

TFG

**EXTRAÑAMIENTO E INFANCIA ENTRE
PINTURA Y CINE.
RETRATOS DE UN ÁLBUM FAMILIAR**

**Presentado por Cristina Alegre Gallén
Tutora: Rosa Martínez-Artero**

**Facultat de Belles Arts de San Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2013-2014**



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

Resumen y palabras claves

Este trabajo surge a partir de una inquietud personal relacionada con la infancia y las fotografías de un álbum familiar. En él se desarrollan conceptos fundamentales como el retrato (representación de un sujeto profundizando en la dicotomía "sujeto/yo" que establece un sujeto visible y un yo oculto) y el álbum familiar (conjunto de fotografías cotidianas que registran la historia familiar). Muestra un interés especial en el período de la infancia e indaga en el sentimiento de *extrañamiento* como sensación subjetiva. Se toma como referente destacado al director de cine Abbas Kiarostami, por sus cortometrajes sobre la infancia y la educación; y a artistas como Michaël Borremans y Luc Tuymans, entre otros. Paralelamente, desarrolla una investigación práctica con el objeto de abandonar la mimesis precisa de las fotografías de las que parte en busca de una interpretación pictórica más subjetiva. El resultado es la producción de pinturas al óleo y dos series de dibujos a lápiz.

Palabras clave: Retrato, Pintura, Infancia, Extrañamiento, Álbum Familiar, Fotografía, Cine.

This essay arises from a personal curiosity related to childhood and photographs from a family album. It develops fundamental concepts like the portrait (representation of a subject deepening the dichotomy "subject - I" that establishes a visible and a hidden subject) and the family album (a set of photographs that record the familiar history). It shows a special interest in the period of childhood and explores the feeling of *estrangement* and subjective feeling. It takes the film director Abbas Kiarostami as a prominent reference, because of his short films on children and education; and also artists like Michaël Borremans and Luc Tuymans, among others. At the same time, a practical research is developed in order to leave the accurate mimesis of the photographs, from which on a subjective pictorial interpretation is searched. The result is the production of oil paintings and two series of pencil drawings.

Key words: Portrait, Painting, Childhood, Estrangement, Family Album, Photography, Cinema.

A toda mi familia y amigos, especialmente a mi madre, a mi hermana,
a Ana y a Sara.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	9
PROYECTO: EXTRAÑAMIENTO E INFANCIA ENTRE PINTURA Y CINE. RETRATOS DE UN ÁLBUM FAMILIAR.....	11
1. CONCEPTOS.....	11
1.1. Nociones sobre retrato. Dicotomía sujeto-yo.....	11
1.2. Extrañamiento e infancia.....	14
1.3. Álbum familiar.....	18
1.4. Pintura, fotografía y cine: lenguajes conectados.....	20
1.5. Cine y fotogramas encontrados. Kiarostami y Erice.....	21
2. REFERENTES.....	24
2.1. Musicales.....	24
2.2. Fotográficos.....	25
2.3. Artistas plásticos.....	26
3. OBRA.....	28
3.1. Los cuadernos. Obra anterior.....	28
3.2. Proyecto: Extrañamiento e infancia.....	29
3.2.1. <i>Álbum familiar. Dibujos de las fotos</i>	29
3.2.2. <i>Estudios del natural</i>	32
3.2.3. <i>Pinturas</i>	33
3.3. Posible montaje.....	38
CONCLUSIONES.....	39
BIBLIOGRAFÍA.....	41
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	44

*El misterio permanece dentro de nosotros,
que somos nuestro propio templo.*

César Simón. *Templo sin dioses.*

INTRODUCCIÓN

El origen de la idea que desarrolla este trabajo se encuentra en el fortuito descubrimiento de un álbum familiar. Una prima llamada Ana me mostró una fotografía en la que aparecía con ocho años mirando de soslayo a la cámara; me observaba con una gravedad que no se suele asociar a los niños (Figura 1). La imagen provenía de una colección más o menos arbitraria guardada en la memoria de un ordenador. La fotografía se quedó grabada en mi mente, y sentí la necesidad de volver a su casa para pedirle una copia –finalmente me llevé esa imagen y unas cuantas más que me llamaron la atención. Este hecho me llevó a buscar por intuición nuevas fotografías familiares que tuvieran esa conexión. Así, conseguí reunir una particular colección de retratos fotográficos con una característica en común: la presencia constante de niños entre ocho y diez años que miraban a la cámara con aire distante.

Después de algunas reflexiones descubrí que la conexión era la sensación subjetiva que me transmitían. Parecía que la persona retratada mostrara un distanciamiento frente al espectador -que quizás reflejaba el distanciamiento consigo mismo. Esta aparente resistencia producía esa expresión de incomodidad, indefensión y/o extrañeza que la cámara grabó antes de que desapareciera. Había descubierto un algo que se ocultaba en el fondo de esas miradas. Decidí indagar sobre ese algo, aunque sabía que era una conexión subjetiva que sólo yo establecía a partir de mis experiencias.

Entendemos en este trabajo la dicotomía sujeto-yo como se entendió en el S.XIX, cuando empezó la oposición a las reglas académicas y se profundizó en el interior del sujeto a partir de la idea romántica del individuo que posee dos caras, la imagen visible de sí mismo (sujeto) y el lado oculto (yo) que son, en cierto modo, contrarias. El retrato descubrió una subjetividad incipiente que empezó a transformar el género. Si la imagen es un “doble” que puede desvelar el carácter de la persona a través de la expresión, podemos considerar a los familiares que aparecen en las fotografías como “dobles” que desvelarían algo (subjetivo) que es compartido con ellos (al poder identificarlo). Sin embargo, la proyección de mi YO en sus “dobles” no implica que en ellos exista realmente esa condición, sino que me he servido de sus expresiones para identificar ese distanciamiento sujeto-yo e investigar sobre ello como si fuera ajeno a mí.

El retrato es la representación de un sujeto, y éste, como premisa, posee una verdad¹. En los retratos familiares que realizo hablo de un yo desordenado e incoherente con su sujeto, represento diversos yo que comparten la misma experiencia (la misma “verdad”).



Figura 1. Ana, fotografía del álbum familiar, 2005.



Figura 2. Marta y Sara, fotografía del álbum familiar, 2005.



Figura 3. Isabel (detalle), fotografía del álbum familiar, 2008.



Figura 4. Marcos (detalle), fotografía del álbum familiar, 2007.

¹ AUMONT, J. *El rostro en el cine*, p. 27.



Figura 5. Luc Tuymans, *Evidence*, óleo sobre lienzo, 2005.



Figura 6. Gerhard Richter, *Infant on a Table*, óleo sobre lienzo, 40x44 cm, oil on canvas, 1965.



Figura 7. Irene Grau, *La sombra última* (detalle), 2010.



Figura 8. Michaël Borremans, *Gone*, óleo sobre tela, 2003.

Un álbum familiar es una forma de organizar imágenes con el fin de registrar una historia familiar. Por lo tanto, estas imágenes descontextualizadas del álbum familiar, adquieren a expensas de la historia de la que formaban parte, un relato ficticio: me convierto en la voz narradora de una historia subjetiva en busca de alguna clave que me ayude a comprender qué ocurre dentro de ese sujeto *extrañado*. El álbum familiar se erige entonces como un objeto que se puede contemplar. Relacionadas con el cine por el uso de conexiones entre fotogramas, métodos de montaje y ritmos², las pinturas se realizarán a partir de la alternancia y repetición de esos rostros (unas veces con grafito, otras con óleo). Ello implica una relación próxima a dos referentes cinematográficos muy importantes: Abbas Kiarostami y Víctor Erice. Ambos tratan el tema de la infancia en sus películas desde una visión poética y personal.

Este proyecto pretende abarcar dos caminos que se complementarán entre sí. Por una parte, y muy necesaria, una investigación teórica acerca de los posibles referentes y conceptos clave que se recogen del encuentro azaroso que acabamos de explicar (como por ejemplo, la fuente de los archivos que es el álbum familiar o la infancia como etapa relacionada con el *extrañamiento* en los ojos de los niños). Por otra parte, una investigación práctica de la técnica del óleo y del grafito –que se utilizarán para la producción de la obra– relacionada con los silencios y lo no dicho (entendido como una búsqueda de la síntesis y/o la elipsis plástica).

Es importante señalar acerca de la investigación teórica de este trabajo que, al tener su origen en una idea tan subjetiva, encuentra necesario explorar en fuentes interdisciplinarias en las que no se tiene mucho dominio (como la dicotomía sujeto-yo, la infancia, el extrañamiento, el mundo del cine... así como las incursiones en el ámbito de la psicología o la filosofía). De este modo, y debido a que sobrepasan las competencias personales, este trabajo se presenta a priori de las diversas limitaciones que, se prevé, irán surgiendo a lo largo del proceso (y que no siempre serán conscientes).

La estructura de esta memoria se organiza del siguiente modo: tras la exposición de los objetivos y la metodología, se desarrollarán los capítulos del cuerpo de la memoria -agrupados en tres; conceptos, referentes y obra. En el primer capítulo se explicarán los conceptos teóricos claves (*extrañamiento*, infancia, álbum familiar, y cine como referencia fundamental) y en el segundo capítulo, se exponen los referentes relacionados con el tema del proyecto y que han servido de inspiración. Se incluye una pequeña explicación de cada

2 ENGUIITA MAYO, N. *Narrativas domésticas: más allá del álbum familiar* [en línea].



(Arriba)

Figuras 9 y 10. Víctor Erice, *El espíritu de la colmena (detalle)*, fotograma, 1973.

Figuras 11, 12 y 13. Víctor Erice, *El sur*, fotogramas, 1983.

(Derecha)

Figuras 14 y 15. Víctor Erice, *El sur*, fotogramas, 1983.

autor y su obra, insistiendo a su vez en sus referentes. En lo que respecta al cine se profundiza en la obra de Abbas Kiarostami y de Víctor Erice; se han visionado cortometrajes y películas relacionados con la infancia o con las relaciones familiares entre padres e hijos, registrando a partir de fotogramas, rostros *extrañados*. En el último capítulo se recoge la metodología de la producción artística documentada con fotografías, acompañada de una breve explicación. En el apartado final se indicarán las conclusiones sobre el desarrollo de los cuadros; su aprendizaje, reflexión y estudio del contexto.



OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Los objetivos y la metodología de este trabajo se pueden dividir en dos grupos principales: la investigación práctica (relacionada con las asignaturas cursadas y la formación académica) y la investigación teórica (basada en el estudio y análisis de los referentes y la bibliografía). A su vez, estos dos puntos recogen otros objetivos secundarios.

Como investigación práctica se entiende la producción pictórica con grafito y óleo. La finalidad principal del proyecto era encontrar un motivo que permitiera trabajar estas técnicas. El objetivo consistía en que la obra se fuera desprendiendo del referente para dar mayor espacio a la interpretación personal.

La investigación práctica tiene su origen en trabajos previos; entre ellos adquieren un papel fundamental varias asignaturas cursadas, como las de Retrato, Retórica Visual y Retórica de la Pintura. Estas dos últimas han sido importantes para aprender a conocer e identificar los recursos retóricos y su interpretación. Se ha profundizado en el estudio de los signos plásticos y los icónicos, así como a hablar de la pintura. Las asignaturas de taller (Retrato, Retórica de la Pintura y Paisaje) han sido importantes por el aprendizaje del oficio de la pintura: técnicas, materiales, imprimaciones, procedimientos, etc. Otro trabajo previo fundamental son los cuadernos de retratos del natural realizados para la asignatura de Fundamentos del Dibujo II. Han sido útiles para desarrollar la atención al dibujo y al análisis del rostro del natural.

La investigación teórica engloba temas y conceptos de interés académico y personal. El género del retrato es el tema que más nos interesa. Con la asignatura de Retrato se aprendió que éste va más allá de la representación de la fisonomía: la dicotomía sujeto-yo, la moral del rostro, la mirada, la pose, la máscara, el concepto de belleza, etc. son objetos de estudio de un género que surge desde lo profundo del ser humano -esto supuso el descubrimiento de una bibliografía realmente atractiva. También el álbum familiar ha sido un punto de estudio significativo; está directamente relacionado con el retrato y la memoria, con la acumulación de recuerdos seleccionados para combatir el miedo a la muerte.

