

# TFG

---

## **REGRESO A LA ARCADIA: UNA APROXIMACIÓN A LA MELANCOLÍA**

**Presentado por Pelegrí Sancho Cremades  
Tutor: Joël R. Mestre Froissard**

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



**UNIVERSITAT  
POLITÀCNICA  
DE VALÈNCIA**



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

## RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

El proyecto pictórico, con el título *Regreso a la Arcadia: Una aproximación a la melancolía*, se compone de diversas obras en las que se relaciona la pintura y los medios de masas, con el trasfondo temático de la melancolía. Se han empleado técnicas y procedimientos propios de los *mass media*, a saber, tintas planas y transferencia de imágenes mediáticas e intervención pictórica sobre las mismas. Las obras se han pintado con acrílico sobre tabla. En las obras se presenta la interacción entre la figura y el paisaje, natural y urbano. Los recursos retóricos y las estrategias empleadas han sido la hibridación de referentes (Edward Hopper, Giorgio De Chirico, Alex Katz, Marcelo Fuentes), así como el contraste y la antítesis entre lo personal y lo universal, lo cercano y lo lejano, la naturaleza y la ciudad, etc. Otra estrategia empleada es la narración, en especial en el tríptico. La narración se entiende en sentido amplio, como conexión entre diversas obras, que mantienen su autonomía. Esta conexión es de carácter abstracto o icónico. Otros recursos importantes son la cita y la apropiación de imágenes mediáticas y de referentes literarios y musicales. Igualmente, se emplea la ironía. Los referentes mediáticos principales son el cine y el cómic. Otros referentes citados son algunas obras literarias que guardan alguna relación con la melancolía.

The pictorial project, with the title *Return to the Arcadia: An approach to melancholy*, is composed of several works in which painting and mass media are related, with melancholy as a background. Some techniques and procedures used by mass media are employed, that is, spot color and transfer of media images and pictorial intervention on them. The works are painted with acrylic paint on board. The works show the interaction between figure, on the one hand, and natural and urban landscape, on the other. The rhetorical resources and strategies used were the hybridization of models (Edward Hopper, Giorgio De Chirico, Alex Katz, Marcelo Fuentes), just like the contrast and antithesis between personal and universal subjects, what is nearby and what is far away, nature and town, and so on. Another strategy utilized is

narration, especially in the triptych. Narration is understood in a wide sense, as a connection between several paintings, which keep their autonomy. This connection can be abstract or iconic. Other important resources employed are quote and appropriation of media images and literary and musical models. In addition, irony is used. The main media models are film and comic books. Other examples quoted are some literary works related to melancholy.

Palabras clave: pintura, melancolía, medios de masas, cómic, cine, literatura, comunicación.

Key words: painting, melancholy, mass media, comic, film, literature, communication.

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	4
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	5
3. REGRESO A LA ARCADIA.....	8
3.1. Desarrollo conceptual: Duelo, melancolía, pintura y medios de masas.....	8
3.2. Antecedentes.....	18
3.3. Proceso de trabajo.....	21
3.3.1. Síntesis formal y cromática: <i>Cap a la càlida foscó</i> .....	21
3.3.2. Apropiación y transferencia de imágenes mediáticas: <i>Fins que torne</i> .....	24
3.3.4. Tríptico y collage pictórico: <i>Desenterrar-lo i recordar</i> ..	28
4. CONCLUSIONES.....	35
5. BIBLIOGRAFÍA.....	37

# 1. INTRODUCCIÓN

El proyecto pictórico cuya memoria presentamos consiste en un conjunto de obras en las que se emplean diversas estrategias de interacción entre la pintura y los medios de comunicación de masas con el trasfondo temático de la melancolía.

Desde los inicios de la configuración del trabajo de fin de grado, se ha tenido en cuenta la coherencia formal y temática de las diversas obras realizadas, aunque no se haya dado una planificación previa del conjunto de la obra.

El proyecto realizado se basa en una serie de premisas fundamentales:

1. la integración de la figura en el paisaje,
2. las relaciones entre la pintura y los medios de masas, con el hilo conductor de la melancolía.

Asimismo, se emplean una serie de estrategias que se irán concretando a lo largo de la memoria:

1. la relación entre lo personal y lo universal,
2. lo local y lo lejano,
3. lo urbano y lo natural,
4. hibridación de referentes pictóricos, etc.

El desarrollo del proyecto se ha ajustado a los límites temporales; el tema es amplio y permitiría un desarrollo más extenso, tanto en el número de piezas, como en la fundamentación teórica. Otro tanto habría que decir respecto al grado de acabado de las obras. Constituye, pues, por un lado, la conclusión, sin duda provisional, respecto a temáticas que me han interesado

desde los inicios de mi formación académica, y, por el otro, un proyecto que podría tener un desarrollo posterior.

La memoria se organiza en las siguientes partes: objetivos y metodología (§ 2), donde se señalan los objetivos generales y concretos, y se determina, a grandes rasgos, la metodología empleada en la realización de las piezas desde un punto de vista estrictamente pictórico; en el cuerpo de la memoria, que hemos encabezado con el título del proyecto, *Regreso a la Arcadia* (§ 3), se describe, por una parte, el desarrollo conceptual del proyecto, donde se presenta brevemente el fundamento teórico del mismo, así como los principales autores que han servido de referencia. En § 3.1., se reseñan algunos antecedentes que muestran la conexión del presente proyecto con obras anteriores y, a continuación, (§ 3.3) se explican las distintas fases del proyecto realizado (§ 3.2.) y los resultados obtenidos. Cabe advertir que, aunque la fase de ideación de las diversas piezas ha seguido un orden cronológico, a menudo se han desarrollado de manera simultánea. Finalmente, mostramos las conclusiones (§ 4) y la bibliografía (§ 5).

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Los objetivos del proyecto pictórico son los siguientes:

- Llevar a cabo un proyecto pictórico en el que se manifieste la interacción entre la pintura y diversos medios de masas (cine, cómic, publicidad), y otros discursos artísticos (literatura, música), con el trasfondo temático de la melancolía.
- Experimentar y aplicar diversas técnicas y procedimientos relacionados con los medios de comunicación de masas.
- Considerar la narración como estrategia de conexión entre diversas piezas pictóricas (políptico), así como, en sentido más amplio, planificar o hallar los sucesos pictóricos en las obras concretas.

- Emplear diversas estrategias en la interacción entre las imágenes mediáticas u otros referentes icónicos y los referentes habituales de la pintura figurativa (naturaleza, urbe, internet): la hibridación, la descontextualización, la cita, la apropiación, la antítesis y el contraste, la ironía, etc.

El proyecto se ha ido desarrollando a partir de algunas de las propuestas de ejercicios de las asignaturas *Pintura y comunicación* y, sobre todo, *Pintura y medios de masas*. No ha habido una planificación previa y sistemática de las distintas piezas del proyecto, sino más bien, a partir de las propuestas de ejercicios de las asignaturas indicadas, se ha ido desarrollando el proyecto de manera que los resultados obtenidos en un ejercicio se aplicasen en el siguiente, buscando siempre la coherencia en el desarrollo del mismo. Esta coherencia ha sido tanto temática como formal.

En el planteamiento de cada una de las propuestas, dentro de esta coherencia, se ha atendido a los principios de la sintaxis de la imagen establecidos por Dondis<sup>1</sup> (icónico, abstracto, simbólico).

En relación con las fuentes, que se concretarán en capítulos posteriores, por un lado contamos con la documentación relativa al desarrollo conceptual del proyecto, a saber, la melancolía en las artes visuales, tema ampliamente investigado (cf. § 3.1 ). Por otra parte, en la realización de cada una de las piezas, se han estudiado diversos autores que han tratado el tema de la melancolía (básicamente, Edward Hopper, Giorgio de Chirico, Marcelo Fuentes) y que presentan una marcada influencia de la comunicación de masas (Edward Hopper, Alex Katz). Al realizar las distintas piezas nos documentamos sobre referentes diversos, mediáticos y literarios, que se indicarán en la descripción del proceso de trabajo.

La documentación empleada es variada: textos de estética, historia del arte, psicoanálisis, catálogos y entrevistas a autores, textos sobre comunicación de

---

<sup>1</sup> DONDIS, D. A., *La sintaxis de la imagen*.

masas y su relación con el arte, textos sobre cine, material audiovisual –cine, cómic, etc.

El proceso de documentación se fue llevando a cabo de acuerdo con el desarrollo del proyecto.

Respecto a la metodología, es decir, el método que se ha empleado en la ejecución de las obras, se han seguido los siguientes pasos:

- Imprimación acrílica (gesso) sobre tabla.
- Documentación y análisis de referentes pictóricos, así como otros referentes (mediáticos, literarios, musicales)
- Experimentación de diversas composiciones a partir de imágenes mediáticas y de otra procedencia mediante el programa infográfico Photoshop.
- Proyección de la composición definitiva y dibujo sobre el soporte.
- Trabajo pictórico con pintura acrílica. Se han empleado diversas técnicas y procedimientos.

El uso de la pintura acrílica tiene diversas justificaciones. Por un lado, la rapidez del secado permite intervenir y corregir en diversos momentos en una misma sesión, frente al tiempo de espera que precisa, por ejemplo, la pintura al óleo. Por otro lado, el carácter “industrial” de la pintura es idóneo si consideramos una de las claves principales del proyecto, la interacción entre la pintura y los medios de masas. Diversos autores que han mostrado una marcada influencia de los medios de masas han empleado esta técnica.

Conviene matizar que el análisis y estudio de los referentes se llevó a cabo en diversos momentos del proceso de elaboración de las diferentes obras.

