

TFG

FICCIONES DE LO REAL

UN ACERCAMIENTO A LA VIOLENCIA MEDIANTE
LA PINTURA Y LA FOTOGRAFÍA.

Presentado por Ana Císcar Cebria

Tutor: José María López Fernández

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2014-2015



UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

Ficciones de lo real pretende ser un proyecto artístico que se acerque de un modo plástico a la representación de la violencia desde una iconografía deudora del cine, la literatura y la música, y que permita, a su vez, reflexionar sobre la ambigüedad humana desde de la imagen pictórica y fotográfica.

La belleza de lo grotesco y lo turbio del ser humano. El cuadro como ventana a un mundo donde imperan poéticas de angustia, donde nuestros sentidos se eclipsan y donde surgen las dudas y los interrogantes. Realidades ficcionadas y ficciones que nos muestran más que la propia realidad. Aquello que se encuentra oculto, es paradójicamente, lo más cercano a la verdad.

Siguiendo las palabras de John Berger, "sólo lo que es capaz de narrar puede hacernos comprender"¹, entiendo que esta narración que permite la imagen mediante símbolos, metáforas y demás figuras retóricas es la que conduce al espectador a una nueva realidad plagada de misterios, sugestionándole nuevos interrogantes.

PALABRAS CLAVE: Realidad, ficción, misterio, violencia, pintura, fotografía.

ABSTRACT

Fictions of the real aims to be an artistic project that approaches a plastic mode of representation of violence from a debtor iconography of cinema, literature and music, and allowing, in turn, reflect on the human ambiguity from pictorial and photographic image.

The beauty of the grotesque and the human turbid. The picture as a window into a world where prevailing poetic anguish, where our senses are dimmed and where the doubts and questions arise. Fictionalized realities and fictions that show more than reality. That which is hidden, paradoxically, is closest to the truth.

Following the words of John Berger, "only what he is capable of narrating can make us understand", I understand that this narrative that allows the image through symbols, metaphors and other figures of speech is leading the viewer to a new reality fraught mysteries, new questions by suggestion.

KEYWORDS: Reality, fiction, mysterious, violence, painting, photography

¹ BERGER, J. Esa belleza, p. 43.

*A mi familia.
A mis compañeras y amigas, por amenizar este trámite académico.
A Chema, por las tutorías, y por el rock and roll.*

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	p.5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	p.6
3. CONTEXTO TEÓRICO DEL PROYECTO	p.8
3.1. Influencias	
3.2. La narración/ficción mediante la imagen.	
3.3. El misterio y lo ambiguo.	
3.4. La representación de la violencia.	
4. REFERENTES ARTÍSTICOS	p.16
4.1. Referentes plásticos	
4.2. Referentes fotográficos	
5. DE LA IMAGEN A LA PINTURA. DESARROLLO DEL PROYECTO	p.23
5.1. Selección de imágenes	
5.2. Transfiguración de la imagen a la pintura	
5.3. Descripción de las obras.	
- 5.3.1. Serie pictórica <i>What keeps mankind alive?</i>	
- 5.3.2. Serie fotográfica <i>Reconfiguraciones de archivo.</i>	
5.4. Relación de la pintura con lo fotográfico.	
6. CONCLUSIONES	p.33
7. BIBLIOGRAFÍA	p.35
8. ANEXO DE IMÁGENES	p.37

1. INTRODUCCIÓN

Al igual que el cine o la literatura, las artes plásticas también tienen la capacidad de transportar al espectador a otras realidades diferentes a la suya, haciéndole partícipe de una nueva vivencia *ficticia*.

El presente proyecto es el resultado de intentar conseguir mediante la imagen plástica una narrativa caracterizada por la ambigüedad, abierta a interpretaciones, que permita al observador reflexionar de una manera indirecta sobre su propia condición y el mundo en el que vive.

La parte práctica se compone de dos series, y ha sido desarrollada en base a un trabajo pictórico más intuitivo y tradicional adquirido a lo largo de los años de aprendizaje; y otro más experimental, intentando desdibujar los límites entre la pintura y la fotografía. Al final, ambas series, a pesar de las diferencias técnicas, se entrelazan y cohesionan por la relación creada entre los dos medios, y la propia temática de las obras.