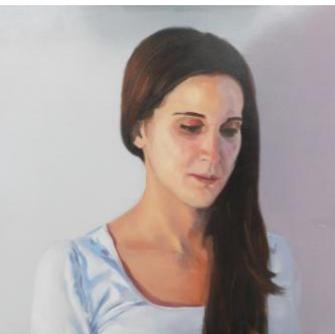
Todo el peso de la investigación teórica cae sobre la bibliografía de fuentes interdisciplinarias (como la psicología, crítica de arte, filosofía, etc.). Se ha recopilado información a partir de las palabras clave -con lecturas comprensivas y toma de apuntes de las ideas más importantes- intentando construir un discurso coherente y clarificador del tema desarrollado. Algunos de los libros principales que se han utilizado son: *El rostro en el cine*, de Jacques Aumont; y *El ojo y la sombra: Una mirada al retrato en Occidente*, de Pedro Azara, entre otros.



Figuras 16-20. Marta; Noemí, Raquel, María M., María C., Retratos del natural: Cuaderno de viaje, grafito sobre papel, 2014.

Finalmente, para la confección de esta memoria se ha hecho un trabajo de escritura en el que se ha combinado lo personal con lo general, intentando en todo momento transformar la intuición en argumentos de interés común. A ello han contribuido las lecturas a las que he dedicado desde siempre buena parte de mi tiempo.

Figuras 21, 22 y 23. Tríptico. *Sin título*, óleo sobre tabla, 55x55 cm (cada obra), 2013-2014. Último proyecto realizado para la asignatura de Retórica de la Pintura. Es la representación de la identidad de una persona, a través de varias "caretas". Es una metonimia estandarizada: el rostro por la identidad completa de la persona.



Figuras 24 y 25. Díptico. *Sin Título*, Retrato: Proyecto Final, óleo sobre lienzo, 73x60 cm, 2012. Primer trabajo de temática libre realizado como proyecto final para la asignatura de Retrato. El comienzo es significativo: se produce un ocultamiento del rostro por el propio retratado.



Figuras 26 y 27. Díptico. *Sin título*, óleo sobre lienzo, 73x60; 73x92 cm, 2013.

Trabajo anterior realizado en la asignatura de Retórica de la Pintura. Contextualizado en el estudio teórico del recurso de la antítesis.

Trata de representar la dicotomía sujeto-yo (entendiendo el sujeto la imagen visible –el rostro que se muestra- y el yo la no visible) introduciendo un distanciamiento interior debido a que la antítesis se produce por este ocultamiento del rostro de la derecha, resultando una incongruencia.

PROYECTO: EXTRAÑAMIENTO E INFANCIA ENTRE PINTURA Y CINE. RETRATOS DE UN ALBUM FAMILIAR

1. CONCEPTOS

1.1. NOCIONES SOBRE RETRATO. DICOTOMÍA SUJETO-YO

En este apartado se va a tratar brevemente el concepto de retrato junto con un análisis de la dicotomía sujeto-yo (desde el género y desde el punto de vista de la psicología). Hay que partir de que la relación de esta dicotomía -que diferencia dos partes en el individuo, el sujeto y el yo; su parte externa o imagen social y su parte interna o imagen mental ideal- es una interpretación particular que nos hemos formado³.

El origen del retrato se encuentra en el temor a la muerte y en la resistencia al olvido, mediante la concepción del espíritu (o alma) diferenciado del cuerpo. Este “doble” retratado se utiliza para transmitir alguna clase de “verdad”, que como dice Aumont⁴, no implica rostro. Por tanto, el retrato es la representación de un sujeto que “tiene siempre relación con la verdad”: muestra al ser humano y a su yo. El retrato es una metonimia que se ha estandarizado: el rostro por todo el cuerpo. El rostro se convierte en nuestra identidad, por lo que destaca junto a la mirada como signo de la expresión del alma. Así, la evolución del género muestra progresivamente el acontecer del individuo a lo largo de la historia⁵.

La mirada del sujeto tiene un papel fundamental pues es el canal de comunicación, a través de ella los retratos guardan la presencia viva de la persona y aluden a una existencia ausente, verdadera, que debe sentirse y evocarse espiritualmente en la imagen. En el origen del retrato la mirada adquiere un gran protagonismo por su capacidad expresiva; los sujetos se miran y contemplan como en un espejo, y observan fijamente al espectador - que sólo a través de su mirada puede comprender el mundo interior del retratado, este espíritu⁶. A pesar del distanciamiento que muestran los niños,



Figura 28. Anónimo romano-egipcio. *Retrato de Irene*, hija de Silanos (nombre incierto), de El Fayum (Egipto), pintura al encausto sobre tabla, 30x20 cm, c. 40-60 d.C.



Figura 29. Guirlandaio. *Retrato de mujer*, óleo sobre madera, 61x47 cm, primer cuarto del siglo XVI.

³ Se pretende hacer una exposición general de estos conceptos. Se ha hecho un estudio primerizo para poder explicar y escribir con claridad en esta memoria sobre la mirada de extrañamiento en el retrato, que es clave de nuestro proyecto. Quedan por supuesto sin revisar las grandes teorías de Freud, Jung o Lacan, así como las mismas nociones en otras Culturas como las Orientales que han puesto tanto en cuestión las Occidentales.

⁴ AUMONT, J. *El rostro en el cine*, p. 27.

⁵ MARTÍNEZ ARTERO, R. *El retrato: Del sujeto en el retrato*.

⁶ AZARA, P. *El ojo y la sombra: Una mirada al retrato en Occidente*.



Figura 30. Edouard Manet. *Retrato de la modelo del artista y pintora francesa Victorine Meurent*, óleo sobre tela, 73x43 cm, 1862.



Figura 31. Vincent Van Gogh. *Auto-retrato con la oreja cortada*, óleo sobre tela, 60,5x50 cm, 1889.



Figura 32. Käthe Kollwitz. *Auto-retrato*, litografía, 20,8x18,7 cm, 1934.

podemos entender que hablan en silencio desde la fotografía a partir de esa mirada intensa al espectador.

El misterio del alma del sujeto –sustituido por la imagen– que trata de contar el retrato, le otorga un lugar imprescindible en el arte⁷. Por consiguiente, la dicotomía sujeto-yo forma parte ineludible de éste. Sin querer hacer un repaso de la evolución de esta dicotomía en el retrato, y las reflexiones que ha suscitado (teniendo en cuenta que puede haberse utilizado el concepto con una interpretación tan subjetiva que no concuerde con el original), se pretende vincularlo en el contexto de la modernidad; donde se enfrentaron la subjetividad romántica a las antiguas reglas, despertando un sujeto capaz de expresarse a través del pensamiento y permitiendo que las emociones y los fantasmas broten. A mayor conciencia de uno mismo, mayor responsabilidad como ser humano⁸. Sócrates ya discutió acerca del buen retratista, que debía transmitir “la viveza del alma” además de lo visible⁹. El artista, pues, tenía que conseguir que algo tan impalpable, oculto y secreto como el alma del modelo, se hiciera visible a través de la materia.

Erwin Panofsky, historiador de arte del siglo XX, considera que en un gran retrato la figura debe poseer una expresión (una sonrisa, un rictus o una mirada del color que sea) que exteriorice visualmente sus sentimientos y puedan ser captados por el espectador normal, y éste pueda identificarse con ellos sin problemas¹⁰. De este modo, los sujetos de las fotografías familiares adquieren “presencia física” a través de la representación de su rostro y cuerpo; y “presencia del yo”, a través de la mirada y la expresión del rostro. El yo desordenado ya no se esconde. Se expone ante las miradas, y reclama protagonismo.

Este distanciamiento captado en el retratado se puede entender como una fisura. Desde el punto de vista de la psicología, el sujeto-yo es inseparable, pues el ser humano está formado por una parte física y otra parte psíquica que no pueden dividirse. Sin embargo, en cualquier persona puede darse una disociación entre ellas. Esta disociación es la que entendemos aquí como *fisura*.

El concepto general del yo que establece la psicología puede definirse del siguiente modo: el término yo –a veces también el vocablo latino *ego*– se utiliza “para representar la parte consciente de la persona que percibe y está en contacto con el mundo exterior”¹¹. La construcción del yo se refiere a la construcción de la idea o la representación mental de quiénes somos, influida

⁷ MARTÍNEZ-ARTERO, R. *Op. Cit.*

⁸ *Ibíd.*

⁹ XENOFONT. *Records de Sócrates*, 2ª ed.

¹⁰ PANOFSKY, E. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*.

¹¹ ROJAS MARCOS, L. *La autoestima*.

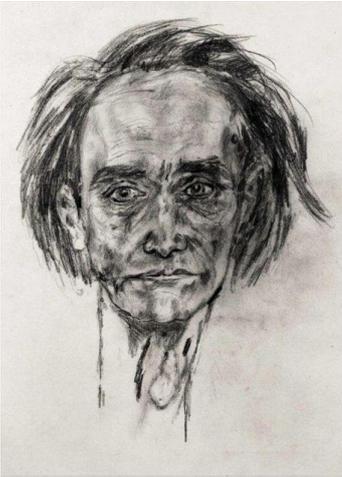


Figura 33. Antonin Artaud.
Autorretrato del poeta, lápiz
sobre papel, 56x38 cm, 1946.



Figura 34. Gerard Richter, *Betty*,
óleo sobre lienzo, 30x40 cm,
1977.



Figura 35. Michaël Borremans,
óleo sobre lienzo.

por varios factores -como la herencia genética, los vínculos afectivos de la infancia, las opiniones de los demás, los valores sociales y las normas culturales.

A propósito de esta fisura (de algún modo, una perturbación interior) se explica que hay personas que pueden sufrir trastornos por diversos factores cuando se les altera la conciencia o la habilidad para inspeccionarse internamente. A continuación se van a exponer las teorías de Carl Rogers y Vittorio Guidano como propuestas de lo que podría ocurrir –entiéndanse como posibles interpretaciones ya que no se buscan respuestas concluyentes¹².

Carl Rogers, psicólogo estadounidense, diferencia entre el *self* real (actuar en coherencia a lo que uno piensa y desea) y el *self* ideal (actuar según lo que otros opinan que es bueno o malo para mí). Cuando no coinciden se produce la incongruencia y se desarrolla un *self* desestructurado. Este *self* falso surge para conservar el afecto de los otros¹³.

En este caso, el *self* real se correspondería con lo que entendemos por el yo, y el *self* ideal con el sujeto –debido a que el *self* ideal, el falso, actúa en función de los demás, y la imagen que podemos modificar frente a los otros (la máscara) depende del sujeto.

Por otro lado, Vittorio Guidano, neuropsiquiatra italiano, distingue entre el yo (sí mismo como sujeto autor, que experimenta momento a momento) y el *mi* (sí mismo como actor que observa y evalúa). Según Guidano la patología surge cuando existe discrepancia entre las dos partes. Esto lleva a la persona a disociar fragmentos fundamentales de la experiencia que no reconoce como suyas o no sabe explicar (el *mi* no puede reconocer lo que está pasando y lo que está haciendo; ocurre cuando nos decimos “¿este soy yo?”)¹⁴.

De este modo, el yo de Guidano parece corresponderse con el *self* real de Rogers y con el yo (en la dicotomía sujeto-yo); y el *mi*, con el *self* ideal y con el sujeto.

Para concluir este apartado, recordaremos de nuevo un punto importante en esta investigación. Todas las ideas acerca del distanciamiento sujeto-yo (conectadas con el concepto de *extrañamiento*) que se han incorporado a las miradas de los niños retratados parten de una intuición. A raíz de esa intuición se ha indagado y relacionado con las diversas teorías que se han expuesto. Debe quedar explícito que todas las asociaciones realizadas son interpretaciones personales y subjetivas: desde la dicotomía sujeto-yo y su

¹² Así mismo, hay que tener en cuenta que existen multitud de teorías que tratan el tema pero se han escogido estas dos como muestra.

¹³ GAUTIER, R. *Teorías de la personalidad: Carl Rogers* [en línea].

¹⁴ Colaboradores de Posracionalismo. *Vittorio Guidano* [en línea].



Figura 36. Michaël Borremans.

Figura 37. Luc Tuymans, *Silence*, 1991.



Figura 38. Marlene Dumas, *The Painter*, óleo sobre tela, 1994.

aplicación a los retratados, pasando por la *fisura* de la que hablábamos, hasta la posible relación con las teorías de Rogers y de Guidano. No sólo no se busca una respuesta definitiva, sino que no se pretende crear ninguna teoría acerca de esta dicotomía y su posible incongruencia interior.

Hemos relacionado, en parte, el *extrañamiento* al distanciamiento producido por esta disociación. Nos ha interesado de las fotografías esa mirada de *extrañamiento* que hemos entendido como "espacio fugaz, intersticio o discontinuidad" quizá presentida por la persona (que está conformando su yo con respecto a una conciencia común) y percibida por nosotros como desconcierto en el que reconocernos.