## 3. REGRESO A LA ARCADIA

### 3.1. DESARROLLO CONCEPTUAL: DUELO, MELANCOLÍA, PINTURA Y MEDIOS DE MASAS

“Nessun maggior dolore  
che ricordarsi del tempo felice  
ne la miseria (...)” (Dante Alighieri, *Inferno*, Canto V).

“I should like to bury something precious in every place where I've been happy and then, when I'm old and ugly and miserable, I could come back and dig it up and remember.”  
Evelyn Waugh, *Brideshead Revisited*.

Las relaciones entre la expresión artística y la melancolía, vienen de antiguo. No es mi intención llevar a cabo un estado de la cuestión sobre el tema, que excedería con mucho los objetivos de esta memoria. El objetivo de este apartado es exponer, de manera sucinta, las principales claves conceptuales subyacentes a mi proyecto, esencialmente, la melancolía y su manifestación en la obra pictórica de algunos autores contemporáneos, así como en algunos géneros mediáticos y en algunas obras literarias que se han tomado como referentes del proyecto.

La obra clásica de Klibansky, Panofsky y Saxl (1964), traza el recorrido de la gestación del concepto de la melancolía y su relación con las artes desde la Antigüedad clásica hasta los albores de la modernidad. La relación entre la creación, la excelencia y la melancolía aparece en el tratado atribuido a Aristóteles, concretamente en el *Problema XXX, 1*, que se inicia de la siguiente manera: “¿Por qué todos los que han destacado en la filosofía, la política, la poesía o las artes eran manifiestamente melancólicos?”<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Aristóteles, *Problema XXX, 1*, citado por KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E.; SAXL, F., *Saturno y la melancolía*, p. 42.





Alberto Durero, *Melencolia I*,  
1514, grabado, 31 x 26 cm.

Por citar un ejemplo muy conocido, constituye un motivo iconográfico ampliamente estudiado por Klibansky, Panofsky y Saxl,<sup>3</sup> con especial referencia al famoso grabado de Alberto Durero, *Melencolia I*.

Desde un punto de vista etimológico, *melancolía* procede del griego *melancholia*, donde *melan* significa “negro” y *cholia* “bilis”. Es decir, “bilis negra”. El tratamiento aristotélico y posterior se inscribe en la antigua teoría de los humores, que relacionaba los caracteres humanos con los humores corporales: sangre, bilis amarilla, bilis negra, flema. Por otro lado, estos distintos humores se asociaban con las estaciones del año y las edades de la vida. La relación entre la melancolía, el carácter excepcional y genial, que se manifiesta en las artes visuales y la poesía, se prolonga durante la Edad Media, el Renacimiento y el Romanticismo, y continúa hasta nuestros días.

La relación entre el duelo, la melancolía y la pérdida de un objeto de deseo se plantea en el clásico ensayo de Freud, *Duelo y melancolía* (1917). Freud estudia de manera detallada lo que es común a la melancolía y al duelo, así como lo que los distingue:

*El duelo es, por lo general, la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etc. Bajo estas mismas influencias surge en algunas personas, a las que por lo mismo atribuimos una predisposición morbosa, la melancolía en lugar del duelo. [...] La melancolía se caracteriza psíquicamente por un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución de amor propio. Esta última se traduce en reproches y acusaciones, de que el paciente se hace objeto a sí mismo, y puede llegar incluso a una delirante espera de castigo.*<sup>4</sup>

La perturbación del amor propio y el consiguiente auto-reproche distinguiría a la melancolía del duelo.

<sup>3</sup> KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E.; SAXL, F., *ibidem*.

<sup>4</sup> FREUD, S., *Duelo y melancolía*, pp. 1-2.

El duelo se concibe como un trabajo o labor que conlleva un tiempo, durante el que se romperán los lazos con el objeto perdido y, al final, quedará el yo libre.<sup>5</sup> Para Freud, el auto-reproche del melancólico es de hecho un reproche al ser amado perdido. Leader, psicoanalista británico,<sup>6</sup> señala que se reprocha a los muertos por su partida, se les culpa por ella. Esta rabia es omnipresente en la vida mental de la persona en duelo. La ambivalencia, pues, es constitutiva del duelo y la melancolía. Puede intervenir contra el trabajo de duelo, confrontándonos con nuestra fundamental ambivalencia hacia quienes hemos perdido.

Para Freud, el auto-reproche y la pérdida del amor propio, rasgos distintivos de la melancolía, son característicos de la regresión a la etapa narcisista, pues hay una identificación entre el objeto de deseo y el yo; sería una forma de dirigir contra uno mismo el reproche a la persona perdida.<sup>7</sup> Ahora bien, el proceso mismo mediante el que Freud caracterizaba la identificación melancólica se usó después para describir la constitución del ser humano en sí misma: cada relación rota deja una marca en nosotros, y nuestra identidad es el resultado de la construcción a lo largo del tiempo de estos residuos.

Leader<sup>8</sup> apunta que la asociación del duelo con la pérdida era comúnmente aceptada ya en los tiempos del psiquiatra vienés; sin embargo, la relación sistemática que Freud establece entre la pérdida y la melancolía, y la subsiguiente relación con el duelo, no fue bien recibida. En la actualidad asociamos la melancolía con la tristeza o con una nostalgia dolorosa; en cambio, en el pasado se relacionaba a menudo con estados maníacos o, como se ha señalado, con períodos de creatividad. A partir de diversas descripciones, sus síntomas más comunes eran un sentimiento de miedo y tristeza sin causa aparente.

---

<sup>5</sup> FREUD, S., *ídem.*, p. 3.

<sup>6</sup> LEADER, D., *La moda negra*, p. 41.

<sup>7</sup> Este punto de vista aparece en diversas obras de orientación psicoanalítica, entre otros en KRISTEVA, J. *Soleil noir*.

<sup>8</sup> LEADER, D., *op. cit.*, p. 29.

Por lo que respecta al punto de vista psicoanalítico sobre la creatividad, asociada tradicionalmente con la melancolía, se han vertido fundamentalmente dos teorías.<sup>9</sup> La primera tiende a interpretar la creatividad, siguiendo a Freud, como una sublimación instintiva, que procedería de la represión de la pulsión sexual; más tarde, el mismo Freud considera la sublimación un proceso general de transformación de cualquier tendencia “primitiva” en una expresión civilizada más “excelsa”. La segunda, de acuerdo con las seguidoras del psiquiatra vienés Melanie Klein<sup>10</sup> y Hanna Segal<sup>11</sup>, ve la creatividad como un intento de reparar el objeto perdido y representa a los objetos más tempranos, los padres. El mismo Freud, en *El malestar en la cultura*, consideraba que las artes nos podían salvar de la insatisfacción y la desesperanza que la cultura nos impone para permitir la convivencia.<sup>12</sup>

El ensayo de Freud suscitó entre los psicoanalistas un desacuerdo general. Karl Abraham<sup>13</sup> y Melanie Klein<sup>14</sup> cuestionaron la distinción que Freud estableció entre el duelo y la melancolía. Cuando hemos perdido a un ser amado, el reproche siempre va a estar presente y, por tanto, hay una continuidad entre el duelo, el duelo patológico y la melancolía. Además, la interiorización del ser amado perdido, que Freud encontró en la melancolía, era de hecho un rasgo presente en todas las formas de duelo.

Sin embargo, Leader constata que la teoría de Freud, con las ampliaciones de Abraham y Klein, deja fuera algo tan importante como la dimensión social del duelo. La manifestación pública del dolor le permite a cada individuo tener acceso a sus propias pérdidas. Las experiencias de duelo de otras personas permiten al sujeto vivir su propio duelo. Leader (2008: 74) da a este fenómeno el nombre de *diálogo de duelos*.

---

<sup>9</sup> GUIMÓN, J. *Mecanismos psico-biológicos de la creatividad artística*.

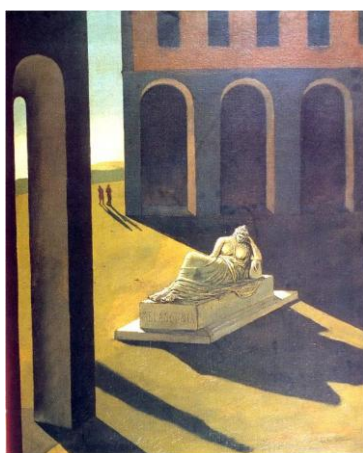
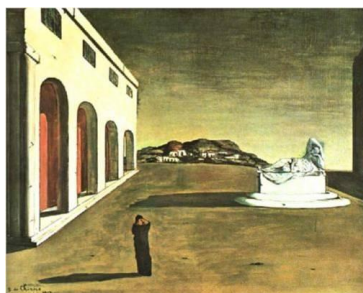
<sup>10</sup> KLEIN, M., Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador.

<sup>11</sup> Segal, H. A psycho-analytical approach to aesthetics.

<sup>12</sup> Una presentación de estas cuestiones se puede encontrar en GUIMÓN, J. *Mecanismos psico-biológicos de la creatividad artística*.

<sup>13</sup> ABRAHAM, K., A short study of the development of the libido viewed in the light of mental disorders.

<sup>14</sup> KLEIN, M. A contribution to the psychogenesis of manic-depressive states. Mourning and its relation to manic-depressive states.



Giorgio de Chirico: *La melancolía de un bello día*, 1913, óleo sobre lienzo, 69, 5 x 86, 7 cm.

Giorgio De Chirico: *Melanconia*, 1913, óleo sobre lienzo, (sin más datos).