La memoria escrita se ha estructurado intentando analizar y concretar el marco conceptual de la obra. En un primer lugar, hemos indicado algunos de los objetivos que queríamos alcanzar con el proyecto, tanto en la parte práctica, como en la parte escrita, para continuar, seguidamente, con el contexto teórico. En este epígrafe hemos detallado y explicado algunas de las influencias culturales – cinematográficas, literarias y musicales – que han determinado de manera decisiva todo el proyecto, y que anteceden al lector del *tono* utilizado en las obras. Hemos continuado analizando los conceptos temáticos que enmarcan el trabajo: la narrativa mediante la imagen, el misterio y la representación de la violencia.

Seguidamente, hemos seleccionado algunos referentes pictóricos y fotográficos. Artistas, que, o por su técnica, o por cómo han enmarcado temáticamente su producción, nos han servido de apoyo y reflejo en nuestro proyecto.

Se ha descrito la metodología empleada en el epígrafe 5: "De la imagen a la pintura", siguiendo el proceso de producción de ambas series, para analizar, finalmente, cómo éstas se relacionan entre sí en el plano expositivo.

Por último, hemos concluido la memoria haciendo un balance autocrítico de los logros conseguidos y los aspectos a mejorar teniendo en cuenta los objetivos iniciales, valorando la propuesta y las posibilidades del proyecto.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Con la realización de este proyecto pretendemos, en primer lugar, producir una serie pictórica y otra fotográfica que mantengan entre sí una unidad formal y conceptual; y en segundo lugar, desarrollar un texto teórico que nos permita justificar y analizar de dónde parte el trabajo práctico.

Los objetivos concretos respecto a la producción de los cuadros serían conseguir una factura fresca y pictórica, y que al mismo tiempo remita a lo *foto-cinematográfico* mediante la utilización de diferentes recursos pictóricos adquiridos a lo largo de toda la carrera. Por otra parte, lograr, mediante la pintura, una unidad formal que se caracterice por una atmósfera común que conforme el fondo temático de la serie, confirmando a la obra cierta ambigüedad. En cuanto al apartado fotográfico, el principal interés técnico es conseguir un tratamiento pictórico sin perder la parte gráfica de la imagen, manteniendo la misma unidad de *serie* que con los cuadros.

La relación pintura-fotografía es de gran importancia a lo largo de todo el trabajo, de modo que, uno de los objetivos más importantes es mantener esta relación de manera coherente, tanto formal, como conceptualmente.

Al margen de los resultados técnicos del proyecto, lo que más nos interesa es ahondar en las posibilidades narrativas de la imagen, en cómo las imágenes pueden sugestionar historias transportando a otras realidades al espectador.

Respecto a los objetivos específicos de la parte teórica de trabajo, pretendemos analizar todos los aspectos que han configurado e influenciado de algún modo el proyecto: referentes cinematográficos y literarios, series de televisión, artistas... Así como reflexionar sobre el fondo temático del trabajo, la violencia y la ambigüedad humana, el misterio como hilo conductor, y la ficción como modo de mostrar y explicar la realidad.

La metodología empleada, la cual explicaremos con más detenimiento más adelante, ha sido determinante tanto para el desarrollo del proyecto práctico como para la memoria escrita.

La primera fase del proceso es encontrar posibles referentes fotográficos con los que poder trabajar apropiándonos de éstos. Las fuentes utilizadas para obtener las imágenes son diversas, desde archivos liberados en Internet, revistas y libros hasta fotogramas o capturas de películas.

Una vez seleccionado y analizado el material ya procedemos a la traducción pictórica/fotográfica. Cada pieza requiere un trabajo específico a la hora de convertir la imagen fotográfica en pintura, aparte de la reconfiguración y recomposición de la propia fuente; siempre se escoge aquello que tenga más interés de cada material, o por su aspecto formal y compositivo, o por su propio sentido temático y narrativo. Todo ello al tiempo que revisamos películas, novelas o incluso discos que han ayudado a configurar el proyecto, nutriéndolo de alguna forma, así como buscando artículos de prensa, libros especializados, o diferentes textos de interés para poder analizar teóricamente de donde parte el trabajo y realizar un marco conceptual que lo contextualice.

3. CONTEXTO TEÓRICO DEL PROYECTO

3.1- INFLUENCIAS

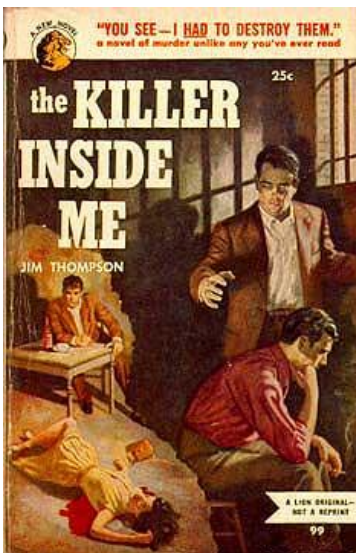
Sería difícil abordar el contexto teórico del proyecto sin antes detenernos en analizar algunas de las influencias culturales que han determinado de un modo más o menos directo toda la obra.