1.2. EXTRAÑAMIENTO E INFANCIA

En este apartado se van a desarrollar los términos *extrañamiento* e *infancia*. Primero comentaremos el desarrollo de la infancia desde un punto de vista psicológico, haciendo hincapié en la percepción del yo y la construcción del concepto de uno mismo. A continuación se expondrá la investigación sobre el *extrañamiento*, respaldada por autores de distintas disciplinas.

La infancia es el periodo de desarrollo comprendido entre el nacimiento y la adolescencia. Es una etapa clave en la conformación del concepto de uno mismo. "Los seres humanos somos el resultado de la interacción de nuestras tendencias genéticas con el entorno en el que nos formamos desde la concepción, y el medio familiar, social y culturas en que crecemos y vivimos"¹⁵. Rojas Marcos expone la construcción del autoconcepto desde el nacimiento: los recién nacidos lloran de manera automática para que se les alimente y proteja. A los pocos días empiezan a distinguir entre su cuerpo y el de sus cuidadores. Al principio, el yo o el mi son simplemente su cuerpo, y poco a poco, engloban sus rasgos físicos, pensamientos y acciones. Hacia los ocho años empiezan a identificar los conflictos entre sus deseos y sus comportamientos; y en adelante se producirán cambios que irán confluyendo y modificando la percepción que tienen de sí mismos.

El autoconcepto se va creando sin que seamos realmente conscientes, es en gran parte producto del azar y de las circunstancias exteriores; lo que implica la aparición del *extrañamiento* como una respuesta natural de posicionamiento ante el mundo, entendido como una resistencia primaria a la influencia exterior.

¹⁵ ROJAS MARCOS, L. *La Autoestima*, p. 69.



Figura 39. Debora Schwedhelm, fotografía.



Figura 40. Walter Rosenblum, fotografía.



Figura 41. John O'Donohue, *Dove*, fotografía.



Figura 42. Dorothea Lange, fotografía.

La investigación en torno a este concepto me ha llevado a descubrir a diversos autores cuyo trabajo es estimable incluir en este apartado; destacan César Simón (que nos habla sobre el enigma y el misterio) y Luís Puelles (que trata la noción de extrañamiento desde lo siniestro). Por último se introducirá un análisis sobre el trabajo de Kiarostami y Erice muy en consonancia con este discurso. Todas estas referencias –que amplían y profundizan en el fondo de la cuestión- enriquecen sobremanera las posibilidades de interpretación.

El *extrañamiento* está relacionado con el misterio y al igual que la poesía de César Simón, es un misterio de lo pequeño, en la intimidad. Simón busca la esencia de la misma sensación de distanciamiento para entender la realidad.

Qué vago es el reloj
que suena. Qué extraño
este silencio, nube informe.
Cómo se hunde la hoja
al fondo del estanque.
Cómo florecen siempre los almendros
antiguos, cómo ruedan
aquellos soles, madre,
abuela, amigos -sonrientes-,
mientras sus voces cortan el cristal
de la tarde¹⁶.

César Simón (Valencia, 1932-1937) es un poeta de estilo austero cuya profunda mirada analiza aquello que trasciende desde lo cotidiano. La cuestión del misterio es una de las constantes a lo largo de su obra. El poeta escribe: “El misterio permanece dentro de nosotros, que somos nuestro propio templo”¹⁷. Estupor, perplejidad y extrañamiento definen una escritura que se concibe como registro de sensaciones; fin y sentido último. Simón considera que lo esencial no se situaría en la recopilación de sucesos cotidianos ni en la pretendida intimidad que desvelarían, sino en el espacio de la constatación que lleva a vivir lo real desde un irreal y extraño distanciamiento¹⁸.

Por su parte, Luís Puelles Romero, Profesor Titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Málaga, en su libro *Modos de la sensibilidad*.

¹⁶ SIMÓN, C. Elegía. De *Erosión*. 1968 – 1971.

¹⁷ SIMÓN, C. *Templo sin dioses*. Visor Libros, 1996.

¹⁸ PÉREZ RODRIGO, D. Desde la fiebre y el ardor: Los diarios de César Simón desde una vertiente poético-antropológica. En: *Thémata. Revista de Filosofía* [En línea]



Figura 43. Anders Linden,
fotografía.



Figura 44. Eugene Smith,
fotografía.



Figura 45. Jerry Hsu, fotografía.



Figura 46. Arthur Leipzig, *Children Looking at Christmas Toys*, Nueva York, 1944.

*Hiperrealidad, espectacularidad y extrañamiento*¹⁹, trata de pensar en clave de categorías estéticas el espacio de la contemporaneidad. Para ello, recorre tres caminos de los cuales nos interesa el tercero –desarrollado en el último capítulo, Lo siniestro y lo extrañable– donde el autor partirá de la reflexión del término *siniestro* para llegar al concepto de *extrañamiento* (palabra híbrida entre extraño y lo “entraño”-entrañable).

*Lo siniestro*²⁰ es el título de un texto de Freud, *Das Unheimliche*, cuya traducción en francés es particularmente expresiva: “la inquietante extrañeza”. Freud define así: “Lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”²¹. Lo siniestro se produce pues, cuando las cosas familiares nos ofrecen su reverso desconocido y la sensibilidad se perturba ante la desnaturalización de los objetos conocidos. En lo siniestro, ficción y realidad se confunden, lo que provoca un sentimiento de inquietud -de “inquietante extrañeza”. Sin embargo, la experiencia de lo siniestro “necesita de la condición del *extrañamiento* –de la pérdida de la reconocibilidad– para obtener su identidad”²². A continuación, se explica esta *condición de extrañamiento*.

Seguidamente, Puelles expone las claves del *desreconocimiento* como “momento constituyente de la experiencia estética”²³ que encuentra en *El cortesano y su fantasma*²⁴ de Rubert de Ventós. Éste desarrolla el análisis en tres grupos: desconcierto, re-conocimiento y des-reconocimiento.

En primer lugar se refiere al *desconcierto* como la reacción inquietante ante las cosas verdaderamente nuevas, cuando nos faltan recursos con los que encontrar su sentido. No reconoce esta experiencia como estética sino más bien como “extática” –a veces insoportable– con lo que la tendencia popular es neutralizarla cuanto antes.

En segundo lugar, el *re-conocimiento* que se produce tras el desconcierto; buscamos anular la inquietud que nos produce lo que no conocemos aplicándole una norma o regla a partir de ella misma. Por tanto, no hay lugar para la experiencia estética, es más bien una descarga emocional tras el reconocimiento intelectual de lo que sentíamos como amenaza.

¹⁹ PUELLES ROMERO, L. *Modos de la sensibilidad: Hiperrealidad, espectacularidad y extrañamiento*, p. 8.

²⁰ FREUD, S. *Lo siniestro*.

²¹ FREUD, S. *Op. Cit.*

²² PUELLES ROMERO, L. *Op. Cit.* p. 113.

²³ *Ibid.*

²⁴ RUBERT DE VENTÓS, X. *El cortesano y su fantasma*.



Figura 47. Robert Doisneau, fotografía.



Figura 48. Marvin E. Newman, *Halloween, South Side*, 1951.



Figuras 49 y 50. *El espíritu de la colmena*, fotogramas, 1973.

Por último, es en el *des-reconocimiento* donde empieza el placer estético: al reconocimiento le sigue de nuevo un desconcierto, un *desreconocimiento*. Este momento dura mientras la experiencia nos hace “perder el equilibrio”, y es cuando -antes de que volvamos a restituir nuestras certezas- redescubrimos las cosas o las obras que teníamos por conocidas: “cuando hemos llegado a ver con admiración lo más natural del mundo y podemos alcanzar ya la última sofisticación estética: ver a su vez con naturalidad lo que es artificial”²⁵. A lo que Ventós llama *desreconocimiento* (desreconocibilidad), es entendido por Puelles como *extrañamiento*, o mejor, *extrañabilidad*; término en el que se integran lo extraño y lo entrañable.

El término desconcierto que expone Rubert de Ventós coincide con un primer planteamiento del extrañamiento ingenuo ante el mundo. Entendido como el desconcierto natural durante la infancia que surge debido a que todo es nuevo y estimulante (aunque en este período la incertidumbre no es interpretada como amenaza –pues la mente, esta “tabula rasa” sin experiencia, absorbe la información sin prejuicios). Sin embargo, este extrañamiento del que hablamos está relacionado con un recelo ante la influencia externa, más cercano al *des-reconocimiento* –ya que desde una actitud de “sospecha” a lo que nos rodea y debería ser considerado familiar, aumenta la posibilidad de que la experiencia nos sorprenda y podamos redescubrir las cosas, aumentando nuestra capacidad estética.

Por último, vamos a introducir el concepto a partir de la obra de Kiarostami y Erice, que comparten muchas características en común (punto que ampliaremos más adelante en el apartado: 1.5 Cine y fotogramas encontrados. Kiarostami y Erice).

Estos dos directores destacan por su observación minuciosa de las pequeñas cosas del mundo y de los seres humanos, enfrentados a su propio enigma; se acercan a lo cotidiano que podría pasar fácilmente inadvertido (son capaces de *desreconocer* la vida en su esencia).

Los dos consideran el cine como indisoluble de la infancia. Como se verá en el apartado correspondiente, también comparten muchas características biográficas –una de ellas es que ambos pertenecieron a una generación de niños nacidos durante y justo después de la guerra (Erice vivió el final del franquismo y el advenimiento de la democracia, coincidió con la realización de su película *El espíritu de la colmena* (1973) cuando aún existía la censura. En el caso de Kiarostami, años más tarde, en 1979, la Revolución Islámica hizo que del Antiguo Régimen pasara a la actual República Islámica).

A propósito de eso, comenta Alain Bergala que la mayoría de los niños de los cortometrajes de Kiarostami

²⁵ RUBERT DE VENTÓS, X. *Op. Cit.* p. 243.



Figura 51. *El espíritu de la colmena*, fotograma (detalle), 1973.



Figura 52. Antonio López García, *La cena*, óleo sobre tabla, 1971-1980.



Figura 53. Paul Chiappe, *Untitled 2*, lápiz sobre papel, 1,97x2,76 pulgadas, 2007.



Figura 54. Paul Chiappe, *Untitled 36*, aerógrafo y lápiz sobre papel, 1,73x2,34 pulgadas, 2009.

descubren el mundo como un enigma, la clave del cual se encuentra contenida y a la vez oculta en lo visible. Son antes que nada niños videntes y silenciosos, a través de los cuales Erice y Kiarostami tratan de recuperar la infancia de su arte y una visión aún primitiva y mágica de los misterios del mundo, la de los niños que ellos mismos fueron²⁶.

La proyección de la película de *Frankenstein* en *El espíritu de la colmena* (1973) o de las luces de colores sobre la pared en el pueblo oscuro –en *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (1987)– están relacionadas con “esta revelación del enigma de uno mismo y su relación con el mundo en un ámbito visible y misterioso, que puede provocar un estremecimiento fundacional”²⁷.

1.3. ÁLBUM FAMILIAR

En este punto se va a profundizar en torno al álbum familiar, fuente visual de información. Se hablará de su relación con la memoria y la muerte, y se reflexionará acerca de su función y de su papel contemporáneo.

El álbum familiar apareció a mediados del S.XIX y tuvo su apogeo en la primera mitad del S.XX. Con la revolución tecnológica, un nuevo concepto de imagen como medio de comunicación sustituyó el estatuto de la imagen fotográfica como objeto y registro del pasado.

El álbum familiar es una técnica de archivo construida en largos períodos de tiempo a partir de fotografías u otros objetos; su fin es dejar constancia de la historia familiar para que pueda ser vista en el futuro²⁸. Las fotografías utilizadas en este proyecto han sido descontextualizadas de sus álbumes originales para poder contar otro relato que, aunque se desprende de ellas, es una interpretación ficticia.

El registro fotográfico es un documento que muestra cómo es (o era) la persona, sus rasgos físicos. Su interés radica en que aporta cierta información visual sobre alguien ausente. Cuando el tiempo pasa y el modelo envejece o desaparece, la imagen deja de ser útil y suele sustituirse por otra más acorde con el nuevo rostro; o tirarse. Evidentemente, si pudiéramos pasar más tiempo en contacto con los seres queridos no necesitaríamos ningún retrato suyo²⁹.

²⁶ BERGALA, A. Erice-Kiarostami: los caminos de la creación. En: *Erice-Kiarostami: Correspondencias* [Catálogo].

²⁷ BERGALA, A. *Op. Cit.* p. 14.

²⁸ ENGUIITA MAYO, N. Narrativas domésticas: más allá del álbum familiar [en línea].

²⁹ AZARA, P. *El ojo y la sombra: Una mirada al retrato en Occidente*. p. 18.



Figura 55. Luc Tuymans.

