporánea, derivada de las diferentes reacciones o nuevas estrategias ante la proliferación ilimitada de imágenes tecnológicas, podrían extraerse varias conclusiones. Una, sería la trascendencia del concepto de la autonomía de los géneros artísticos postulado por la modernidad (poníamos en claro una práctica mixta entre géneros). Esta práctica se aúna a la reutilización de secuencias y trozos de la historia del arte y podría inscribirse dentro de la denominada posmodernidad. El otro grupo vendría a ser una nueva práctica pictórica unida a los medios mecánicos de producción de imágenes e independiente de la historia del arte.

Para entender la práctica del primer grupo creemos necesario una serie de nuevas definiciones superando las clásicas de la forma de entender la pintura, difuminando límites asimilados y defendidos por el concepto de géneros autónomos del arte introducido por la modernidad. La aparición de los medios digitales de tratar la imagen ha acarreado consigo que a la superficie pictórica se le pueda allegar la "superficie virtual". Así nos encontramos ante una obra que en apariencia y en formato es más cercana a la fotografía pero que en su proceso constructivo (modos de retoque de color, superposición de capas...), está más cercana a procesos plásticos (conceptuales, compositivos o de trabajo) como el collage.

En el otro grupo encontramos un nuevo tipo de pintura abstracta en la que la techno-imagen o la imagen digital es tomada como símbolo abstracto. Esta imagen digital es independiente a la historia del arte y tiene una relación directa con las imágenes creadas con un propósito concreto no artístico. Consideramos que esta segunda opción podría aportar una mayor libertad a la Pintura por su nexo de unión con la realidad entendida como imágenes de los medios. Además, consideramos, puede aportar salidas al déficit en la relación entre arte y vida que se da en la actualidad. La pintura de hoy en día tiene mucho menos que ver con la historia que con la historia de los "medios". La pintura contemporánea es una pintura de "entre medios", su fuerza radica en la comunicación que mantiene con otros medios y soportes.

Referencias

- BAQUE, Dominique. "La fotografía plástica", Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- BELL, Julian. "¿Qué es la Pintura? Representación y Arte moderno". Galaxia Gutemberg, Barcelona, 1998.
- BERGER, John. "Modos de ver". Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
- BERGER, John. "Mirar". Ed. Herman Blème, Madrid, 1987.
- CALABRESE, Omar. "La era neobarroca". Ed. Cátedra, Madrid, 1989.
- CARRERE, Alberto eta SABORIT, José. "Retórica de la Pintura", Ed. Cátedra.
- DEBORD, Guy. "La sociedad del espectáculo", Ed. Pre-textos, 2000.
- FRANCASTEL, Pierre. "Sociología del arte". Ed. Alianza.
- GOETZ, Sammlung. "Fabian Marcaccio-Jessica Stockholder", Kunstverlag Ingvild goetz GmbH, Germany, 1998.
- GONZÁLEZ, Laura. "Fotografía y Pintura: ¿dos medios diferentes?". Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- GONZALO, Pilar. "Zombis, castrados, mantis y deformes: notas para una exploración de la Postfotografía". Ed. AMUCA, Murcia, 2003.
- GUBERN, Roman. "Comunicación y cultura de masas". Ed. Península, Barcelona, 1977.
- GUBERN, Roman. "La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea".
- KRAUSS, Rosalind, CRIMP, Douglas eta beste batzuk. "La posmodernidad". Ed. Kairós, Barcelona, 1985.
- KRAUSS, Rosalind. "Los papeles de Picasso", Ed. Gedisa, Barcelona, 1999.
- MANDER, John. "Cuatro buenas razones para eliminar la televisión". Ed. Gedisa.
- MELÉNDEZ, Jesús. "Irudi grafikoa, Pintura materia eta material legez (bi Pintura eragile)". Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua, 1999.
- LISTER, Martin. "La imagen fotográfica en la cultura digital". Ed. Paidós, Barcelona, 1997.
- RAMIREZ, Juan Antonio. "Como escribir sobre arte y arquitectura". Ed. Del Serbal, Barcelona, 1999.
- URSPRUNG, Philipek moderatutako elkarrizketa. "Una conversación entre Jaques Herzog y Jeff Wall", Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- CATÁLOGOS::
- "JEFF WALL: Catalogue Raisonné, 1978-2004", Ed. Schaulager, London, 2006.
- LEBRERO, José sarrera testua eta H.D. BUCHLOD, Benjamin artistari egindako elkarrizketa. "GERHARD RICHTER", Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994.
- LOPATEGI, Markel. "Panorama". Zumaiko Udala, 2006.
- PANER, Javier eta beste batzuk. "Fabian Marcaccio: From altered paintings to paintants". Domus Atrium 2002. Salamanca, 2005.
- SAN MARTIN, Francisco Javier. "MARGAZKIAK, PINTURA DE KAMARA", Gipuzkoako Foru Aldundiak eta Koldo Mitxelena Erakusketaretoa. Donosti, 2004.