Como hemos comentado antes brevemente, el proyecto se nutre de una iconografía y una temática deudora del cine, la literatura y la música. En esta parte de la memoria no se trataría tanto de hacer un análisis exhaustivo película por película, o de cada libro, sino más bien desgranar de un modo más general qué tipo de cine o de literatura, analizar por qué han llegado a ser claves en el desarrollo del trabajo, y cómo se relaciona con éste.

Quizá el referente que englobaría a todos los demás y daría consistencia al proyecto, sería el género negro.

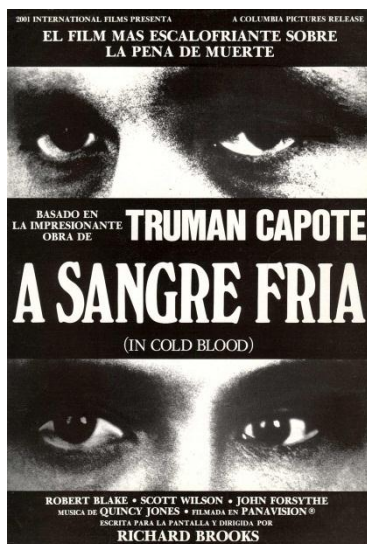
El género negro, en cuanto a su forma y contenido, ha salpicado diferentes medios como la literatura, el cine, el cómic e incluso podríamos encontrarlo en determinada música, mediante unas características arquetípicas muy fácilmente reconocibles. Pero hablando en términos más generales, y dejando de lado las definiciones – por otro lado ya obsoletas – para intentar delimitar lo que sería *noir* o no, me gustaría más hablar del género como un *medio* por el cual podemos reflexionar acerca de la complejidad moral de los individuos, del poder, la violencia... donde lo que impera es la sensación incómoda en el espectador del *no saber*, junto con una estética caracterizada por lo sombrío y lo siniestro.

Ese *no saber* inquietante es el aspecto más interesante y el que más influye el proyecto, tanto por la ambigüedad temática como por los aspectos formales que plantea la obra. Noël Simsolo analiza en su ensayo *El cine negro* todas estas cuestiones: “El resultado son unas imágenes diversas pero magnificadas por una poética de la angustia en las que lo gestual, el encuadre, la fotografía y el ritmo del montaje van más allá de una perspectiva particular de la violencia física y moral para producir una sensación de malestar singular”²



Portada de *The killer inside me*, novela de Jim Thompson, 1952.

² SIMSOLO, N. El cine negro, p. 89-90



Cartel de la película y fotograma (abajo) de *A sangre fría*, Richard Brooks, 1967.

De este modo, la idea clásica del detective resolviendo un enigma quedaría delegada a una simple excusa argumental para poder adentrarnos en otro tipo de reflexiones que debemos leer entre líneas.

En el caso de *A sangre fría*, tanto la novela (Truman Capote, 1966) como la película (Richard Brooks, 1967), es un claro ejemplo que se sale fuera de los límites convencionales de lo que entendemos por género negro para hacer un retrato fiel de criminales y víctimas, y de paso mostrar una América pobre y desarraigada bañada por la violencia, visión muy alejada del *American way of life* que tanto se mostraba en la industria cinematográfica del momento.

Las novelas de Jim Thompson y algunas de sus adaptaciones al cine, también describen muy crudamente un mundo decadente y sombrío con una visión de la existencia humana muy pesimista. Thompson hace partícipe al lector de las atrocidades que se cuentan escribiendo en primera persona, jugando con la ambigüedad y con esa sensación de *no saber* que comentaba con anterioridad. Como el mismo comentó: “Hay 32 maneras de escribir una historia y yo las he usado todas, pero sólo hay una trama: Las cosas no son lo que parecen.”³