Figuras 56 y 57. Irene Grau, *La sombra última*, óleo sobre papel montado sobre madera, 2010.

Como decía Sócrates, si dispusiéramos de la realidad viva, de cuerpo presente, ¿porqué contentarnos con la imagen muda y desencarnada?³⁰

Pues bien, el álbum familiar que será el resultado de este proyecto – entendido como archivo visual- adquiere una importancia particular al recopilar aquellas imágenes que señalan una presencia, la del *extrañamiento*. Es decir, el archivo gráfico reunido tiene el objetivo de convertir la sensación de *extrañamiento* en un protagonista más a partir de su repetida aparición en los rostros de los niños.

El sociólogo francés Pierre Bourdieu en su libro *Un arte medio*³¹ comenta:

La práctica fotográfica existe –y subsiste- en la mayoría de los casos por su función familiar, o mejor dicho, por la función que le atribuye el grupo familiar, como puede ser solemnizar y eternizar los grandes momentos de la vida de la familia y reforzar, en suma, la integración del grupo³².

Se fotografían y documentan los momentos importantes como una puesta en escena de un proyecto de vida que sólo existe en los estereotipos (se muestra la visión de la familia sobre el sujeto)³³. De modo que las imágenes seleccionadas no son las más “populares” de los álbumes; al contrario, cuando los familiares vieron qué imágenes se habían escogido para el proyecto, expresaron sorpresa e incluso cierto desencanto (ya que los niños no aparecían sonriendo o con su mejor traje).

Esta selección selectiva –e interesada- tiene relación con el temor a la muerte, pues todas las sociedades conmemoran en sus celebraciones las etapas previas a la misma. Se guardan los momentos de ocio y no los de trabajo, por ejemplo, eliminando de la memoria iconográfica la mayor parte de nuestra existencia. Como si de ese modo librásemos a los mejores recuerdos de su muerte particular; cuando la vida diaria poco tiene que ver con esos escenarios de los álbumes³⁴.

³⁰ XENOFONT. *Records de Sócrates*, 2ª ed.

³¹ BOURDIEU, P. *Un arte medio*.

³² *Ibíd.*

³³ AA. VV. *Álbum familiar 1939-1978*.

³⁴ *Ibíd.*



Figura 58. *Marta y Sara* (detalle), óleo sobre tabla, 46x61 cm, 2014.



Figura 59. *Isabel*, álbum familiar, 2007.



Figura 60. *Juan*, álbum familiar, 2004.



Figura 61. Abbas Kiarostami, *Y la vida continúa*, fotograma, 1991.

1.4. PINTURA, FOTOGRAFÍA Y CINE: LENGUAJES CONECTADOS

La pintura, la fotografía y el cine se han “encontrado” a través de esta noción del *extrañamiento*.

Uno de los objetivos principales era desarrollar un proyecto que permitiera continuar la formación en la pintura. Junto con el dibujo a grafito, es la disciplina que se ha utilizado para resolver la producción artística.

La fotografía es el referente a partir del cual se han pintado los cuadros. Se sitúa en el origen del proyecto porque ha inspirado el tema desarrollado. El registro fotográfico en el álbum familiar es un archivo de la memoria que se ha utilizado para recuperar y recrear relatos extinguidos.

El instante detenido de la foto ha paralizado los gestos y contribuye a que, descontextualizado de su secuencia de tiempo y movimiento, deje salir algo de un rostro interrumpido que ha quedado convertido y reducido a máscara. Este instante detenido de la fotografía que se asemeja a un fotograma.

Al igual que las fotografías encontradas, han surgido fotogramas encontrados procedentes de directores como Kiarostami o Erice. Estos cineastas han trabajado el tema de la infancia con toques poéticos e intimistas. Las pausas y los silencios en el guión, así como la larga duración de los planos, evocan la contemplación que requiere la pintura. En una entrevista filmada³⁵, nos cuenta Kiarostami que su intención al crear una acumulación de ficciones en una película, es contar una verdad mayor. Del mismo modo, tanto la obra pictórica como el compendio de información reunida en este trabajo, podría entenderse según este principio: como una colección de verdades ficticias que tienen el fin de comunicar una verdad subjetivamente “real”.

Por eso me interesan la fotografía y el fotograma, porque son altamente falsas en el sentido de limitadas –si tenemos en cuenta a la persona viva. Esta detención es la “imagen” misma y toda imagen, siendo una reducción de la persona, sin embargo posee la capacidad de desvelar algo que sin ellas se habría perdido. Se registra el momento en que absorta y distanciada de la mirada por la cámara, sale de una niña una mirada especial.

³⁵ LIMOSIN, J. *Abbas Kiarostami, verdades e ilusiones*. [Película].



Figuras 62 y 63. Yasujiro Ozu: *Buenos días*, fotograma, 1959.



Figuras 64 y 65. Víctor Erice: *El espíritu de la colmena*, fotograma, 1973.

Ana mirando *Frankenstein* sin saber que estaba siendo grabada. Erice incluyó esta escena en la película.

1.5. CINE Y FOTOGRAMAS ENCONTRADOS. KIAROSTAMI Y ERICE

Las referencias del cine surgieron a partir del primer encuentro con Kiarostami, debido al tema de la infancia. Por su conexión con Erice, se descubrieron las películas de *El Sur* (1983) y *El espíritu de la colmena* (1973); y a otras películas con protagonistas infantiles, como *Buenos días* (1959), de Yasujiro Ozu. El cine es la unión de distintas disciplinas artísticas pero está influido especialmente por la pintura (el color, la luz, la puesta en escena, la perspectiva, los puntos de vista...) ³⁶. Estas películas son referencias por su temática y por sus características técnicas; algunos de los fotogramas son composiciones de color tan pictóricas que podrían entenderse como cuadros. En este apartado se va a exponer una breve revisión de los films visualizados haciendo hincapié en la producción de Kiarostami y Erice, y de las características en común de su cine.

YASUHIRO OZU. BUENOS DÍAS (1959)

Yasujiro Ozu (Tokio, 1903-1963). Japón, años 50; en *Buenos días* reflexiona acerca de las relaciones afectivas, la evolución de la sociedad -y la familia como grupo dominante en ella- y la influencia del tiempo. Con ritmos pausados y largos encuadres va contando el relato de dos hermanos que hacen huelga de silencio hasta conseguir que sus padres les compren un televisor.

VÍCTOR ERICE. EL ESPÍRITU DE LA COLMENA (1973)

Víctor Erice (Vizcaya, 1940). De *El espíritu de la colmena* nos interesa la relación de un padre con sus dos hijas. La película empieza con la proyección de la película de *Frankenstein* ³⁷ en la sala del pueblo donde vive la familia. A raíz de ello la hija pequeña -Ana- decide explorar el mito e invocar al monstruo para indagar en los misterios de la familia. De este modo, el mito

alimenta el imaginario de un niño cuya desbordante fantasía puede ayudarle a madurar. De hecho, la huida de Ana hacia la realidad, que no coincide con la percepción que de ésta tiene el resto de su familia, simboliza la búsqueda de sí misma, por medio de la comprensión del mundo que la rodea ³⁸.

³⁶ FRANCISCO GONZÁLEZ, J. *Aprender a ver cine*; También en AUMONT, J. *El rostro en el cine*.

³⁷ WHALE, J. *Frankenstein* [película].

³⁸ VALERO MARTÍNEZ, T. *El espíritu de la colmena*. [En línea]



Figuras 66 y 67. Víctor Erice: *El sur*, fotograma, 1983.



Figuras 68 y 69. Abbas Kiarostami: *¿Dónde está la casa de mi amigo?*; *¿Dónde está la casa de mi amigo?*(detalle), fotograma, 1940.

Figura 70. Abbas Kiarostami: *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, fotograma, 1940.

EL SUR (1983)

En *El Sur* (1983) Erice deposita la mirada sobre el mundo de la infancia y el paso del tiempo. La película cuenta la fascinación de una niña por su padre y su relación. Estrella se verá marcada durante su infancia y adolescencia por la figura solitaria y misteriosa de su padre –amarrado a secretos del pasado que ésta ansía descubrir. Muestra una personal visión del tránsito de la infancia a la madurez.

ABBAS KIAROSTAMI. La trilogía del terremoto.

Abbas Kiarostami (Irán, 1940). La infancia es su tema favorito. Ha realizado numerosos cortometrajes sobre ella. Nos vamos a centrar en la llamada “trilogía del terremoto”, tres films que fueron surgiendo como por azar y que empiezan con el primer largometraje del director, *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (1987).

El joven Ahmed debe salir en busca de la casa de su amigo –en un pueblo distinto- para devolverle su cuaderno. A lo largo de su arduo camino, ardua aventura en un mundo extraño, se va encontrando con adultos que en lugar de ayudarle le dificultan el camino.

Cinco años después y tras un terremoto en la región de Koker –donde se grabó el primer cortometraje- Kiarostami y su hijo viajaron hasta allí para localizar con dificultad a los dos niños protagonistas. Este suceso junto a la visión del desolado paisaje dieron la idea a Kiarostami para el argumento de la segunda película de la trilogía: *Y la vida continúa* (1991).

En el tercer film, *A través de los olivos* (1994), se descubre lo que realmente ocurre en la anterior película, ya que está construida en gran parte por momentos del rodaje.

En las tres películas los niños son protagonistas de una sociedad que los trata con inferioridad. Es la metáfora de una sociedad cerrada que no ofrece soluciones ni evoluciona y cuya esperanza son las nuevas generaciones, el eslabón más débil.

KIAROSTAMI Y ERICE. Conexiones.

Teniendo en cuenta los contextos sociales, culturales y estéticos tan alejados de estos dos directores, nos sorprende cómo comparten numerosas similitudes y paralelismos. Su filmografía tiene en común el gusto por una narración cinematográfica pausada y de tiempos sostenidos, y un interés por



Figura 71. Abbas Kiarostami: *A través de los olivos*, fotograma, 1994.

La inaccesibilidad a los pensamientos de la prometida de Hossein se debe a una situación de censura vigente sobre las mujeres –tema tratado de modo sutil e implícito en la película.



Figura 72. Abbas Kiarostami: *Y la vida continúa*, fotograma, 1991.

(Abajo)
Figura 73. Abbas Kiarostami: *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, fotograma, 1940.

(Abajo Derecha)
Figura 74. Abbas Kiarostami: *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, fotograma, 1940.



fijar la atención en aquellos elementos que pasan inadvertidos pero que contienen universos enteros; una mirada que se suele atribuir a los niños, personajes recurrentes en ambos y punto de vista de algunos de sus relatos³⁹.

Comparten la visión de que ni el director ni el espectador deben mirar con superioridad al personaje (lo que le ocurre, o lo que entiende -o no- de su mundo). Esta característica favorece la identificación dramática del espectador con el protagonista y su situación, y es capaz de entender, por ejemplo en el caso de *A través de los olivos* (1994), que la inaccesibilidad a los pensamientos de la prometida de Hossein se debe a una situación de censura vigente sobre las mujeres –sin que se trate el tema en la película (Figura 71). Los protagonistas de sus filmes reciben un depurado respeto por ser la materia frágil y más valiosa.

Consideran el arte del cine como indisoluble de la infancia –tema recurrente, y punto de encuentro y partida de sus realizaciones. Como se ha comentado anteriormente, ambos pertenecen a una generación de niños y adolescentes que vivieron durante y después de sus respectivas guerras. Parece como si buscaran recuperar su infancia a través de la imagen de niños visibles que descubren el mundo como un enigma. También aparece en sus filmes, como imagen clave, el ser humano enfrentado a su propio enigma; como un misterio que se muestra a través de la observación poética y minuciosa de las pequeñas cosas que engrandecen la existencia y la vida cotidiana. Acorde con las pausas y los silencios que requiere esta mirada paciente y escrutadora, ambos directores se caracterizan por su “política de la lentitud”. En contra de la inercia acelerada de la sociedad actual –insaciable consumidora- tanto Erice como Kiarostami otorgan al tiempo un protagonismo evidente; como materia prima de sus películas es impensable forzarlo o maltratarlo. Aprovechan con humildad el ritmo de las cosas, lo estático, los bloqueos y las aceleraciones, con los que sus obras asumen la larga duración del arte y superan las modas del momento⁴⁰.



³⁹ BERGALA, A. Erice-Kiarostami: los caminos de la creación. En: *Erice-Kiarostami: Correspondencias* [Catálogo].

⁴⁰ *Ibíd.*

2. REFERENTES

Este capítulo está dedicado a los referentes que han influido en mi trabajo. Hay un primer apartado de referentes musicales y otros dos de referentes artísticos, que destacan por los procedimientos que utilizan, técnica y/o a la temática que tratan. Están agrupados en fotográficos y pictóricos.