La forma en que una pena privada se transforma en una especie de representación pública lleva a Leader a plantearse cuál es el papel del arte en el duelo: “¿Pudiera estar su misma existencia ligada a la necesidad humana de vivir el duelo?”.<sup>15</sup>

Hanna Segal<sup>16</sup> señala que nos identificamos con el creador, en la medida en que ha podido hacer algo de una experiencia de pérdida: ha creado algo “del caos y la destrucción”. La clave, pues, está en la importancia de exponerse a la manifestación del proceso de duelo de otra persona. Segal argumenta que a través de “la identificación con el artista” se puede alcanzar un duelo fructuoso. Así, Leader<sup>17</sup> señala:

*Las artes existen para permitirnos acceder al dolor y hacen esto mostrando públicamente cómo la creación puede emerger de la turbulencia de una vida humana. En nuestro uso inconsciente de las artes, tenemos que ir fuera de nosotros para volver adentro.*

Para diversos autores, en realidad no nos recuperamos de las pérdidas. Al final del trabajo de duelo, se encuentra un camino para que esa pérdida sea parte de la vida. Vivir con la pérdida es lo que importa, pues. Los escritores y los artistas nos muestran muchas formas en las que podemos conseguirlo.

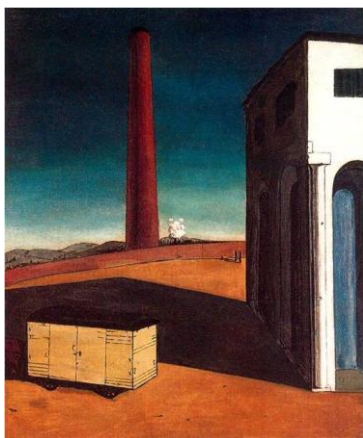
Respecto a la melancolía, Leader<sup>18</sup> considera, desarrollando una idea de Freud, que el melancólico en realidad ha muerto con el objeto de deseo muerto. Por tanto, un sujeto melancólico está al mismo tiempo en dos lugares excluyentes: el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Comunicar esta agonía está en la base de la relación que tradicionalmente se ha establecido entre melancolía y creación artística. Así pues, parte de la lucha del melancólico tiene que ver con el lenguaje, con encontrar una forma de expresar lo imposible.

<sup>15</sup> LEADER, D. *op. cit.* p. 81.

<sup>16</sup> SEGAL, H. A psycho-analytical approach to aesthetics.

<sup>17</sup> LEADER, D. *op. cit.* p. 81.

<sup>18</sup> LEADER, D. *op. cit.*, p. 155.



Giorgio De Chirico: *El enigma de un día*, II, 1914, óleo sobre lienzo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

En la melancolía, una persona se ha vuelto completamente identificada con la carencia. El melancólico está ligado no tanto a la persona perdida como a la pérdida misma.

Leader concluye su libro abogando por el valor terapéutico que implica el contemplar obras de arte no ya por el tema que traten,<sup>19</sup> sino precisamente por haber sido *hechas*, pues hacer supone que han sido creadas a partir de un espacio vacío, de una ausencia. El involucrarnos en cómo otros han hecho algo no solo nos puede alentar a elegir el camino de la creación, sino también a permitirnos acceder a nuestro propio dolor y comenzar el trabajo de duelo.<sup>20</sup> Tanto mayor es la necesidad artística en la melancolía, una manifestación de la imposibilidad de comunicar y, por ende, de la necesidad de buscar un discurso específico e individual para comunicar lo imposible.

A este respecto, la afirmación de Hockney<sup>21</sup> en relación con el arte, no está tan lejos de estas ideas de Leader. El arte y la posibilidad de comunicación que ofrece se muestran como un antídoto contra la desesperación:

*Siempre he creído que el arte debía proporcionar un profundo placer. Pienso que es contradictorio que el arte refleje una completa desesperación, porque el mero hecho de que se creen obras de arte supone la existencia de una esperanza. La creación de una obra de arte implica al menos que intentamos comunicar a otra persona lo que sentimos, y el simple hecho de que podamos comunicarnos contribuye a que disminuya nuestra desesperación.*

Ahora bien, ¿nos debatimos quizá entre la recreación, para algunos morbosa, para otros terapéutica, de la tristeza por lo que se ha perdido irremisiblemente, y el escapismo, que no sería más que un analgésico de lo primero? El compartir, el comunicar, es para Hockney un consuelo; de manera análoga, Leader considera que el “diálogo de duelos” es imprescindible en el

<sup>19</sup> Muchas de estas se centran en la pérdida. Pensemos en los sarcófagos y el valor de monumento de gran número de obras del arte occidental; igualmente, desde el psicoanálisis se habla de la explosión creativa que a menudo ha sucedido a una pérdida importante.

<sup>20</sup> LEADER, D. *op. cit.*, p. 184.

<sup>21</sup> HOCKNEY, D., *Así lo veo yo*. Sobre este punto de vista del pintor, cf. Charris, A. M., *The charming King*.



Giorgio Morandi: *Bodegón*, 1949, óleo sobre lienzo, 36, 5 x 45, 5 cm, Verona, Galleria dello Scudo.

Giorgio Morandi: *Bodegón*, 1953 (sin más referencias).



trabajo del duelo. Mientras la melancolía para los antiguos era propia de seres excelentes, todos nos reconocemos en la pérdida, que al menos desde el psicoanálisis, está en la base de la melancolía, y reconocernos en esa pérdida nos une y nos permite vivir con ella.

Acerca de la melancolía Alberto Savinio dedica una entrada en su *Nueva enciclopedia*<sup>22</sup>:

*[...] El verdadero arte es con frecuencia melancólico, pero no triste. En el fondo, la diferencia entre la tristeza y la melancolía es precisamente que la tristeza aleja de sí el pensamiento, mientras que la melancolía se alimenta de él. Observad cómo piensa la Melancolía de Durero. Sócrates, en el Fedón, dice que una divinidad habiendo tratado un día de confundir el dolor y la voluptuosidad, y viéndose incapaz de conseguirlo, se las arregló para que, por lo menos, se tocasen ambas en un punto.*

\*\*\*

Una vez introducidos algunos conceptos teóricos sobre el duelo, la melancolía y la expresión artística podemos pasar a centrarnos en nuestro proyecto.

La obra que presento trata la integración de la figura en el paisaje, urbano y natural, que cuenta con una larga tradición, partiendo de la interacción entre la pintura y los medios de comunicación de masas y con el trasfondo de este tema antiguo y actual al mismo tiempo, la melancolía. La hibridación, la mezcla de temas, su integración y contraste está en la base de este proyecto.



Edward Hopper: *Casa junto a la vía*, 1925, óleo sobre lienzo, 60, 9 x 73, 6 cm, Nueva York, The Museum of Modern Art.

La hibridación se ha empleado igualmente por lo que respecta a los referentes pictóricos. Durante el siglo XX, la melancolía impregna determinadas corrientes del arte de entreguerras, estudiadas ampliamente por Clair.<sup>23</sup> Así, por ejemplo, la melancolía es uno de los temas principales en la pintura metafísica italiana. Clair<sup>24</sup> ha tratado extensamente la obra de Giorgio

<sup>22</sup> SAVINIO, A., *Nueva enciclopedia*, p.265.

<sup>23</sup> CLAIR, J., *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*.

<sup>24</sup> CLAIR, J., *íbid.*, p. 57ss.



Edward Hopper: *East River*, ca. 1920-1923, óleo sobre lienzo, 81,3 x 106,7 cm, colección particular.

De Chirico (Volos, Grecia, 1888 –Roma, 1978) en relación con la melancolía y el concepto de lo siniestro (al. *Das Unheimliche*), término acuñado por Freud.<sup>25</sup> En la obra de Clair, el término alemán se traduce como “inquietante extrañeza”. Así, la presencia de autómatas, las estatuas solitarias, ubicadas a ras del suelo, de manera que invaden el lugar de los transeúntes, estructuras arquitectónicas solitarias,<sup>26</sup> como fábricas y estaciones junto a edificios de resonancia clásica, sometidas a perspectivas deformadas, las pronunciadas sombras arrojadas, la luz espectral, son también motivos de lo siniestro y la melancolía en la iconografía personal del pintor italiano.

Un aire melancólico, relacionado con el paso del tiempo, se encuentra también en los bodegones de Giorgio Morandi (Bologna, 1890-1964). Para Leader,<sup>27</sup> la serialidad de la obra de Morandi y de De Chirico sería un corolario de la contemplación del objeto de deseo perdido desde todos los puntos de vista posibles, hasta que este se agote, proceso propio de la labor del duelo para Freud.<sup>28</sup> El hecho de que De Chirico y Morandi pasasen años pintando los mismos elementos con distintas composiciones delataría una suerte de bloqueo en ese proceso del agotamiento del objeto perdido.



Marcelo Fuentes: *Sin título*, 1997, óleo sobre tela sobre táblex, 35 x 42 cm.

Marcelo Fuentes: *RO*, 2002, óleo sobre lienzo, 30 x 42 cm.

La melancolía, junto a una sensación inquietante, está igualmente presente en muchas obras de Edward Hopper (Nyack, 1882 - Nueva York, 1967), tanto en los paisajes donde la figura humana está ausente como en aquellos en los que los seres humanos aparecen solos, o acompañados, pero sin comunicación entre sí, empequeñecidos en medio de un paisaje urbano o en un interior nocturno, con una atmósfera iluminada artificialmente.

En la obra de Marcelo Fuentes (Valencia, 1954-), influida tanto por la pintura metafísica italiana como por Hopper, la melancolía es un tema central en sus paisajes urbanos y solitarios, en ausencia de la figura humana. Esta

<sup>25</sup> FREUD, S. Lo siniestro.