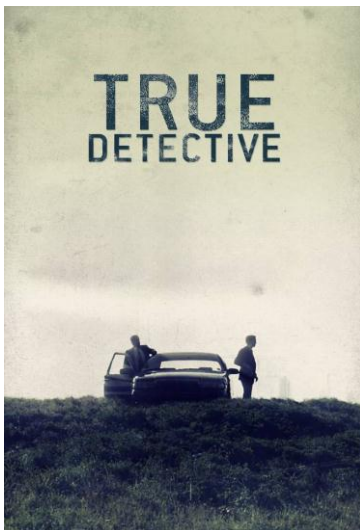
Destacando algunos ejemplos más contemporáneos, nos gustaría remarcar el *film* de Debra Granik, *Winter's Bone* (2010) y más cercana a nuestra realidad, la reciente película española *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014). Ambas nos parecen interesantes, no sólo por sus entresijos argumentales, sino más bien por su ambientación, la atmósfera sombría y dura que conforman mediante la fotografía y la sensación cruda que crean en el espectador, algo que me gustaría también transmitir con este proyecto.

Algunas series televisivas también han sido una fuerte influencia a lo largo del todo el trabajo. *True Detective* (Nick Pizzolatto, 2014), por ejemplo, mezcla una mitología relacionada con la religión y el gótico sureño americano alejándola de las convenciones del género y permitiéndose jugar con conceptos más amplios; sin olvidar el flujo hipnótico estético que crea con la fotografía y la banda sonora. Algo parecido ocurre con *Red Riding* (Julian Jarrold, 2009), otra serie, en este caso inglesa y también inscrita dentro de lo que podríamos denominar género negro, donde la atmósfera lúgubre y gris imperante juega un fuerte papel como medio transmisor de angustia y malestar.

³ POLITO, R. Arte Salvaje, una biografía de Jim Thompson, p. 113.

En la música también podríamos encontrar ciertos estilos o autores que podrían asociarse al género, sobre todo si nos centramos en algunas canciones populares dentro de la tradición folclórica norteamericana y europea que han sido y son incansablemente versionadas. Letras lúgubres y oscuras que hablan de la crueldad y la violencia como *Man of Constant Sorrow*, *Stagger Lee*, *Me and the Devil Blues*, esta última popularizada por Robert Johnson.... Muchas de ellas basadas en sucesos remotos contados con un claro tono aleccionador que con el paso del tiempo y las variaciones de los diferentes autores se han convertido en historias mitológicas arquetipas.

Finalmente, tanto de forma consciente como inconsciente se va creando un entramado icónico/mitológico a modo de imaginario colectivo sobre realidades que llegan a través de la música, el cine y la literatura y que han influido de manera muy directa en este proyecto.



Cartel de la serie *True Detective*,
Nick Pizzolatto, 2014.

Fotograma de la película *Winter's Bone*,
Debra Granik, 2010.
(derecha)



3.2- LA NARRACIÓN-FICCIÓN MEDIANTE LA IMAGEN

Antonio Muñoz Molina, en un artículo a propósito precisamente de *La isla mínima* escribió: “Nuestro deseo de averiguar lo que está oculto y nuestro instinto de equidad. Nos atraen los misterios, a condición de que puedan resolverse (...) Queremos historias que nos cuenten como es de verdad el mundo, y queremos con la misma intensidad, que nos cuenten un cuento”.⁴

La cita de Antonio Muñoz Molina no habla de otra cosa más que del poder de atracción que ejercen las historias. Al final, una narración, una

⁴ MUÑOZ MOLINA, A. Las reglas del misterio, EL PAIS, 11-10-2014.



Mapa ficticio del estado de Yoknapatawpha, **William Faulkner**.

ficción, al igual que pasa con los géneros (literarios o cinematográficos), es el medio por el cual puedes conducir al espectador hacia otras realidades diferentes a la suya, creándole unas *vivencias* y *experiencias* nuevas que le permiten reflexionar de un modo indirecto. Podríamos decir que el espectador toma conciencia de sí mismo viéndose reflejado en otros personajes y situaciones. Berger lo explica de un modo muy sencillo: “Sólo lo que es capaz de narrar, puede hacernos comprender”.⁵

Nos parece interesante como muchos autores crean sus propias ficciones en base a una transfiguración de la realidad hasta crear historias, podríamos decir, mitológicas.

Es el caso de Faulkner, por ejemplo. Muchas de sus obras transcurren en el estado ficticio de Yoknapatawpha. O Truman Capote: Lo que comenzó siendo un artículo de un suceso, acabó convirtiéndose en una novela a caballo entre periodismo y literatura, desdibujando los límites entre la realidad y la ficción.

Partiendo de estas premisas, consideramos que el proyecto también tiene una fuerte carga narrativa en cuanto a la capacidad de la obra para sugestionar historias mediante la retórica de la imagen.