2.1. Musicales.

La artista Sóley Stefánsdóttir es una cantante y compositora independiente islandesa. Una de sus canciones, *Pretty Face*⁴¹, habla de la “cara bonita” como de una máscara que esconde las verdaderas intenciones o sentimientos de la persona y que necesita ser abandonada por esta para poder comprender, “*just take your pretty face off, show me.*”⁴² El rostro como máscara; los rostros infantiles que esconden un rostro *extrañado*.

Daughter es una banda europea de música indie folk originaria de Inglaterra. Formada por la vocalista Elena Tonra, el guitarrista Igor Haefeli y el batería Remi Aguilera. Los álbumes lanzados se titulan *The Wild Youth*⁴³ y *His Young Heart*⁴⁴. Ambas portadas son fotografías de Tonra cuando era pequeña. Sus letras suelen tratar primarias lecciones, con inocencia, a menudo cantadas con una voz vulnerable y casi susurrante. También llama la atención el nombre del grupo, *Daughter*. Ejemplo de una letra en particular: *Medicine*⁴⁵, que explora sobre la ingenua toma de decisiones: “*Pick it up, pick it all up. / And start again. / You’ve got a second chance, / you could go home.*”⁴⁶

En contraposición a la serena y misteriosa cantante que aparece en escenario, Tonra es inquieta e insegura y aunque afirma que sus letras no pretenden reflejar sus “demonios”, su álbum *If You Leave*⁴⁷ se ha visto envuelto en conjeturas acerca de los temas “oscuros” que trata – a pesar de que ella nunca explica los mensajes de las canciones.

Creo que denominarlo “demonios” es exagerar un poco. (...) Por otro lado, es verdad que todo el mundo tiene una parte oscura. Hay cosas que guardo sólo para mí, de las que si no escribiera, quizás me consumirían. Así que no sé, podrían ser “demonios” de alguna manera. Por supuesto, entiendo que es una ironía que



Figura 75. Sóley, *We Sink*, Portada Álbum Música, 2011.

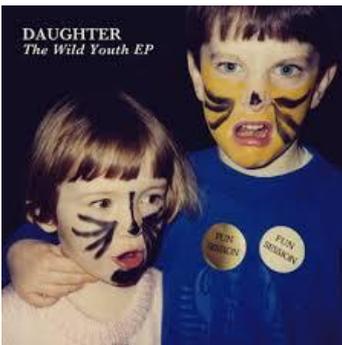


Figura 76. Daughter, *The Wild Youth*, Portada Álbum Música, 2012.



Figura 77. Daughter, *His Young Heart*, Portada Álbum Música, 2013.

⁴¹ SÓLEY. *Pretty Face*. En *We Sink*, [CD].

⁴² *Ibid.*

⁴³ DAUGHTER. *The Wild Youth EP*, [CD].

⁴⁴ DAUGHTER. *His Young Heart EP*, [CD].

⁴⁵ DAUGHTER. *Medicine*. En: *The Wild Youth EP*, [CD].

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ DAUGHTER. *If You Leave*, [CD]



THE FAMILY ALBUM
1939 to 1979

Figura 78. Jo Spence, *Beyond the Family Album*, 1979.



Figuras 79 y 80. Gillian Wearing, *Self-portrait as my sister Jane Wearing*, 2003; *Self-portrait at three years old*, 2004.

nunca hable de esto con nadie y luego vaya al escenario y cante precisamente sobre ello. Es un poco contradictorio.⁴⁸

Tonra es una gran perfeccionista en su trabajo. Admite con dificultad que el álbum no es perfecto y que considera que hay elementos que aún retocaría: “Pero llegas a un punto donde tienes que dejarlo estar. Nuestros álbumes no son perfectos, pero creo que esto les da carácter. No puedes controlarlo absolutamente todo.”⁴⁹

2.2. Fotográficos.

Muchos artistas -abandonando la idea kantiana de arte puro y acercándose al arte popular- consideran la fotografía familiar esencial como material documental y arte popular moderno. Trabajan a partir de la acumulación, descontextualización y fragmentación de la imagen familiar para hacerla pública y transformarla “mediante técnicas de montaje para ofrecer un conjunto nuevo de significados que ponen en crisis tanto su procedencia como su verdad”⁵⁰. Artistas como Gillian Wearing o Jo Spence, son algunos ejemplos de ello.

JO SPENCE

Jo Spence, fotógrafa británica (1934-1992). Inspirada por Bertolt Brecht y John Heartfield, trabaja la reapropiación subjetiva de los usos populares de las imágenes, como la fotografía familiar. En su primera exposición en 1973, titulada *Children Photographed*, exploró como la fotografía construye socialmente imágenes dominantes de la infancia.

GILLIAN WEARING

Gillian Wearing (Birmingham, 1963). Fotografía y videoarte. Su trabajo explora la condición humana en la sociedad contemporánea y su proceso de despersonalización; también investiga acerca de la influencia de los medios de comunicación en la imagen que tenemos de nosotros mismos. Uno de sus proyectos más importantes es el *Álbum familiar* (2003) donde registró su vida, su familia y su identidad. Haciendo uso de la máscara (creada con látex a partir de fotos de familiares) explora la compleja interrelación identidad/familia que reaviva cuestiones sobre lo verdadero/ficticio. De este modo, la artista cuestiona memoria y realidad.

⁴⁸ POWER, E. First Lady of Nu-Folk. *The Irish Examiner* [en línea].

⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁰ ENGUIITA MAYO, N. Narrativas domésticas: más allá del álbum familiar [en línea].



Figura 81. Alex Kanevsky: *J. F. H.*, óleo sobre tabla, 48x48", 2010.



Figuras 82 y 83. Michaël Borremans, *The Hood*, 2007; *The Wind*, óleo sobre lienzo.



Figura 84. Luc Tuymans, *The Valley*, serigrafía, 71x72.5 cm, 2012.

2.3. Artistas plásticos.

Hay diversos artistas contemporáneos que trabajan temas y procedimientos de interés para este proyecto.

ALEX KANEVSKY

Alex Kanevsky (*Rostov-na-Donu*, Rusia, 1963). Su pintura tiene influencias del arte japonés y de las primeras escuelas modernistas, especialmente del impresionismo. Utiliza pinceladas sueltas y una paleta muy personal. Sus referentes son Lucian Freud, Francis Bacon y el expresionismo alemán. En su obra se contraponen los temas tradicionales que pinta (desnudos, paisajes) y su técnica contemporánea, pues los tonos y pinceladas de los cuerpos se mezclan con el fondo recordando distorsiones de fotografías o vídeos. Es un referente de mi proyecto por su metodología y su técnica.

MICHAEL BORREMANS

Michael Borremans (Bélgica, 1963). Pintor figurativo. Sus referentes principales son Manet, Degas y, especialmente, Velázquez (unifica los tonos de los cuadros imprimando los fondos de color de modo parecido). Es muy cuidadoso con la elección del formato y con el resultado –llegando a realizar tres veces una misma obra. Utiliza como fuentes de inspiración viejas fotografías del siglo XIX, revistas y libros ilustrados de los años 30' y 40', películas, telenovelas y series de televisión. También pinta a partir de fotografías que él mismo ha realizado y/o encarga esculturas como base para sus pinturas. Es un referente importante, tanto por su temática misteriosa y enigmática como por su técnica.

LUC TUYMANS

Luc Tuymans (Bélgica, 1958). Su pintura figurativa tiene influencias de la tradición flamenca de maestros como Van Eyck, y también de Goya y Velázquez. Utiliza una técnica diáfana con poca cantidad de óleo –nada emotiva- en la que predominan tonos fríos y pálidos. Se inspira en imágenes ya existentes, como recortes de periódico, fotografías o fragmentos de películas – sólo selecciona aquellas que le intrigan y que no alcanza a comprender. Constituye un referente por su metodología y su técnica.



Figura 85. Gerard Richter, *Christiane and Kerstin*, óleo sobre tabla, 86x91 cm, 1968.



Figura 86. Paul Chiappe, *A crow left of the murder*, lápiz sobre papel, 35.43x51.18 cm, 2007.



Figura 87. Marlene Dumas, *Angels in uniform*(detalle), óleo sobre tabla, 200x100 cm, 2012.



Figura 88. Irene Grau, *La sombra última*, óleo sobre papel montado sobre tabla, 7,5x10,5 cm, 2011.

GERHARD RICHTER

Gerhard Richter (Alemania, 1932). Es un pintor sin un estilo en concreto que ha tenido varias etapas; está influido por el Expresionismo Abstracto y el Informalismo, entre otros. Comenzó su carrera pintando fotografías en blanco y negro con una paleta reducida de grises; serie a la que pertenecen estas dos obras, referentes de ese período.

PAUL CHIAPPE

Paul Chiappe (Escocia, 1984) es un dibujante de miniaturas inspiradas en fotografías antiguas donde siempre aparecen niños. Utiliza casi siempre el grafito y, ocasionalmente, el aerógrafo. Algunos de sus referentes son Chuck Close y Gerhard Richter. Se inspira a partir de imágenes que encuentra en libros, postales, fotografías antiguas e Internet. Combina las fotografías realizando alteraciones y recreando una oscuridad siniestra.

MARLENE DUMAS

Marlene Dumas (Sudáfrica, 1953). Ha producido pinturas, dibujos, collages e instalaciones. Actualmente está trabajando con óleo sobre lienzo y tinta sobre papel. Se inspira en recortes de revistas y periódicos, imágenes personales y *polaroids*, entre otros. Gran parte de sus pinturas podrías considerarse como retratos, aunque no en el sentido tradicional: en lugar de representar a una persona real, representan una emoción o un estado mental. Trata temas como la culpabilidad y la inocencia o la violencia y la ternura.

IRENE GRAU

Irene Grau (Valencia, 1986). *La sombra última* es un proyecto en el que la artista recupera fotografías del álbum familiar para interpretarlas pictóricamente. Consiste en dibujos y óleos de formato pequeño que no terminan de definir con nitidez la imagen fotográfica. La desaparición de la imagen icónica se relaciona con la de la identidad.

3. OBRA

3.1. Los cuadernos. Obra anterior.

El interés por el retrato del natural ha llevado a recopilar a lo largo de dos años cinco cuadernos. El inicio se debe a un trabajo de la asignatura de Fundamentos del Dibujo II, que consistía en escoger un tema y dibujar del natural en un cuaderno de viajes. El tema escogido fue el retrato y los rostros que aparecen son de familiares, conocidos y pasajeros del tren. Se han utilizado diversas técnicas (grafito, pincel y nogalina, tinta china y rotuladores al agua) destacando el uso del grafito. Siendo obra anterior y paralela a este proyecto, ha significado un indispensable método para perfeccionar el dibujo y las técnicas utilizadas.



Figura 89. *Cuadernos de viajes*, tamaños varios, 2012-2014.

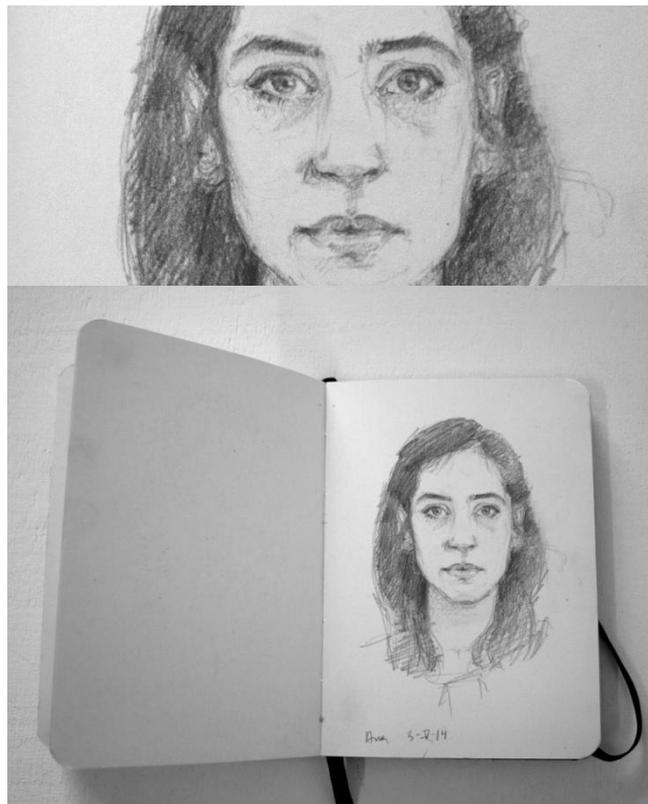


(Arriba izquierda)

Figuras 90, 91 y 92. *Teresa, Pepe y Sara*. En: *Retratos del natural: Cuadernos de viajes*, 2013.