<sup>26</sup> La relación entre la geometría y la melancolía es antigua. De hecho, las dos aparecen ya integradas en el grabado de Durero mencionado, donde la figura femenina alada que representa a la melancolía se acompaña de diversos motivos saturnianos representativos del *ars geometrica* (compás, poliedro, etc.).

<sup>27</sup> Leader, D. *op. cit.*, p. 33.

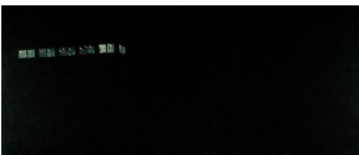
<sup>28</sup> Este mismo aspecto de la labor de duelo se encontraría en el poliperspectivismo cubista de Picasso y Braque: la conjunción de diversas perspectivas de un mismo objeto.



Alex Katz: *The lawn party*, 1965, óleo sobre lienzo, 274, 32 x 365, 76 cm.



Alex Katz: *Vincent and Tony*, 1969, óleo sobre lienzo, 183 x 305 cm.



Alex Katz: *Varick*, 1998, óleo sobre lienzo, 152 x 366 cm

ausencia de la figura humana en lugares “habitados” por antonomasia, como son las grandes ciudades, ha sido ampliamente señalada por la crítica.<sup>29</sup> El silencio y el estatismo de sus obras, herederas en parte de Hopper, pero también de Morandi, destilan este sentimiento de melancolía.

Finalmente, como un contraste irónico, la obra de Alex Katz (Brooklyn-Nueva York, 1927- ) se ubicaría en las antípodas. Un pintor de difícil ubicación, que manifiesta una *joie de vivre* en los temas, al tiempo que una frialdad y distanciamiento en la representación que entronca con el Pop-art, del que ha sido precursor. El mismo autor ha declarado explícitamente que su obra se caracteriza por la alegría y la liviandad del siglo XX, frente a la melancolía de los paisajes y los tipos de Hopper, que considera un pintor anclado en el siglo XIX – y que, de hecho, siguió en este punto la tradición de la modernidad que había aprendido en París, ajeno a los movimientos de Vanguardia.<sup>30</sup> En Katz, los primeros planos son una clara referencia cinematográfica y la misma dimensión de sus obras recuerda la omnipresencia de la pantalla en las salas comerciales. Sin embargo, ha cultivado también el paisaje, y sus nocturnos, aun con un mesurado juego entre colores saturados y colores quebrados, destilan una impersonalidad que no deja de recordar a Hopper.

Las relaciones entre la literatura y las artes visuales, por un lado, que forman parte de lo que se ha llamado la “alta cultura” y, por el otro, los *mass media* (“baja cultura”) son complejas.<sup>31</sup> Se puede decir, generalizando mucho, que se han influido mutuamente desde sus inicios. El cine, el cómic, la publicidad, no se pueden entender sin las artes visuales tradicionales; asimismo, las artes visuales han recibido la influencia de los medios de comunicación masivos. Por poner un ejemplo, el cómic no puede entenderse sin los géneros literarios narrativos, pues constituye una forma de narración,<sup>32</sup>

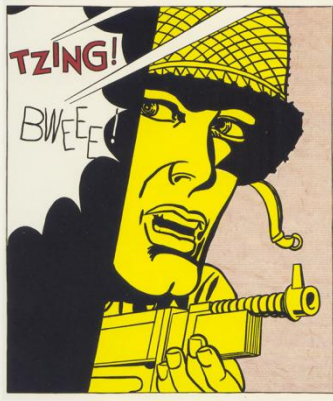
<sup>29</sup> Entre otros, CAPÓ LAISFELDT, D, Marcelo fuentes nos enseña a contemplar el rostro de la ciudad; SABORIT, J. Marcelo Fuentes: La memoria de la ciudad; SOLANA, G. El oficio y lo vivido.

<sup>30</sup> CLAIR, J. *op. cit.* 43.

<sup>31</sup> Una obra ya clásica sobre este tema es la de RAMÍREZ, J. A., *Medios de masas e historia del arte*.

<sup>32</sup> La influencia de la literatura en el cómic, concretamente de la narrativa, se manifiesta en el uso del lenguaje verbal, en los globos y en los denominados textos





Roy Lichtenstein: *Live Ammo (Tzing!)*, 1962, 172, 7 x 142, 2 cm, óleo sobre lienzo, Doris & Donald Fisher Collection.



The Royal Art Lodge: Exposición de un conjunto de sus obras.

pero integra diversos lenguajes de las artes visuales tradicionales (ilustración, pintura, etc.), así como de otros *mass media* (fotografía, cine). De hecho, para Barbieri,<sup>33</sup> su especificidad viene dada por los distintos modos de interacción que se dan entre estos lenguajes (lenguajes de la imagen, lenguajes del tiempo, etc.). Por otro lado, el discurso del cómic, como el de otros *mass media*, ha influido en la obra de diversos artistas, hecho bien conocido. Lichtenstein es el caso paradigmático, pero no únicamente. La obra del grupo canadiense *The Royal Art Lodge*<sup>34</sup> presenta la influencia del cómic *underground*.

El “sistema de representación institucional”<sup>35</sup>, prototípicamente, el cine de Hollywood, estableció una férrea separación de géneros, heredera de unos géneros literarios que, en la literatura occidental, con todas las hibridaciones y evoluciones, remiten a la literatura. Se distinguían unos géneros serios (histórico, drama, melodrama) y otros más livianos (comedia, musical, etc.). El melodrama se debatió entre proveer una versión pequeño-burguesa de la tragedia, apta para todos los públicos, y la necesidad del *happy end*, un narcótico impuesto por los estudios para contentar a las masas.

Uno de los rasgos más característicos del melodrama es la escenificación de la melancolía. El héroe (y más a menudo, la heroína)<sup>36</sup> del melodrama se caracteriza por la pasividad con que asume el sufrimiento. La felicidad es un momento pasajero, irremisiblemente destinado a perderse. Las alusiones al paso del tiempo, tanto en los motivos iconográficos (reloj, calendario, paso de las estaciones, etc.) como en los diálogos (repetición de enunciados con la

---

diegéticos. El carácter narrativo de las imágenes pictóricas en el arte occidental ha sido una constante durante siglos. Por otra parte, sobre las relaciones entre la narración en la pintura y en el cómic, cf. GUBERN, R., *El lenguaje del cómic*; respecto a los recursos narrativos del cómic, cf. EISNER, W. *El cómic y el arte secuencial*.

<sup>33</sup> BARBIERI, D. *Los lenguajes del cómic*.

<sup>34</sup> Sobre la obra de estos autores, cf. MESTRE, J. *The Royal Art Lodge: Una larga y bendita infancia*.

<sup>35</sup> BURCH, N., *Praxis del cine*.

<sup>36</sup> El género es prototípicamente destinado a un público femenino; se busca la identificación con el personaje femenino.

palabra *nunca*), el *flash-back* como un recurso constante que remite al tiempo perdido, recordado y, por esta razón, idealizado.<sup>37</sup>

En la obra que presento, pues, se juega con la hibridación: hibridación de técnicas, el cruce de estrategias de diversos pintores (Hopper, Katz, Fuentes...), la presencia de citas de obras de la literatura universal, el cine y la publicidad. Así, el relato de Henry James, *Otra vuelta de tuerca* (1898), y su adaptación al cine de Jacques Clayton, *The innocents* (1961), cinta donde se aúna, como en los pintores citados, la melancolía y lo siniestro. *Retorno a Brideshead*, (1945) de Evelyn Waugh, una de esas obras donde hay una delectación en un pasado perdido y, por ello, idealizado, y que, tanto en la novela como en su adaptación como serie televisiva la estructura en *flash-back* –recurso, aunque literario, recreado en el cine, y sobre todo en el melodrama- cuenta ese pasado desde un presente decadente y amargo. Igualmente, la presencia de lo urbano en el límite de la naturaleza, que fue un tema ya tratado por Hopper, recogiendo el espíritu de la frontera, propio de la gestación de la nación norteamericana,<sup>38</sup> y donde la desolación de las estaciones, también presente en De Chirico, mostraban un viaje a ninguna parte, incierto. Lo estático frente a la representación del movimiento, que implica el paso del tiempo, y que es consustancial a la melancolía. El cromatismo espectral con el que, siguiendo a Marcelo Fuentes, se pretende atrapar un tiempo ya perdido, reducido a sombras y luces.

De hecho, probablemente, a pesar del tópico y de la etimología, la melancolía no es negra. Nuestros recuerdos están teñidos de una luz especial, el resplandor de la idealización de nuestras Arcadias felices y perdidas.

### 3.2. ANTECEDENTES

El proyecto que presentamos, tanto desde un punto de vista formal como temático, atiende a intereses que han ido apareciendo a lo largo de la realización de los estudios de Bellas Artes. Desde un punto de vista formal, el cromatismo ha sido una preocupación constante.

---

<sup>37</sup> PÉREZ, P., *El cine melodramático*.

<sup>38</sup> KRANZFELDER, I., *Hopper*.

Desde un punto de vista temático, el paisaje urbano me interesó desde los inicios de mis estudios de Bellas Artes. Presentamos una obra realizada en la asignatura Color I.

Pelegrí Sancho: *Paisaje de Nueva York*, 2009, óleo sobre cartón, 53 x 75 cm.



Más en concreto, el tema de las fábricas abandonadas, motivo iconográfico característico de la melancolía en la pintura metafísica italiana, en Giorgio de Chirico y también en Sironi, me atrajo de manera un tanto intuitiva, y de ahí surgió una pequeña serie de acuarelas realizadas en Color II, de la que mostramos un ejemplo.