La serie de fotográfica, o algunos de los cuadros, parten de imágenes de sucesos reales o fotos de álbumes de familia ajenos a nosotros que acaban por convertirse en *narraciones ficticias*. Mediante recursos simbólicos y plásticos la fotografía pierde su función como documento (realidad) para convertirse en un medio retórico donde caben muchas posibles lecturas de lo ocurrido (ficción).

Esta retórica, y la propia plástica del trabajo, juegan un papel clave en el modo en que están contadas las cosas y como se perciben. Desde el mismo encuadre, hasta la elipsis de elementos o la superposición o relación entre diferentes imágenes hacen que la obra pueda tener diferentes interpretaciones dependiendo del espectador.

Por tanto, no se trataría tanto de querer contar una historia concreta, si no de dar las bases para que el sujeto que mira pueda reflexionar sobre los interrogantes que se lanzan.

Estaríamos de acuerdo con las afirmaciones del crítico de arte David Barro: “El espectador ha de dejarse llevar por la imagen, disolverse en ella, caerse en ella. Se trata de exprimir al máximo la poética de la imagen como

⁵ BERGER, J. Esa belleza, p. 43.

observación (...) Romper la imagen del que mira como un sujeto pasivo ante la obra. El espectador sería por el contrario muy activo, al igual que el creador, pues en el acto de mirar, en el acto de observar, se encuentra implícita una construcción propia, cargada de interpretaciones, de historias personales, de referentes que varían claramente de un sujeto a otro. El acto de mirar se volvería pues, en un acto activo en el que domina la creación”.⁶

3.3- EL MISTERIO Y LO AMBIGUO.

Nos atraen los misterios, como bien dice Antonio Muñoz Molina, aunque, como hemos comentado antes, y en esto disintimos con el escritor, no creemos que éstos nos atraigan a condición de que puedan resolverse, sino todo lo contrario. Sin duda, uno de los factores que convierte el género negro en algo atrayente e hipnótico es esa sensación inquietante de no saber exactamente qué está pasando. Al final, podríamos decir que el misterio, lo ambiguo, actúan casi como hilo conductor a lo largo de la historia añadiendo turbiedad en el significado.

Lo siniestro, entendido por Schelling como revelación de aquello que debe permanecer oculto, es también otra característica importante que hace de cualquier creación artística – cine, narración, pintura... – algo atrayente. Eugenio Trías, concluyendo en su ensayo “Lo bello y lo siniestro” habla sobre esta ambivalencia de mostrar algo ocultándolo haciéndolo así misterioso, algo que el espectador quiere averiguar: “La obra artística traza un hiato entre la represión pura de lo siniestro y su presentación sensible y real. En ello cifra su necesaria ambigüedad: sugiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder o escamotear algo, muestra como real algo que se revelará ficción.”⁷

Como hemos visto, al margen del contenido de lo que se cuenta, el misterio también surge a través de decisiones formales. En las imágenes — pictóricas, fotográficas...— la elusión de elementos, la opacidad o borrosidad, no mostrar explícitamente partes importantes para la comprensión de la misma, son recursos esenciales para acentuar la sensación de este malestar. Noël Simsolo afirma que “el cine hace visible lo indefinible y delimita realidades indescriptible mediante una estética de lo ambiguo y lo oculto, más que de la belleza y lo explícito”.⁸

⁶ BARRO, D. La pintura como acontecimiento de lo imposible. Disponible en: <http://santiagopicatoste.iebalearics.org/index.php/textos/santiago-picatoste-la-pintura-como-acontecimiento-imposible-david-barro>

⁷ TRIAS, E. Lo bello y lo siniestro, p. 16

⁸ SIMSOLO, N. El cine negro, p. 219

También David Barro reflexiona sobre este tema: “Como si se tratase de revelar un caso, la imagen, apropiada del contexto de lo real, únicamente nos deja pistas de lo que se nos cuenta, como fisura, como indicio. No se trata de representar, si no de configurar nuevos imaginarios capaces de destilarse como realidades independientes (...) Todo se configura borroso, cimbreante. Emerge así lo líquido, lo movedizo, aunque nos llegue detenido”.⁹

Nuestro trabajo intenta aproximarse a estas ideas tanto en su contenido como en el modo de representarlo. Por ejemplo, el cuadro *What keeps mankind alive* o el díptico de *The Nightcrawlers* consiguen mediante diferentes recursos pictóricos y diferentes contenidos dar cierta sensación de misterio. Mientras en el primero la imagen se presenta de un modo más explícito, en la segunda vemos como la supresión de cualquier figura humana otorga más ambigüedad en el significado. De todos modos consideramos que ambos dan la misma importancia a crear atmósferas envolventes mediante el borrado o la borrosidad de ciertas zonas ayudando a lanzar interrogantes en el espectador.