(Derecha)

Figura 93. *Ana*. En: *Retratos del natural: Cuadernos de viajes*, 2014.



Se ha buscado un análisis formal de la fisonomía y se ha atendido con especial cuidado a la expresión de la mirada. La práctica continua ha propiciado avances diversos: una mayor sensibilidad de la línea y control del claroscuro y de la composición; la reducción del tiempo de ejecución y mayor habilidad para captar la expresión, entre otros.

3.2. Proyecto: Extrañamiento e infancia entre pintura y cine. Retratos de un álbum familiar.

Este proyecto consta de tres series: la primera está formada por los dibujos de las fotos encontradas y seleccionadas del álbum familiar, la segunda consiste en estudios de retrato del natural de algunas de las personas que aparecen en las fotografías, y la tercera serie son las pinturas.

3.2.1. Álbum familiar. Dibujos de las fotos.

Tras indagar en los álbumes familiares y compilar un repertorio de imágenes con las características pertinentes (aparece fotografiado un niño o niña de entre 8 y 11 años al que se le asocia una mirada *extrañada*). Se seleccionaron las más interesantes que han servido de referentes reiterativos a lo largo del proyecto.



Figura 94. Marta y Sara, fotografía del álbum familiar, 2005.



Figura 95. Marcos y Juan, fotografía del álbum familiar, 2003.



Figura 96. Sara, fotografía del álbum familiar, 2005.

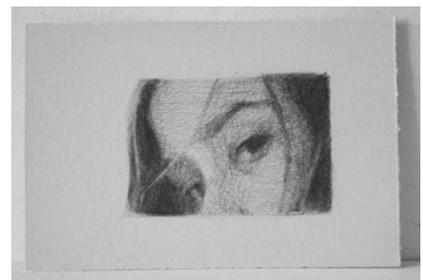
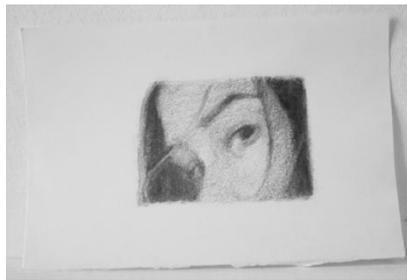
(Derecha)

Figura 97. Ana, fotografía del álbum familiar, 2005.

Figura 98. Marta, Sara y Vicent, fotografía del álbum familiar, 2005.



Continuando con la línea de trabajo de los cuadernos, se han realizado varios dibujos de cada fotografía; trabajando sobre la idea de una interpretación personal del referente, constituyen un juego de repetición y variación en torno a la mirada del retratado. Los dibujos están realizados a grafito sobre varios tipos de papel, algunos encontrados, otros de acuarela, y sobre papel FABRIANO ROSAESPINA. La mayoría respetando una medida común y evocando la de las fotografías analógicas, 10x15 cm.



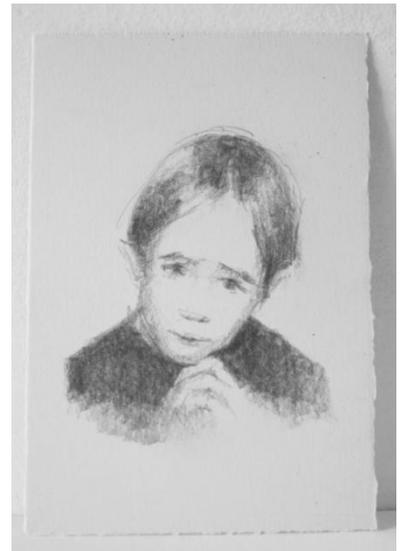
Figuras 99-103. *Marcos I - V*, grafito sobre papel, 10x15 cm, 2014.

Figuras 104-107. *Ana I - IV*, grafito sobre papel, 10x15 cm, 2014.

Figuras 108-112. *Sara I - V*, grafito sobre papel, 10x15 cm, 2014.

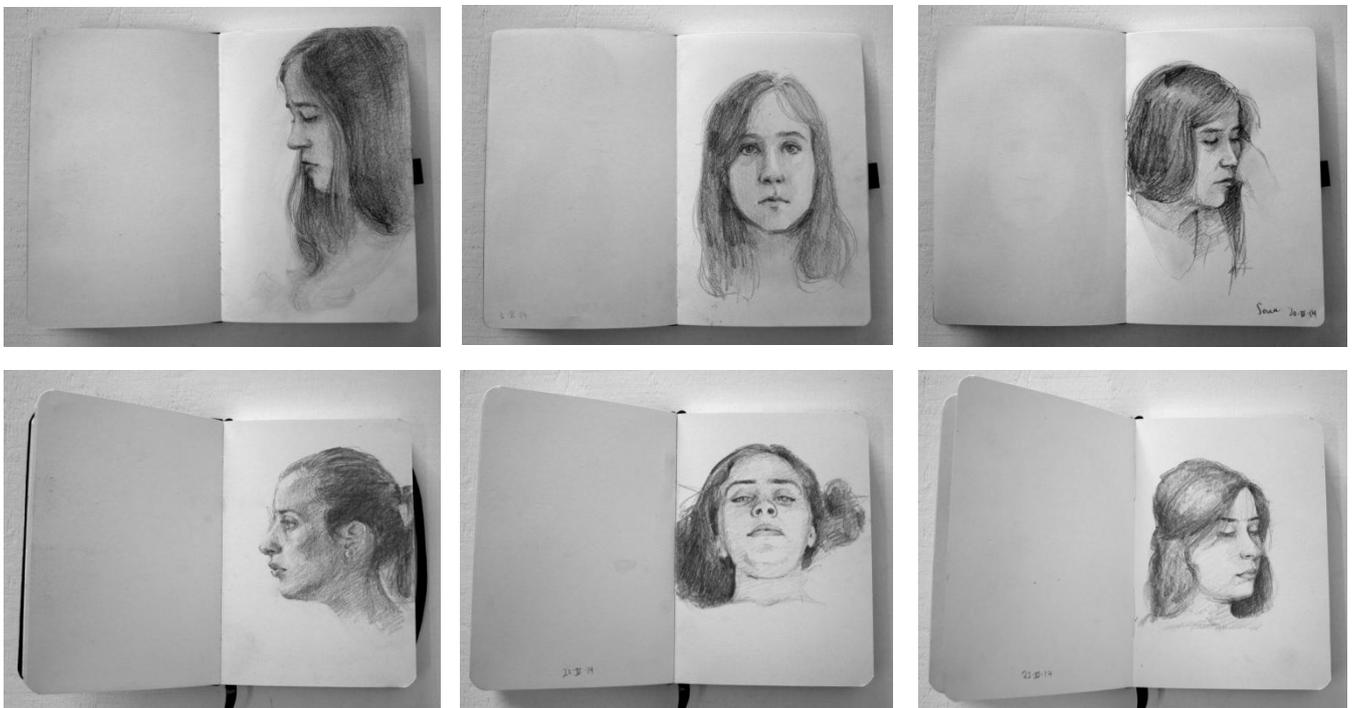
Figuras 113-116. *Sara Rostro I - IV*, grafito sobre papel, 10x15 cm, 2014.

Figuras 117-119. *Sara sentada I - III*, grafito sobre papel, 10x15 cm, 2014.



3.2.2. Estudios del natural.

En la segunda serie participaron en vivo algunos de los familiares que aparecen en las pinturas. En conexión con los cuadernos de viaje se decidió dedicar un cuaderno para cada persona. Se han realizado estudios del natural a grafito en diversas sesiones. El paso del tiempo deja huella, la fisonomía ha cambiado y el carácter que cada persona va adquiriendo marca el gesto y la expresión –actualmente, los niños han crecido y son preadolescentes, y adolescentes de diecisiete años.



Figuras 120-122. *Sara I, II, II*,
Cuaderno de retratos, 2014.

Figuras 123-125. *Ana I, II, II*,
Cuaderno de retratos, 2014.

Esta es una selección de algunos de los retratos realizados del natural. Del mismo modo que en el resto de las obras (tanto en los dibujos a partir de las fotos como en las pinturas), la intención es lograr la síntesis de la forma, reduciendo la representación a su esencia para dejar lugar a cierta ambigüedad -al igual que Kiarostami en su cine, que pretende apelar a la imaginación del espectador.

Encontramos mayor dificultad para lograr este fin en el dibujo del natural, debido a la complejidad del dibujo del modelo en directo y, por tanto, en movimiento; y porque nos encontramos más sujetos a dar prioridad al parecido, ya que son estudios de las fisonomías de los familiares que aparecen en las pinturas.

Sin embargo, nos acercamos más a este objetivo en los dibujos de las fotos, ya que al realizarse varias repeticiones, éstas ayudan a asimilar la forma y a dar mayor protagonismo a la mancha. Además, esta búsqueda de ambigüedad se

acentúa, ya que pretenden representar un sujeto más allá del referente. Un sujeto tipo que es protagonista por manifestar este concepto de *extrañamiento* –clave en nuestro proyecto– cuya identidad “original” no es significativa; por lo que un rostro impreciso tiene mayor validez.

3.2.3. Pinturas

La técnica utilizada en las pinturas es el óleo, con una amplia paleta que tiende hacia los colores fríos.

Los soportes son chapas de madera de 4 mm de grosor sobre bastidor. Los tamaños de la serie cumplen todos 46x61 cm; excepto la última obra que se prolonga hasta 111 cm de longitud.

En el proceso de esta serie aparece más explícito el objetivo del que hablábamos en el apartado anterior. Queda patente la evolución pictórica y personal desde el primer cuadro (más sujeto al dibujo y a la mimesis del referente fotográfico) frente al último, que destaca por su frescura y la síntesis plástica lograda. Los recursos formales aparecen dispuestos de forma autónoma y se distinguen -independizándose de un proceso en el que se amalgamaban-, de este modo somos conscientes de su utilización estratégica para alcanzar los efectos que queremos.

A continuación, van a exponerse las obras pictóricas realizadas.

ANA



Arriba: Figuras 126 y 127. Detalles.

Derecha: Figura 128. Ana, óleo sobre tabla, 46x61 cm, 2014.





Figura 129. *Ana (detalle)*, óleo sobre tabla, 46x61 cm, 2014.

Esta es la obra pintada a partir de la foto que inició este proyecto; donde la noción de *extrañamiento* se descubrió por primera vez. El cuadro es un retrato a contraluz (el fondo claro pierde los detalles, lo que centra la atención en el rostro) trabajado a base de veladuras con gama fría sobre una capa de pintura a la prima de tonos más cálidos.

MARTA Y SARA



Arriba: Figuras 130-132. *Detalles*.

Derecha: Figura 133. *Marta y Sara*, óleo sobre tabla, 46x61 cm, 2014.



La composición de este cuadro está dominada por el rostro de la niña que nos observa. La perspectiva en picado y el claroscuro (que evoca al tenebrismo del barroco) confieren dramatismo a la obra. Las pinceladas, en contraposición, son suaves; la obra está trabajada a partir de capas de veladuras.

MARCOS Y JUAN

Frente a un fondo velado con poca materia y pinceladas sueltas, las figuras están tratadas con pintura a la prima y combinadas con toques de veladuras en las últimas capas. Atendiendo a los pasajes de profundidad, la segunda figura tiene menos detalle que la primera; indicando con estos recursos el recorrido de la mirada.