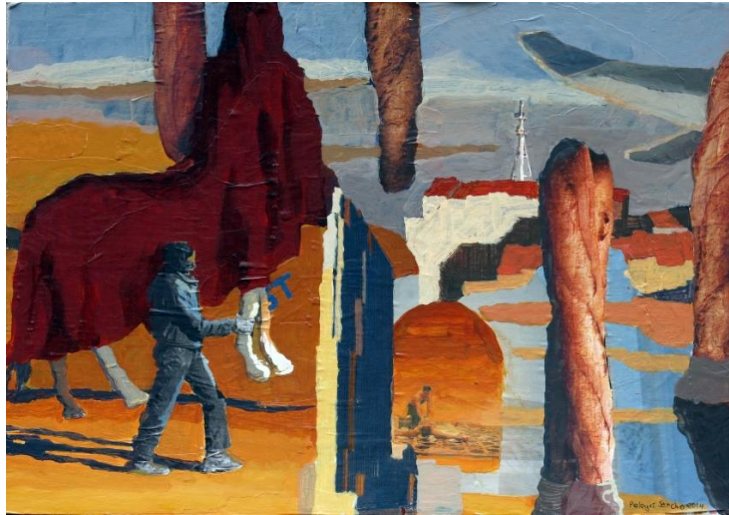
Pelegrí Sancho : *s/t*, 2010, acuarela sobre papel, 24,5 x 32 cm.



Los antecedentes más inmediatos del proyecto se encuentran en diversos trabajos que constituyeron bocetos o incursiones que me reafirmaron en el camino que finalmente ha seguido el proyecto. Dentro de las actividades de la

asignatura *Pintura y comunicación* se realizó un díptico empleando el *collage* a partir de material gráfico y la intervención pictórica:<sup>39</sup>

Pelegrí Sancho : 2014, *Porque ese cielo azul que todos vemos, ni es cielo ni es azul ¡Lástima grande que no sea verdad tanta belleza!* (Bartolomé Leonardo de Argensola (1561-1631) o Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613), *díptico, 1*, collage, acrílico sobre cartón, 33 x 47 cm.

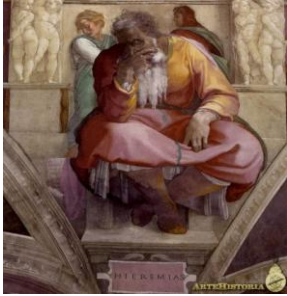


Pelegrí Sancho : 2014, *Porque ese cielo azul que todos vemos, ni es cielo ni es azul ¡Lástima grande que no sea verdad tanta belleza!* (Bartolomé Leonardo de Argensola (1561-1631) o Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613), *díptico, 2*, collage, acrílico sobre cartón, 33 x 47 cm.



En la asignatura *Pintura y medios de masas* la profesora Solange Triger, de la Universidad de Toulon, impartió un taller monográfico sobre la apropiación de figuras de procedencia mediática. Concretamente, la propuesta era trabajar sobre las imágenes del desorden, frente al orden, es decir, imágenes de catástrofes naturales, o de guerra, su apropiación y manipulación. Nos inclinamos por una imagen que mostraba la montaña rusa del parque de atracciones de Coney Island, decadente y *kitsch*, inundado por los efectos del

<sup>39</sup> Una idea, que finalmente no se ha llevado a cabo por limitaciones de tiempo, era complementar el autorretrato en el que aparecen la transferencia y la cita del filme de Clayton *The innocents* con diversas piezas de formato menor en las que se continuaría experimentando con la transferencia de imágenes mediáticas, preferentemente del film *The innocents*, con el fin de emplear diversas estrategias y técnicas (veladuras, fragmentación, hibridación de imágenes).



huracán Sandy (2012), en la que se integraba una imagen de un soldado en la escena final de *Senderos de gloria* (1957), de Stanley Kubrick, con la pose típica del personaje melancólico, motivo iconográfico con larga tradición en el arte occidental: la cabeza apoyada en el puño. Así, se encuentra en el grabado de Durero *Melencolía I*, en uno de los profetas de la Capilla Sixtina, y en *La balsa de la Medusa*, de Géricault, entre otros.



Théodore Géricault: 1819, *La balsa de la Medusa*, 491 x 716 cm, óleo sobre lienzo, Museo del Louvre.

Miguel Ángel: *Capilla Sixtina*, *Profeta Jeremías*.

En el último cuadro, el anciano que sostiene el cadáver y que ocupa una posición importante en la composición (parte inferior izquierda), tiene la pose típica de la melancolía. Por otra parte, la imagen de la “inundación” en que integrábamos el personaje de la película de Kubrick podía entenderse como una cita indirecta de esta obra de Géricault.

A continuación presentamos la pieza iniciada en el taller de la profesora Triger.



Pelegrí Sancho: *s/t*, 2014, acrílico sobre tabla, 50 x 70 cm.

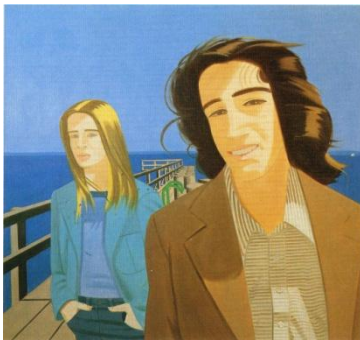
### 3.3. PROCESO DE TRABAJO

#### 3.3.1. Síntesis formal y cromática: *Cap a la càlida fosc*

El inicio del proyecto partió de una propuesta que consistía en realizar un autorretrato, atendiendo a la caracterización psicológica del personaje y que debía estar relacionado con los *mass media*. En el autorretrato, se debía llevar



Alex Katz: *Soho Morning*, 1987, óleo sobre lienzo (sin más datos).



Alex Katz: *Isleboro Ferry Slip*, 1975, Nueva York, sin más datos.

a cabo una síntesis formal y cromática, mediante el tratamiento infográfico de imágenes fotográficas, empleando la técnica de tintas planas. La técnica de las tintas planas ha tenido una gran importancia desde la aparición de los medios de comunicación masiva (cartelismo, desde el siglo XIX, publicidad, cómic, etc.) y su uso en la pintura es influencia de éstos.

Tras analizar algunas de las obras de Alex Katz, utilicé como referencia las temáticas de paisaje nocturno del autor. En la obra de Katz destaca la influencia de los *mass media* en los encuadres de los cuadros en los que la figura humana es protagonista principal, de origen cinematográfico –primeros planos, planos medios, planos americanos-, así como una simplificación formal y cromática que bebe de diversas fuentes mediáticas (el cómic, por ejemplo, si bien se observa en la simplificación geométrica del claroscuro la influencia, quizá, de la pintura del primer Renacimiento). La contundencia de las amplias tintas planas en el autor contrastan con otras áreas de sus cuadros en que se pintan detalles y o se introduce un mayor empaste y textura. Igualmente, contrastan las tintas planas con zonas de transición o fundido.

La composición realizada con el programa infográfico era sencilla y clásica. Por lo demás, se partía de un primer plano, con la mirada hacia el espectador, se aprovechaba una imagen especular, y una imagen de arquitectura urbana como fondo, un nocturno, como señalamos, inspirado por los nocturnos de Katz. La relación de la obra con los medios de comunicación se daba, pues, fundamentalmente en el encuadre o composición, así como en la técnica.

Conviene subrayar, sin embargo, que en esta obra como en las posteriores no se ha hecho un uso de una tinta plana severa, como la que podemos encontrar en autores como Adami, Warhol o Lichtenstein, sino que aun empleando en ocasiones tintas planas, no se ha renunciado a procedimientos pictóricos tradicionales (transiciones, pintura más gestual, fundidos, menor simplificación formal y cromática, atender más al matiz).

El elemento principal (el rostro) se ubicaba en la parte inferior izquierda, de menor peso visual. En contraste, la zona iluminada de la derecha (parte trasera de la casa), así como la figura especular. Sin embargo, se planteó eliminar este

elemento, redundante en la medida en que era una figura, y se sustituyese por un elemento más enigmático, más abstracto. Por otro lado, las ventanas, de las que procede la luz del interior, proveían unos ritmos rectangulares, así como una sugerencia de vida en su interior.

En la caracterización del personaje, se optó por el sombrero, el cigarrillo, así como la presencia de la mano y su gesto, y una mirada un tanto melancólica.

En la realización del trabajo, se insistió en diversos aspectos: la necesidad de contrastar los perfiles afilados entre algunas manchas de tinta plana y otras zonas de transición. En el mismo sentido, no era necesario que todas las tintas planas tuvieran un límite recortado o afilado; en las zonas alejadas, se podía optar por transiciones más difuminadas. Por otro lado, convenía contrastar las tintas planas en algunas zonas del cuadro y resolver algunas zonas con mayor detalle (los motivos ornamentales del sombrero, que resultó bastante complejo, al encontrarse en una zona de sombra). Igualmente, era interesante emplear empastes de manera moderada y jerarquizada en algunas partes, pues la tinta plana no excluye efectos de textura. Se intentó en algunas partes del rostro.

Pelegrí Sancho: *Autorretrato. Cap a la càlida foscor*, 2014, acrílico sobre tabla, 60 x 73 cm.