Arriba: Figuras 134-136. *Detalles.*

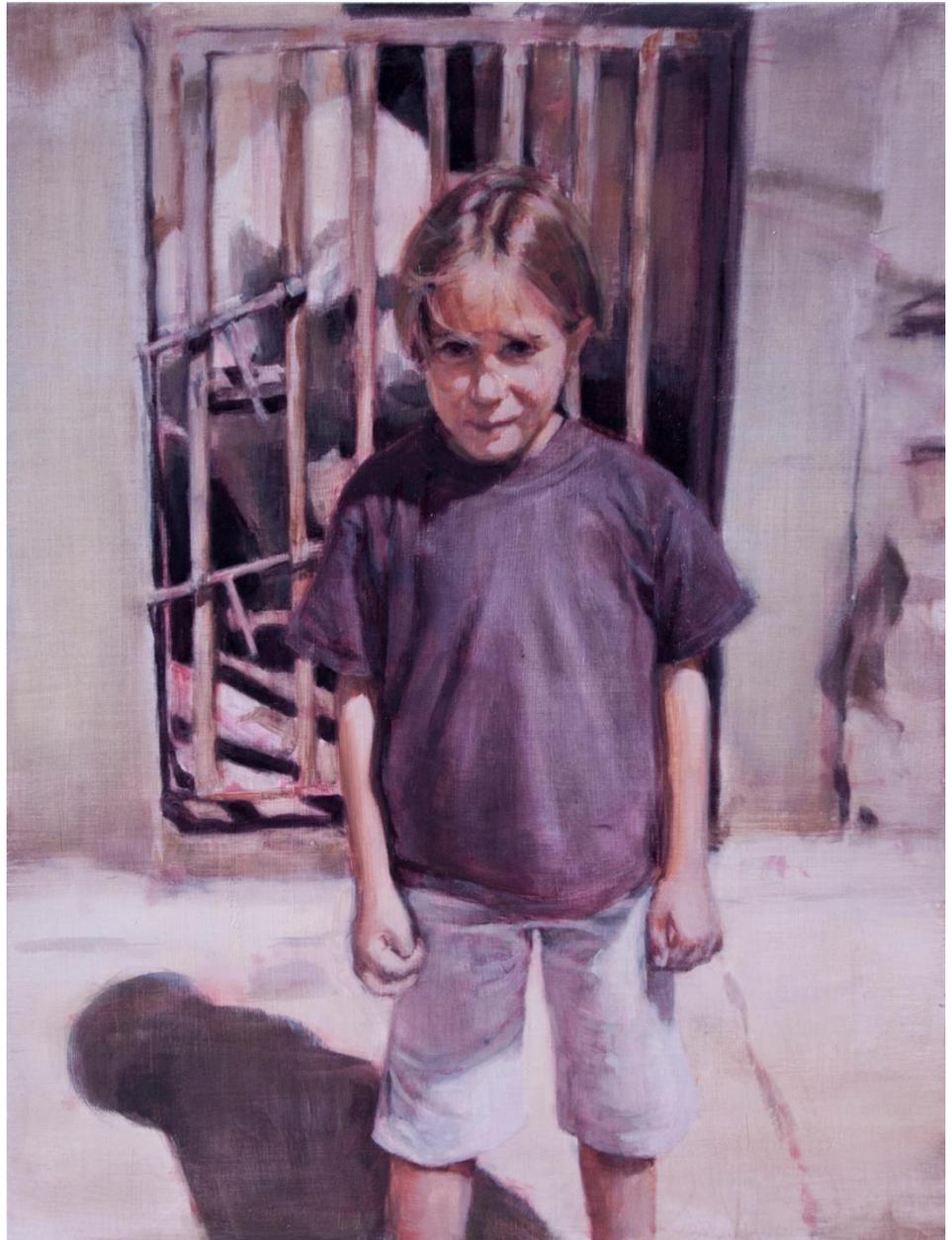
Derecha: Figura 137. *Marcos y Juan,*
óleo sobre tabla, 46x61 cm, 2014.

SARA



Arriba: Figuras 138-141. Detalles.

Derecha: Figura 142. Sara, óleo sobre tabla, 61x46 cm, 2014.



De nuevo nos encontramos con una perspectiva en picado, desde donde la niña protagonista nos mira con una mirada *extrañada*. Frente al cuadro anterior, éste da un salto importante y se desprende del referente buscando soluciones más plásticas. Pintado desde el fondo hacia delante, se ha trabajado a base de veladuras y empastes en las luces de la figura.

La gama de colores tiende a fríos a pesar de la calidez de la luz del sol, ya que como base se ha realizado una grisalla con carmín que se entrevé en diversos puntos del cuadro.

MARTA, SARA Y VICENT

Esta última obra está realizada en menos sesiones que las anteriores, a pesar del tamaño superior. Se debe al avance realizado en la síntesis plástica: pinceladas directas, rápidas y seguras han construido la composición a base de veladuras y un mayor control de los recursos formales, utilizando el fondo del soporte como la luz máxima.

Figura 143. *Marta, Sara y Vicent*, óleo sobre tabla, 46x111 cm, 2014.

Abajo: Figuras 144-148. *Detalles*.

3.3. Posible montaje.

Evocando la instalación conjunta de Kiarostami y Erice en Barcelona, *Correspondencias*⁵¹ -donde combinaron instalaciones, proyecciones y fotografías, entre otros –se plantea una posible exposición que combine las tres series junto con la proyección de vídeos⁵² de los rostros de los niños en la actualidad (vídeos silenciados donde se mostrarían las grabaciones de las expresiones de los familiares al observar los cuadros en los que aparecen representados).

Los cuadernos y grafitos se expondrían en vitrinas, uno al lado del otro, repeticiones interpretadas de un mismo referente; cada una entendida como variación única e imperfecta. Los vídeos se proyectarían sobre las paredes en blanco, en los espacios que quedarían entre los cuadros colgados en la pared.

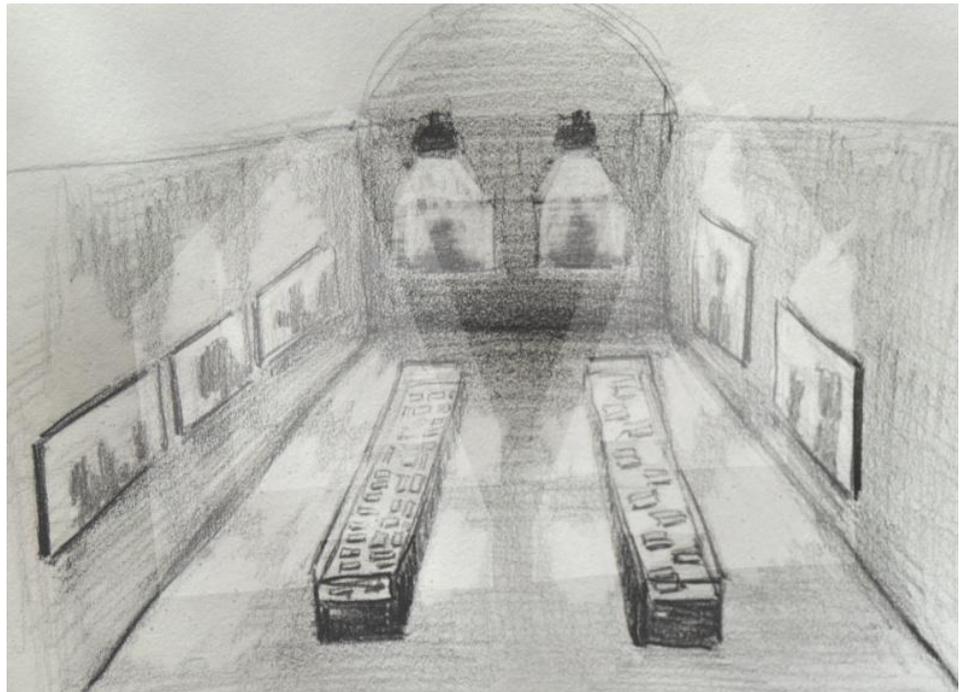


Figura 149. *Posible montaje*, lápiz sobre papel y posterior modificación digital, 2014.

⁵¹ CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona). *Erice-Kiarostami. Correspondències*[Catálogo].

⁵² Esta idea surge de la influencia de ambos cineastas, podría completar muy pertinentemente el resto de las pinturas y grafitos.

CONCLUSIONES

Este proyecto partía fundamentalmente de dos pretensiones relacionadas entre sí. Una parte práctica con el objetivo de producir obra pictórica trabajando la interpretación del referente fotográfico y otra parte conceptual que partía de la incógnita del *extrañamiento* en el encuentro de las fotos familiares y la posterior investigación de éste y los otros conceptos correspondientes (se encontraron *fotografías* en un *álbum familiar*, donde aparecía una *niña*).

Como este proyecto se sitúa en un contexto de formación, se le ha concedido mucha importancia a la evolución de la calidad pictórica. La experiencia previa al proyecto está marcada por el dibujo del natural y la pintura a partir de foto, lo que ha permitido alcanzar un buen dominio del dibujo; por eso nos centramos en la interpretación plástica del referente: se pretende conseguir una interpretación más personal a partir de las fotografías. La figuración desarrollada media entre la fotografía y la pintura; parte de los álbumes familiares para expresar ese sentimiento de *extrañamiento* con aspectos de la pintura. Esto implica que debe respetar el dibujo de las fotos (en especial las fisonomías) ya que la fotografía aporta el documento de veracidad -la persona posó ante la cámara, una instantánea que ha retenido un momento real. Este momento se lleva al lienzo mostrando el proceso pictórico. La influencia de Borremans y Tuymans se percibe en el uso de veladuras y transparencias; se utiliza poca materia pero atendiendo a la construcción de los volúmenes y a la diversidad de recursos plásticos. La pintura es capaz de potenciar el fotograma y la fotografía al transmitirles la duración interna que ella misma conlleva; requiere un tiempo para realizarse y un tiempo para contemplarse.

Esta ha sido la primera ocasión de trabajar la investigación en Bellas Artes en un proyecto con una base teórica de este calibre. El origen del que parte es el concepto fundamental de *extrañamiento* en la infancia (vínculo de las fotografías familiares). Con esta investigación se confiaba en acallar un poco la inquietud sobre el misterio de esta mirada *extrañada*.

La profundización en el concepto de dicotomía sujeto-yo surgió como necesidad debido a la relación con el *extrañamiento*. El resultado ha sido una pequeña investigación abierta entendida como una introducción a una investigación mucho más profunda y compleja. Se considera abierta debido a que el planteamiento inicial surge por azar -del encuentro azaroso con las fotografías- y ha sido una investigación basada en la intuición y la combinación personal de los conceptos a estudiar (derivados de la fuente y el contexto: álbum familiar, niña, *extrañamiento*).

Como se comentaba en la introducción, este trabajo presenta ciertas limitaciones para acometer algunos de los temas tratados (por falta de formación, ya que atañe a otros campos), sin embargo, y a pesar de ello, ha sido muy satisfactoria e interesante la realización de este proyecto -por lo que se continuará en el futuro. De hecho, se plantea convertirlo en un posible discurso teórico; lo cual situaría un objetivo más concreto en el centro de la investigación (que tendría mayor coherencia y sentido). Así mismo, con esta memoria de trabajo –reflexión hecha a posteriori- han quedado confirmadas muchas de las indagaciones hechas a partir de la intuición inicial.

Como nuevas posibilidades para desarrollar este proyecto en el futuro – además de profundizar en la línea de investigación teórica trazada- se considera la combinación de la pintura y el dibujo con otras disciplinas, indagando en la fotografía y el vídeo. La primera investigación sobre cine en este trabajo ha sido breve pero muy significativa, por lo que seguirá formando parte fundamental de los referentes a tener en cuenta.

BIBLIOGRAFÍA

Monografías:

- AUMONT, J. *El rostro en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1992.
- AZARA, P. *El ojo y la sombra: Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2002.
- ALTUNA, B. *Una historia moral del rostro*. Valencia: PRE-TEXTOS, 2010.
- AA. VV. *Álbum familiar 1939-1978*. Madrid: Obra Social Caja de Madrid, 2006.
- BERGALA, A. Erice-Kiarostami: los caminos de la creación. En: *Erice-Kiarostami: Correspondencias* [Catálogo]. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2006.
- BOURDIEU, P. *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona). *Erice-Kiarostami. Correspondències* [Catálogo]. Barcelona: 2006.
- FRANCISCO GONZÁLEZ, J. *Aprender a ver cine*. Madrid: Ediciones Rialp S.A., 2002.
- FREUD, S. *Lo siniestro*. Barcelona: Biblioteca Nueva, 1979.
- MARTÍNEZ-ARTERO, R. *El retrato: Del sujeto en el retrato*. Barcelona: Montesinos, 2004.
- PANOFSKY, E. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 1975.
- PUELLES ROMERO, L. *Modos de la sensibilidad: Hiperrealidad, espectacularidad y extrañamiento*. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra, 2002.
- ROJAS MARCOS, L. *La autoestima*. Madrid: Espasa, 2007.
- RUBERT DE VENTÓS, X. *El cortesano y su fantasma*. Barcelona: Destino, 1993.
- SIMÓN, C. Elegía. De *Erosión*. 1968 – 1971.
- SIMÓN, C. *Templo sin dioses*. Visor Libros, 1996.
- XENOFONT. *Records de Sócrates*, 2ª ed. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1927.