El título del autorretrato es una cita a una obra de Henry James, *Washington Square*. Catherine Slope, al saber del regreso de Morris Townsend, que la abandonó años atrás, por unos minutos mira por la ventana “into the warm darkness” .<sup>40</sup>

### 3.3.2. Apropiación y transferencia de imágenes mediáticas: *Fins que torne*

La propuesta consistía en la apropiación de una o varias imágenes de procedencia mediática (cine, publicidad, prensa) e integrarla en el cuadro, empleando la estrategia de la descontextualización. La imagen a transferir se debía tramar, para conferirle el tono de imagen mediática y evitar las deformaciones que se pueden dar si esta imagen no tiene la suficiente calidad. Asimismo, se debía pensar en el proceso del cuadro y en qué momento se debía transferir la imagen, es decir, partir de un determinado fondo y continuar trabajando pictóricamente sobre la transferencia. En este sentido, convenía evitar la idea de *collage* o fotomontaje y la imagen (o partes de la imagen) debían quedar más bien como una imagen residual.

Finalmente, se decidió continuar en la línea del primer ejercicio: el autorretrato. Respecto a la apropiación y transferencia de imágenes, optamos por la película de Jack Clayton (1961) *The innocents*.<sup>41</sup>

Se trabajó sobre distintas composiciones partiendo de paisajes urbanos, concretamente de Nueva York, que más allá de ser una ciudad de referencia del cine, entre otros *mass media*, constituye un referente emocional autobiográfico. Además, allí vivió y trabajó Hopper, cuya obra muestra diversos paisajes de la ciudad.

Finalmente, se optó por un autorretrato integrado en un paisaje urbano, en el que se introducirían imágenes procedentes del fim de Jack Clayton *The*

<sup>40</sup>El fragmento al que hace referencia el título es el siguiente: “[...] and went to the other window, which stood open to the balcony; and there, [...] she remained a long time, looking out into the warm darkness”, James, H., *Washington Square*, p. 145. La novela de James tiene una adaptación en un melodrama de William Wyler, *La heredera*, protagonizado por Olivia de Havilland y Montgomery Clift.

<sup>41</sup> El título del original se tradujo, en la versión al español, como *Suspense*, título bastante desafortunado, pues no da cuenta, obviamente, del original y además es un término muy abstracto, aplicable a cualquier *thriller*; es ampliamente denostado por críticos y cinéfilos. Sobre el film de Clayton, cf. más adelante.



*innocents*. El paisaje elegido fue una vista de Nueva York; el paisaje tiene resonancias de la obra de Hopper (tanque de agua, fábrica, etc.) y de Marcelo Fuentes. Por otro lado, la fotografía, al conjugar lo urbano y lo natural –árbol, vegetación- muestra lo urbano en el límite de lo natural (las afueras de las ciudades, en general anodinas y de las que no se ha ocupado la pintura tradicional, hasta la llegada de la modernidad).

Respecto a las imágenes mediáticas que se integraron en la obra pictórica, se eligió *The innocents*, de Jack Clayton (1961). La película *The innocents* es la adaptación más conocida –y, hasta el momento, más afortunada, al entender de parte de la crítica- de la novela breve de Henry James *The turn of the screw* (1898), *Otra vuelta de tuerca* en la traducción al español. El guión se debe a William Archibald, Truman Capote y John Mortimer, y la fotografía, en blanco y negro, es obra de Freddie Francis.

Tanto la novela como el film han suscitado una amplia bibliografía.<sup>42</sup> La novela se ubica en la tradición del relato gótico, de fantasmas; sin embargo, con el desarrollo de la teoría literaria de orientación psicoanalítica ha sido objeto de numerosas interpretaciones.

El film de Clayton se inicia con un plano en negro y la voz en off de una voz femenina, aparentemente una niña, cantando *O willow waly*. Se trata de una canción de desamor que, en la voz de una niña, da al film, de entrada, un tono entre melancólico y siniestro –la inocencia de *The innocents* es puesta en duda por la mirada de Ms Giddens, la protagonista principal, a lo largo del film. Ms Giddens es contratada por un soltero adinerado, cuya vida transcurre en Londres, para que cuide de unos sobrinos huérfanos, que viven en Bly, una mansión solitaria en medio de la campiña inglesa. Tras conocer a los niños, la institutriz va sabiendo de la suerte de la anterior institutriz, Ms Jessel, enamorada de Peter Quint, así como de la relación de Quint con Miles y de Ms Jessel con Flora. En un *crescendo* dramático, Ms Giddens “ve” los fantasmas de Ms Jessel y Peter Quint, y cree que estos poseen a los niños. Ms Giddens

---

<sup>42</sup> Para un análisis de la novela y de la adaptación de Clayton desde la perspectiva del análisis fílmico basado en la semiótica textual y el psicoanálisis, cf. COMPANY, J. M., *El trazo de la letra en la imagen*.

intenta convencer de ello a Ms Grose, el ama de llaves, y a los propios niños. Como consecuencia de ello, Flora abandona Bly, tras una de las apariciones de Ms Jessel, y, en el desenlace del film, Miles, al “confrontarlo” Ms Giddens con el fantasma de Peter Quint, muere.

La novela está marcada por la ambigüedad, e igualmente el film, la duda entre si realmente los fantasmas “existen” y buscan revivir su amor desgraciado en los niños, o si todo se trata de una proyección neorótica de la institutriz, hija de un capellán y que reprime su deseo por el tío de los niños.<sup>43</sup>

Aunque la novela se considera un relato gótico de fantasmas y el film un “thriller” psicológico que recoge esta tradición, la melancolía y la pérdida, a nuestro entender, están presentes desde el inicio. La canción *O willow waly*<sup>44</sup> es una canción de desamor, como hemos señalado, y se repite, obsesivamente, a lo largo del film; los amores contrariados de Ms Jessel y Peter Quint, que buscan perpetuarse más allá de la muerte a través de los niños, inocentes, apunta a la pérdida y la melancolía. Ms Jessel se suicida, sumida en el dolor, tras la muerte accidental de Peter Quint.

Las imágenes del film *The innocents* elegidas fueron, por una parte, un primer plano del personaje de Miss Giddens (Deborah Kerr), con un semblante entre melancólico y asustado,<sup>45</sup> y, por otra parte, una de las escenas del lago en las que Ms Giddens “ve” el fantasma de Miss Jessel. En cuanto a la composición, se optó por una composición centrada, equilibrada; esta simetría se compensaría por los elementos adyacentes.

---

<sup>43</sup> Company aboga por esta interpretación, ya que el film se construye claramente sobre el punto de vista del personaje de Ms Giddens: nunca hay una identificación y una coincidencia entre las miradas de los personajes a quienes Ms Giddens pretende convencer de que “vean” a los fantasmas (COMPANY, J.M., *op. cit.*). Sobre esta cuestión se puede consultar también HELLER, T., *The delights of terror*.

<sup>44</sup> *O willow waly*: “We lay my love and I/ Beneath the weeping willow / But now alone I lie / And weep beside the tree. / Singing “O Willow Waly” / by the tree that weeps with me / Singing “O Willow Waly” / `till my lover returns to me. / We lay my love and I / Beneath the weeping willow / But now alone I lie / And weep beside the tree. / O willow I die. / O willow I die.

<sup>45</sup> Recordemos que el miedo, y no solo la tristeza, es una emoción propia de la melancolía (cf. Leader, D. *op. cit.* pp. 29-30).

El encuadre del autorretrato (plano medio) mostraba una influencia mediática. Igualmente, la mirada al lugar del espectador, aunque cuenta con una larga tradición en la pintura occidental, tiene también unas claras resonancias cinematográficas;<sup>46</sup>

Por otra parte, el que tanto el autorretrato como el personaje de Ms Giddens miren al lugar del observador, sugería una identificación entre ambos personajes y, además, busca la identificación con el observador (frente a una mirada tangencial).<sup>47</sup>

Una vez realizada la transferencia de la imagen, se buscó la integración de la misma en la obra y su coherencia no solo temática, sino también en el nivel abstracto. Así, el grafismo propio de la trama, además de dar el tono de imagen gráfica, se integró con la vegetación y se extendió; por otro lado, se vio la conveniencia de velar algunas partes de la transferencia. Además de emplear una nueva técnica, de este modo se integraba la imagen y se buscaba una mayor ambigüedad referencial. Es decir, se pretendía evitar la idea de una imagen, por así decirlo, “estampada” sobre la camiseta, y buscar una ambigüedad entre el autorretrato, la imagen, el paisaje, evitando la claridad en los recursos perspectivos (traslapo). Además, esta ambigüedad entre lo que está detrás y lo que está delante era coherente con el film citado, una historia de fantasmas, en que se juega siempre entre lo real y lo imaginario.

Por otra parte, surgieron diversos momentos en el cuadro, casi por azar y precisamente cuando se evitaba seguir de manera fiel la imagen infográfica de partida (momentos como las ventanas de la izquierda o la forma final del árbol que se funde con el personaje).

Finalmente, se vio la conveniencia de jeraquizar los elementos. Así, se prefirió atenuar la importancia visual del autorretrato, ya importante por sí en

---

<sup>46</sup> Así, en el cine se suele evitar la mirada directa a cámara, excepto en la estructura plano/contraplano, en la que la mirada al lugar del observador es, en realidad, una mirada al lugar de otro personaje interno a la ficción (contracampo homogéneo, en la terminología de González Requena, frente al contracampo heterogéneo, propio de la televisión). Cf. GONZÁLEZ REQUENA, J. *El discurso televisivo*.

<sup>47</sup> Sobre esta idea, cf. KRESS, G; VAN LEEUWEN, T. *Reading images*.

la medida que aparece en primer plano, mediante veladuras y reduciendo el contraste tonal (la focalización de la figura frente al paisaje es un recurso más tradicional).

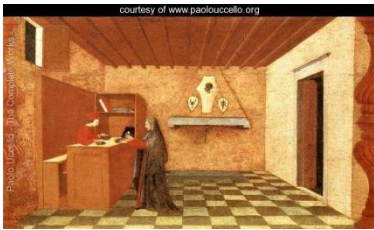
Respecto al título, *Fins que torne*, se trata de una cita de la canción que inicia el film, *Oh Willow Waly*, de manera que se favorece, también, la ambigüedad al elidir la alusión a la espera del amante ausente ([...] “till my lover returns to me”).

Pelegrí Sancho: *Fins que torne*, 2014, acrílico sobre tabla, 81 x 100 cm.



### 3.3.4. Tríptico y collage pictórico: *Desenterrar-lo i recordar*

La siguiente propuesta era llevar a cabo un políptico, continuación de las piezas anteriores, basado en el *collage* pictórico. En el políptico se debía emplear la estrategia del *collage* pictórico, introduciendo imágenes de los medios de comunicación, pero también de otros ámbitos (literatura, música), y algunas de las estrategias de interacción entre la pintura con los *mass media* señalados anteriormente (descontextualización, apropiación, cita, etc.).



Paolo Uccello: *El milagro de la hostia profanada*, 1465-1469. Algunos de los módulos del retablo.

Por otro lado, se trataría de una obra en diversas piezas o módulos, en una tradición antigua en el arte occidental, cuya forma más conocida y prototípica es el retablo, habitual en la pintura religiosa de la Edad Media, el Renacimiento<sup>48</sup> y posteriormente. Este recurso se encuentra también en la pintura contemporánea. La obra de *The Royal Art Lodge*, citada anteriormente, es un ejemplo de ello.

Un aspecto importante a tener en cuenta eran las relaciones que se debían dar entre los módulos, qué estrategia, temática o formal, debía unir unos módulos con otros. Es importante saber combinar de una manera eficaz lo icónico con lo informal, es decir, en los diversos módulos, saber calibrar unos elementos y otros, privilegiando en unos casos lo icónico, en otros lo abstracto, atenuando lo icónico e incluso, si procede, cualquier tipo de forma.

La relación entre las piezas podía ser narrativa, entendiendo la narración en sentido amplio, es decir, qué ocurre antes y qué ocurre después, lo cual implica introducir una idea de “temporalidad” en el tríptico-políptico. A este respecto, es importante la idea de *momento pregnante*<sup>49</sup>, la representación del momento idóneo que permite inferir qué ha ocurrido antes y qué ocurrirá después. Así, cobra mayor importancia la pulsión narrativa. Si bien la pintura de la tradición occidental había sido esencialmente narrativa,<sup>50</sup> esta pulsión narrativa se acentúa con el desarrollo de los medios de comunicación de masas. La difusión masiva de la publicidad, en la que la imagen cobra cada vez mayor importancia, da cuenta de ese momento pregnante. Frente a la distinción introducida por Lessing entre las artes del espacio (la pintura, relacionada con la descripción) y las del tiempo (la poesía, relacionada con la

<sup>48</sup> Por ejemplo, en el Renacimiento encontramos *El milagro de la hostia profanada* de Paolo Uccello.

<sup>49</sup> Este concepto se debe a G. Ephraim Lessing (1729-1781), cf. LESSING, *Laocoonte*.

<sup>50</sup> El esquema o guion narrativo es uno de los principales esquemas cognitivos (cf. HARRIS, J.R., *A cognitive psychology of mass communication*, por ejemplo, o los estudios clásicos de Propp sobre el cuento tradicional). Para Panofsky, existe un nivel preiconográfico (sería, aproximadamente, el análisis abstracto propuesto por DONDIS, D. A. *op. cit.*), un nivel iconográfico (el reconocimiento de un cierto tema a través de una serie de elementos convencionalizados que remiten, en última instancia, a una narración); finalmente, un análisis iconológico, que aproximadamente daría cuenta del nivel simbólico, ya que la obra de arte manifestaba tanto una cierta psicología del autor como un cierto ambiente cultural. Sobre estos niveles de análisis, cf. PANOFSKY, E., *Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento*.



Giorgio De Chirico: *Meditazione al crepuscolo*, óleo sobre lienzo, 40 x 50 cm, 1943, Galleria Mallescalchi, Bolònia.



Edward Hopper: *Entrando en la ciudad*, 1946, óleo sobre lienzo, 69 x 91 cm.

Edward Hopper: *La estación*, 1908, oleo sobre lienzo, 50, 8 x 66 cm, colección privada.

narración), el desarrollo de los medios audiovisuales (cine, televisión, radio) será un modelo para la renovación de la pintura, de manera que se buscará introducir el tiempo, la duración en el cuadro (futurismo, cubismo, etc.)

Entre los diversos referentes propuestos, Hopper resulta importante para documentarse sobre la escenificación y el collage pictórico, entendido como la selección y combinación de elementos de la realidad de manera que se cuente una historia con los elementos estrictamente imprescindibles. Además, esta escenificación implicaba un determinado uso de la luz, las sombras arrojadas, etc. Por otro lado, es muy pertinente la idea de aminorar la fuerte pulsión visual que suscita la figura humana con una simplificación formal y cromática, tal como se ve en la obra del autor citado.

El políptico, en la línea de los trabajos anteriores, consistiría en una serie de piezas, *collages* pictóricos, que tendrían como tema la melancolía, en relación con los medios de comunicación de masas, a través de la integración de la figura en el paisaje, urbano y natural. Como estrategias fundamentales, se pretendía emplear la descontextualización (insertar imágenes mediáticas, fundamentalmente procedentes del cine, en contextos naturales y urbanos), y la cita.

La serie debía establecer contrastes y relaciones entre lo personal y lo universal, lo local y lo lejano –el viaje, es decir, lo conocido y cerrado y lo abierto y desconocido-, lo natural-rural y lo urbano, etc. Además de la descontextualización y la cita, se emplearía la ironía.

La idea inicial era integrar el cuadro de Poussin *Les bergers de l'Arcadie* en la escena de la serie *Retorno a Brideshead*, que tanto en la serie como en la novela de Evelyn Waugh se inserta en el capítulo titulado *Et in Arcadia ego*<sup>51</sup> (la inscripción que aparece en la tumba que descubren los pastores de la Arcadia en el cuadro de Poussin, y que es un motivo iconográfico ampliamente conocido y estudiado). En la escena de la serie, marcadamente pastoral-pastoril, se habla de la previsible pérdida de la felicidad y la juventud. Había

<sup>51</sup> "Yo también (estoy) en la Arcadia". En una de las interpretaciones, la frase se atribuye a la muerte.



Nicolas Poussin: *Les bergers de l'Arcadie*, 1637-1638, óleo sobre lienzo, 85 x 122 cm.

que decidir cómo se citaba el cuadro de Poussin. La intención era introducir paisajes de Xàtiva, que tiene una resonancia dechiriquiana, desde mi punto de vista.

Finalmente, se llegó a una propuesta de tríptico que sintetizaba algunas de las vías iniciadas. Finalmente, la cita a *Les bergers de l'Arcadie* de Poussin se eliminó. En cambio, en el contexto de la plaza de resonancias dechiriquianas, se introdujo una fotografía familiar antigua (años 50), que por el aire pastoril, conecta con el tema; el elemento mediático, representado por el televisor y el primer plano de Sebastian Flyte en la serie británica *Retorno a Brideshead* (1981)<sup>52</sup>. En la tercera pieza, se focalizaba la soledad de la estación de trenes (tan recurrente en Hopper y De Chirico) y se proveía al cuadro esa entrada misteriosa que sugieren las escaleras descendentes al paso entre vías, como en un cuadro de Hopper en que se muestra un túnel de las vías del tren.

El tratamiento de los personajes, y en general de la escena, es deudor del cómic, tanto en el cromatismo (saturación de algunos colores) y en el carácter un tanto caricaturesco de la representación de la figura. Estos recursos contribuyen a un cierto distanciamiento en un tema que suele tratarse con una cierta solemnidad y dramatismo.<sup>53</sup>

Respecto a la técnica, se continuó trabajando con acrílico sobre tabla, si bien se consideró interesante introducir recursos o técnicas que no se habían empleado hasta el momento (reservas, por ejemplo, o degradados, más que zonas de transición).

Para aminorar el “pintoresquismo” del paisaje dechiriquiano se simplificaron los elementos de detalle de dibujo y se trabajó con manchas más amplias, intensificando las sombras arrojadas, en la línea de De Chirico y Fuentes.

---

<sup>52</sup> La intervención se cita en § 3.1.

<sup>53</sup> Sobre la función de distanciamiento que aporta la caricatura en el cómic, cf. BARBIERI, D., *Los lenguajes del cómic*.

Igualmente, el predominio de colores cálidos se debía aminorar mediante el uso de colores quebrados, agrisados, así como de complementarios. Cada una de las tres piezas debía mantener una independencia, al tiempo que una coherencia entre sí.

Pelegrí Sancho, *Desenterrar-lo i recordar*, 2014, tríptico, 1, acrílico sobre tabla, 60 x 73 cm.



Pelegrí Sancho: *Desenterrar-lo i recordar*, 2014, tríptico, acrílico sobre tabla, 60 x 217 cm.





Pelegrí Sancho: *Desenterrar-lo i recordar*, 2014, tríptico, 2, acrílico sobre tabla, 60 x 73 cm.



Pelegrí Sancho, *Desenterrar-lo i recordar*, 2014, tríptico, 3, acrílico sobre tabla, 60 x 73 cm.