Artículos de revistas electrónicas:

- PÉREZ RODRIGO, D. Desde la fiebre y el ardor: Los diarios de César Simón desde una vertiente poético-antropológica. En: *Thémata. Revista de Filosofía*. [en línea] Sevilla: 2007, 39. [Consulta: 2014-Junio-16]. Disponible en: <http://institucional.us.es/revistas/themata/39/art63.pdf>
- GAUTIER, R. Teorías de la personalidad: Carl Rogers. En: *Psicología Online* [en línea], 2003. [fecha consulta: 23 Junio 2014]. Disponible en: <http://www.psicologia-online.com/ebooks/personalidad/rogers.htm>

COGGINS, D. Michaël Borremans. En: *Art in America*, [en línea], 2009. Disponible en: <http://www.davidzwirner.com/wp-content/uploads/2011/10/MB-Art-in-America-Coggins-09-03.pdf>

TYLEVICH, K. Michaël Borremans, the painter's song. En: *Encounters* [en línea], nº 4, 2012. Disponible en: <http://www.davidzwirner.com/wp-content/uploads/2012/07/120601-MB-Elephant-Tylevich.pdf>

LAMONT, T. One to watch: Daughter. En *The Guardian*, [en línea], 2013. Disponible en: <http://www.theguardian.com/music/2013/feb/24/daughter-pop-if-leave-letterman>

Páginas web:

DUMAS, Marlene. Web personal. Disponible en:

<http://www.marlenedumas.nl/>

CHIAPPE, Paul. Web personal. Disponible en: <http://paulchiappe.com/>

RICHTER, Gerhard. Web personal. Disponible en: <http://www.gerhard-richter.com/>

Partes de páginas web:

ENGUITA MAYO, N. Narrativas domésticas: más allá del álbum familiar [en línea]. *Visiona Huesca*, 2013 [fecha de consulta: 19 Junio 2014]. Disponible en: <http://visionahuesca.es/index.php/acciones/exposicion-narrativas-domesticas-mas-alla-del-album-de-familia/>

Colaboradores de Posracionalismo. *Vittorio Guidano* [en línea].

Posracionalismo: Sociedad de Terapia Cognitiva Posracionalista. [fecha de consulta: 23 Junio 2014]. Disponible en:

<http://posracionalismo.cl/posracionalismo/vittorio-guidano/>

VALERO MARTÍNEZ, T. *El espíritu de la colmena*. [En línea] Cine Historia, ca. 2003. [Fecha de la consulta: 9 Junio 2014]. Disponible en:

http://www.cinehistoria.com/el_espíritu_de_la_colmena.pdf

Entrevistas:

Entrevista con Alex Kanevsky, Artista. Disponible en:

<http://www.vivianite.net/alex-kanevsky>

Entrevista con Alex Kanevsky, Artista. Disponible en:

<http://www.thebroadstreetstudio.com/interviews3.html>

Películas:

KIAROSTAMI, A.

¿Dónde está la casa de mi amigo? [Película]. Irán: The Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults, 1987.

Pan y Callejuela. [Película]. Irán: The Institute For The Intellectual Development of Children And Young Adults, 1970.

A través de los olivos. [Película]. Francia/Irán: 1994.

Y la vida continúa. [Película]. Francia/Irán: 1991.

LIMOSIN, J. *Abbas Kiarostami, verdades e ilusiones.* [Película]. Francia: La Sept/Arte, AMIP, INA, 1994.

ERICE, V.

El sur. [Película]. España: Manga Films, 1983.

El espíritu de la colmena. [Película]. España: Manga Films, 1973.

CHAPLIN, C. *The Kid.* [Película]. Inglaterra: 1921.

OZU, Y. *Buenos días (Ohayô).* [Película]. Japón: SHOCHIKU FILMS LTD, ca. 1962.

WHALE, J. *Frankenstein* [película]. EEUU: Universal Pictures, 1931.

Canciones:

SÓLEY, Pretty Face, en *We Sink*, [CD], Reikiavik, Morr Music, 2011.

DAUGHTER, Medicine, en *The Wild Youth*, [CD], London, 4AD, 2013.

ÍNDICE DE IMÁGENES

- Figura 1. *Ana*, fotografía del álbum familiar, 2005.
- Figura 2. *Marta y Sara*, fotografía del álbum familiar, 2005.
- Figura 3. *Isabel* (detalle), fotografía del álbum familiar, 2008.
- Figura 4. *Marcos* (detalle), fotografía del álbum familiar, 2007.
- Figura 5. Luc Tuymans, *Evidence*, óleo sobre lienzo, 2005.
- Figura 6. Gerhard Richter, *Infant on a Table*, óleo sobre lienzo, 40x44 cm, oil on canvas, 1965.
- Figura 7. Irene Grau, *La sombra última* (detalle), 2010.
- Figura 8. Michaël Borremans, *Gone*, óleo sobre tela, 2003.
- Figuras 9 y 10. Víctor Erice, *El espíritu de la colmena* (detalle), fotograma, 1973.
- Figuras 11, 12 y 13. Víctor Erice, *El sur*, fotogramas, 1983.
- Figuras 14 y 15. Víctor Erice, *El sur*, fotogramas, 1983.
- Figuras 16-20. *Marta; Noemí, Raquel, María M., María C.*, Retratos del natural: Cuaderno de viaje, grafito sobre papel, 2014.
- Figuras 21, 22 y 23. Tríptico. *Sin título*, óleo sobre tabla, 55x55 cm (cada obra), 2013-2014.
- Figuras 24 y 25. Díptico. *Sin Título*, Retrato: Proyecto Final, óleo sobre lienzo, 73x60 cm, 2012. Figuras 26 y 27. Díptico. *Sin título*, óleo sobre lienzo, 73x60; 73x92 cm, 2013.
- Figura 28. Anónimo romano-egipcio. *Retrato de Irene*, hija de Silanos (nombre incierto), de El Fayum (Egipto), pintura al encausto sobre tabla, 30x20 cm, c. 40-60 d.C.
- Figura 29. Guirlandaio. *Retrato de mujer*, óleo sobre madera, 61x47 cm, primer cuarto del siglo XVI.
- Figura 30. Edouard Manet. *Retrato de la modelo del artista y pintora francesa Victorine Meurent*, óleo sobre tela, 73x43 cm, 1862.
- Figura 31. Vincent Van Gogh. *Autorretrato con la oreja cortada*, óleo sobre tela, 60,5x50 cm, 1889.
- Figura 32. Käthe Kollwitz. *Autorretrato*, litografía, 20,8x18,7 cm, 1934.
- Figura 33. Antonin Artaud. *Autorretrato del poeta*, lápiz sobre papel, 56x38 cm, 1946.
- Figura 34. Gerard Richter, *Betty*, óleo sobre lienzo, 30x40 cm, 1977.
- Figura 35. Michaël Borremans, óleo sobre lienzo.
- Figura 36. Michaël Borremans.
- Figura 37. Luc Tuymans, *Silence*, 1991.
- Figura 38. Marlene Dumas, *The Painter*, óleo sobre tela, 1994.
- Figura 39. Debora Schwedhelm, fotografía.
- Figura 40. Walter Rosenblum, fotografía.
- Figura 41. John O'Donohue, *Dove*, fotografía.
- Figura 42. Dorothea Lange, fotografía.
- Figura 43. Anders Linden, fotografía.

Figura 44. Eugene Smith, fotografía.

Figura 45. Jerry Hsu, fotografía.

Figura 46. Arthur Leipzig, *Children Looking at Christmas Toys*, Nueva York, 1944.

Figura 47. Robert Doisneau, fotografía.

Figura 48. Marvin E. Newman, *Halloween*, South Side, 1951.

Figuras 49 y 50. *El espíritu de la colmena*, fotogramas, 1973.

Figura 51. *El espíritu de la colmena*, fotograma (detalle), 1973.

Figura 52. Antonio López García, *La cena*, óleo sobre tabla, 1971-1980.

Figura 53. Paul Chiappe, *Untitled 2*, lápiz sobre papel, 1,97x2,76 pulgadas, 2007.

Figura 54. Paul Chiappe, *Untitled 36*, aerógrafo y lápiz sobre papel, 1,73x2,34 pulgadas, 2009.

Figura 55. Luc Tuymans.

Figuras 56 y 57. Irene Grau, *La sombra última*, óleo sobre papel montado sobre madera, 2010.

Figura 58. *Marta y Sara* (detalle), óleo sobre tabla, 46x61 cm, 2014.

Figura 59. *Isabel*, álbum familiar, 2007.

Figura 60. *Juan*, álbum familiar, 2004.

Figura 61. Abbas Kiarostami, *Y la vida continúa*, fotograma, 1991.

Figuras 62 y 63. Yasuhiro Ozu: *Buenos días*, fotograma, 1959.

Figuras 64 y 65. Víctor Erice: *El espíritu de la colmena*, fotograma, 1973.

Figuras 66 y 67. Víctor Erice: *El sur*, fotograma, 1983.

Figuras 68 y 69. Abbas Kiarostami: *¿Dónde está la casa de mi amigo?; ¿Dónde está la casa de mi amigo?*(detalle), fotograma, 1940.

Figura 70. Abbas Kiarostami: *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, fotograma, 1940.

Figura 71. Abbas Kiarostami: *A través de los olivos*, fotograma, 1994.

Figura 72. Abbas Kiarostami: *Y la vida continúa*, fotograma, 1991.

Figura 73. Abbas Kiarostami: *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, fotograma, 1940.

Figura 74. Abbas Kiarostami: *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, fotograma, 1940.

Figura 75. Soley, *We Sink*, Portada Álbum Música, 2011.

Figura 76. Daughter, *The Wild Youth*, Portada Álbum Música, 2012.

Figura 77. Daughter, *His Young Heart*, Portada Álbum Música, 2013.

Figura 78. Jo Spence, *Beyond the Family Album*, 1979.

Figuras 79 y 80. Gillian Wearing, *Self-portrait as my sister Jane Wearing*, 2003; *Self-portrait at three years old*, 2004.

Figura 81. Alex Kanevsky: *J. F. H.*, óleo sobre tabla, 48x48", 2010.

Figuras 82 y 83. Michaël Borremans, *The Hood*, 2007; *The Wind*, óleo sobre lienzo.

Figura 84. Luc Tuymans, *The Valley*, serigrafía, 71x72.5 cm, 2012.

Figura 85. Gerard Richter, *Christiane and Kerstin*, óleo sobre tabla, 86x91 cm, 1968.

Figura 86. Paul Chiappe, *A crow left of the murder*, lápiz sobre papel, 35.43x51.18 cm, 2007.

Figura 87. Marlene Dumas, *Angels in uniform*(detalle), óleo sobre tabla, 200x100 cm, 2012.

Figura 88. Irene Grau, *La sombra última*, óleo sobre papel montado sobre tabla, 7,5x10,5 cm, 2011.

Figura 89. *Cuadernos de viajes*, tamaños varios, 2012-2014.

Figuras 90, 91 y 92. *Teresa, Pepe y Sara*. En: Retratos del natural: Cuadernos de viajes, 2013.

Figura 93. *Ana*. En: Retratos del natural: Cuadernos de viajes, 2014.

Figura 94. *Marta y Sara*, fotografía del álbum familiar, 2005.

Figura 95. *Marcos y Juan*, fotografía del álbum familiar, 2003.

Figura 96. *Sara*, fotografía del álbum familiar, 2005.

Figura 97. *Ana*, fotografía del álbum familiar, 2005.

Figura 98. *Marta, Sara y Vicent*, fotografía del álbum familiar, 2005.

Figuras 99-103. *Marcos I - V*, grafito sobre papel, 10x15 cm, 2014.

Figuras 104-107. *Ana I - IV*, grafito sobre papel, 10x15 cm, 2014.

Figuras 108-112. *Sara I - V*, grafito sobre papel, 10x15 cm, 2014.

Figuras 113-116. *Sara Rostro I - IV*, grafito sobre papel, 10x15 cm, 2014.

Figuras 117-119. *Sara sentada I - III*, grafito sobre papel, 10x15 cm, 2014.

Figuras 120-122. *Sara I, II, II*, Cuaderno de retratos, 2014.

Figuras 123-125. *Ana I, II, II*, Cuaderno de retratos, 2014.

Arriba: Figuras 126 y 127. *Detalles*. Derecha: Figura 128. *Ana*, óleo sobre tabla, 46x61 cm, 2014.

Figura 129. *Ana (detalle)*, óleo sobre tabla, 46x61 cm, 2014.

Figuras 130-132. *Detalles*. - Figura 133. *Marta y Sara*, óleo sobre tabla, 46x61 cm, 2014.

Figuras 134-136. *Detalles*. - Figura 137. *Marcos y Juan*, óleo sobre tabla, 46x61 cm, 2014.

Figuras 138-141. *Detalles*.- Figura 142. *Sara*, óleo sobre tabla, 61x46 cm, 2014.

Figura 143. *Marta, Sara y Vicent*, óleo sobre tabla, 46x111 cm, 2014.-

Figuras 144-148. *Detalles*.

Figura 149. *Posible montaje*, lápiz sobre papel y posterior modificación digital, 2014.