## 4. CONCLUSIONES

En el proyecto presentado se ha buscado la interacción entre la pintura y diversos medios de masas (cine, cómic, publicidad) y otros discursos artísticos (literatura, música), con el trasfondo temático de la melancolía.

Se han experimentado y aplicado diversas técnicas y procedimientos relacionados con los medios de comunicación masiva, a saber, la síntesis formal y cromática mediante el empleo comedido de tintas planas, sin renunciar a un tratamiento pictórico más tradicional, y la transferencia y tratamiento pictórico de imágenes mediáticas.

Por otro lado, en el tríptico se ha ensayado la narración como estrategia de conexión entre diversas piezas pictóricas. La conexión entre éstas entiende la narración en sentido amplio y más abstracto, buscando una conexión de naturaleza más bien formal (cromatismo, elementos abstractos e icónicos que conectan las piezas entre sí).

En la planificación y la composición de las diversas piezas, se han aplicado diversas estrategias de interacción entre las imágenes mediáticas y otros referentes, así como los referentes habituales de la pintura figurativa (naturaleza, urbe, internet): hibridación de técnicas y referentes, descontextualización de imágenes mediáticas, la cita de referentes pictóricos y mediáticos, la apropiación de imágenes de los medios, la antítesis y el contraste (personal/universal, naturaleza/ciudad), la ironía, etc.

El proyecto es una aproximación, de corto recorrido, al tema de la melancolía que aúna lo personal con lo universal y compartido (referencias a los *mass media* y a referentes pictóricos y literarios, entre otros). A mi entender, se ha conseguido una coherencia formal y temática entre las diversas piezas, a pesar del carácter relativamente heterogéneo de las mismas. Hay una coherencia en el cromatismo y en la temática, tanto en sentido general (melancolía) como concreto (integración de la figura en el paisaje, urbano y natural), así como, por ejemplo, en las diversas estrategias de hibridación.

Respecto al acabado de las piezas, es variable, debido a las limitaciones del tiempo. Por otra parte, se han encontrado diversas dificultades técnicas. Así, parte del proyecto se realizó en verano, y es bastante difícil llevar a cabo con éxito ciertas técnicas con la pintura acrílica en esta estación, como son los degradados o las transiciones entre tintas.

Además, fijar las tintas con pintura acrílica, de manera que adquieran la calidad conveniente, es un proceso laborioso, que no siempre se ha conseguido.

Entendido el proyecto como una simulación de exposición individual, soy consciente de que el número de piezas es escaso. Así, la parte más experimental se ha reducido a los *collages*; la idea inicial de realizar obras de menor formato y profundizar en la transferencia de imágenes mediáticas y su tratamiento pictórico, quedó en el camino por falta de tiempo.

Por otro lado, las obras, en sí mismas, podrían merecer un desarrollo posterior, en especial el autorretrato con transferencia y el tríptico. Las obras son, en cierto modo, organismos vivos que, aun partiendo de un boceto con una composición previa, se van construyendo y en el proceso surgen ideas nuevas que modifican el planteamiento inicial.

Igualmente, el proyecto podría tener un desarrollo ulterior, manteniendo la coherencia formal y temática, con otras piezas de formatos diversos. De hecho, diversas ideas han quedado en el camino. En especial, se podría ampliar el proyecto con piezas relacionadas con el melodrama, género cinematográfico melancólico por antonomasia. Además, piezas de carácter más informal y abstracto podrían dar un contrapunto y una zona de descanso, por así decirlo, a las obras realizadas, de carácter figurativo.

Finalmente, la fundamentación teórica del proyecto me provee una primera aproximación a un tema que me interesa y que merecería un desarrollo posterior. La melancolía en el arte es un tema ampliamente tratado; sin embargo, sería interesante investigar y profundizar en la presencia de la melancolía en el arte contemporáneo y, sobre todo, actual, pues es una cuestión retomada en el arte de la posmodernidad.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- ABRAHAM, K. A. A short study of the development of the libido viewed in the light of mental disorders. En: *Selected papers on psychoanalysis*. Londres: Maresfield Reprints, 1924.
- BARBIERI, D. *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós, 1991.
- BURCH, N. *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos, 1970 [ed. 1985].
- COMPANY, J. M. *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 1987.
- CAPÓ LAISFELDT, D. (2008): Marcelo Fuentes nos enseña a contemplar el rostro de la ciudad. *Arte en la red*, 17-05-2008. [consulta : 12-02-2012]. Disponible en: <http://arteenlared.com/espana/exposiciones/marcelo-fuentes-nos-ensena-a-contemplar-el-rostro-de-la-c.html>
- CARRERE, A.; SABORIT, J. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000.
- CLAIR, J.: *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*. Madrid: Visor, 1999. [Ed. original en francés: *Malinconia. Motifs saturniens dans l'art d'entre-deux-guerres*. París: Gallimard, 1996]
- CLAYTON, J. (dir.). *Suspense* [DVD-Vídeo]. Estados Unidos: 20th Century Fox Home, 1961, © 2007, 1 dvd [título original: *The innocents*; distribuida en España por Filmax].
- CHARRIS, Á. M. (2012). The charming king. En: *Arte y parte*, 98, ISSN: 1136-2006, pp. 31-39.
- DONDIS, D. A. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili, 1973 (ed. 1998).
- EISNER, W. *El comic y el arte secuencial*. Barcelona: Norma, 1996.
- FREUD, S. Duelo y melancolía. *Zeitschrift für Psychoanalyse*, 4 (6), 1917, pp. 288-301. [consulta: 03-05-2012]. Disponible en:

<<http://www.philosophia.cl/biblioteca/freud/1917Duelo%20y%20melancol%EDa.pdf>>

— Lo siniestro. En: FREUD, S. *Obras completas: vol. 7 (1916-1924)*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1919 [ed. 2006].

— *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza, 1929 [Ed. 2010].

GUIMÓN, J. *Mecanismos psico-biológicos de la creatividad artística*. Bilbao: Desclée De Brouwer, 2003.

GONZÁLEZ REQUENA, J. *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra, 1992.

GUBERN, R. *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Península, 1972.

HARRIS, J. R. (1994): *A cognitive psychology of mass communication*. Hillsdale/Hove/London: Lawrence Erlbaum.

JAMES, H. *Washington Square*. Londres: Wordsworth Editions, 2001 [Publicación original 1880]

— *Otra vuelta de tuerca*. Madrid: Siruela, 2012. Prólogo de José María Guelbenzu. [original en inglés de 1898]

KLEIN, M. (1935). A contribution to the psychogenesis of manic-depressive states. En: *Love, guilt and reparation*. Londres: Hogarth, 1935 [Ed. 1975].

— Mourning and its relation to manic-depressive states, 1940. En: *ibíd.*

— (1979): Situaciones infantiles de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador. En: KLEIN, M.: *Obras completas*. Buenos Aires: Paidós, 1979.

KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E.; SAXL, F. (1964): *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1964 [Ed. 1991].

- KRANZFELDER, I. *Hopper*. Colonia: Taschen, 1998.
- KRESS, G. & VAN LEEUWEN, T. *Reading images. The grammar of visual design*. Londres: Routledge, 1996.
- KRISTEVA, J. *Soleil noir: Dépression et mélancolie*. París: Gallimard, 1987.
- PANOFSKY, E. (1939): Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento. En Panofsky, E. (ed): *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1939 [Ed. 1995].
- RAMÍREZ, J. A. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Cátedra, 1992.
- HELLER, T. (1987): *The delights of terror: An aesthetics of the tale of terror*. University of Illinois Press. Urbana/ Chicago: University of Illinois Press.
- HOCKNEY, D. *Así lo veo yo*. Madrid: Siruela, 1994.
- LEADER, D. *La moda negra. Duelo, melancolía y depresión*, Madrid: Sexto Piso, 2008.
- LESSING, G. E. *Laocoonte*. Madrid: Tecnos, 1990.
- LINDSAY-HOGG, M.; STURRIDGE, C. (dir). *Retorno a Brideshead* [serie TV]. Reino Unido: Granada Television, 1981 © 2004, 3 dvds [edición en España: Círculo Digital SL; título en inglés *Brideshead Revisited*; adaptación de la novela homónima de Evelyn Waugh]
- MESTRE, J. (2008): The Royal Art Lodge: Una larga y bendita infancia, *Arte y parte*, 76, ISSN: 1136-2006, pp.40-49.
- PÉREZ RUBIO, P. *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós, 2004.
- SABORIT, J. Marcelo Fuentes: La memoria de la ciudad. En: *Arte 10. Noticias*, [Consulta: 12-02-2012] Disponible en: <http://www.arte10.com/noticias/index.php?id=310> >
- SAVINIO, A. *Nueva enciclopedia*. Barcelona: Acantilado, 2010.

- SEGAL, H. A psycho-analytical approach to aesthetics. En: FRANKIEL, R. V. : (1994) *Essential papers on object loss*. Nueva York: New York University Press, 1994 [Ed. original: 1952].
- SOLANA, G. El oficio y lo vivido. En: *Marcelo Fuentes. El oficio y lo vivido*. Madrid: Galería Almirante, 2001. [consulta: 02-02-2012]. Disponible en: <<http://marcelofuenteseloficioylovivido.blogspot.com/>>
- WAUGH, E. (1945). *Brideshead revisited*. Victoria: Penguin Books, 1945 [Ed. 1982; Traducción al catalán: *Retorn a Brideshead*. Barcelona: Proa, 1983].
- WYLER, W. (dir.). *La heredera* [DVD-Vídeo]. Estados Unidos: Universal Pictures, 1949, © 2007, 1 dvd. [ distribuida en España por Suevia Films; título original *The heiress*].