Ana Císcar

The Nightcrawlers, 2014.

32 x 34 cm (c.u.)

Óleo sobre lienzo.



Como dice Richter: “Lo que me interesa en general, y eso también se aplica a la pintura, es aquello que no entiendo, ocurre eso con cada pintura. No me gusta las que puedo entender”.¹⁰

⁹ BARRO, D, 40 ideas sobre la pintura, p. 7.

¹⁰ RICHTER, G. Notas datadas en 1964 y 1965. Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo, p. 31.

3.4- LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA

La violencia como temática ha suscitado a lo largo de toda la historia cultural de la humanidad gran interés. Son numerosos los ejemplos literarios, artísticos... donde se intentan analizar las causas y la propia naturaleza de la crueldad, o simplemente se fantasea con lo prohibido, con las cosas que siempre nos han sido vetadas o censuradas. Nos atraen los misterios, y todo lo que se encuentra oculto.

Ya Platón, en el *Libro Cuarto de la República* evidenció esta parte mórbida de la naturaleza humana: “Subía del Pireo por la parte exterior de la muralla norte cuando advirtió tres cadáveres que estaban echados por tierra al lado del verdugo. Comenzó entonces a sentir deseos de verlos, pero al mismo tiempo le repugnaba y se retraía; y así estuvo luchando y cubriéndose el rostro, hasta que, vencido de su apetencia, abrió enteramente los ojos, y corriendo hasta los muertos dijo: “¡Ahí los tenéis, malditos! Saciaos del hermoso espectáculo”.¹¹

También Susan Sontag escribió en su ensayo *Ante el dolor de los demás* que “la apetencia por las imágenes que muestran cuerpos dolientes es casi tan viva como el deseo por las que muestran cuerpos desnudos”.¹²

Partiendo de los referentes que hemos citado antes, qué duda cabe que todo el proyecto tiene claros tintes violentos. Aunque, huelga decir, éste no pretende ser ninguna tesis acerca de la violencia para analizar la condición humana, sino más bien un simple retrato de la crueldad (de esa curiosidad *malsana*) mediante la pintura y la fotografía, un acercamiento casi *mitológico* deudor del cine, la literatura y la música.

Pero, ¿cómo se debería de representar la violencia sin caer en lo obvio, atrayendo al espectador y transmitiéndole de verdad la congoja y lo estremecedor de observar algo que no debería de estar viendo?

Desde nuestro punto de vista, al igual que para conseguir el misterio o lo ambiguo, lo más interesante es utilizar recursos retóricos capaces de conseguir que las cosas se expresen con más intensidad mediante su ausencia.

Conectando un poco con la idea de que mediante el arte, desde la ficción y la narración podemos establecer puentes con la realidad que inviten a la reflexión y comprensión sobre esta, en el ensayo *Imágenes de la violencia en*

¹¹ PLATÓN. La República, p. 478

¹² SONTAG, S. Ante el dolor de los demás, p. 77

el arte contemporáneo se trata este tema relacionándolo con la representación de la violencia:

“Sabiéndose ficción y representación, y por tanto conociendo las limitaciones que puede tener comparado con, por ejemplo, el testimonio directo de un torturado de verdad, el arte, como la creación literaria, el cine, etc... puede desplegar sus capacidades para mostrar lo real, la irrupción de la violencia, de otros modos (...) El arte puede aproximarnos a la experiencia de la violencia y el mal a través de símbolos, la alegría, la metáfora y la metonimia, o puede hacerlo con la imagen explícita del desastre, quizá evocando sus estragos de mil formas, desde las más brutales y literales a las más sutiles”.¹³

De este modo, reencuadrando las imágenes, jugando con el fuera de campo y obviando ciertos elementos que podríamos denominar escabrosos por lo explícito, podemos conseguir una representación de la violencia más cercana a la experiencia real, ya que es el espectador quien, mediante la imaginación, idea y piensa los detalles de lo que le están ocultando.



Weegee, New York, 1941.

¹³ VVAA, *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, La balsa de la medusa, pp.84-85.

4. REFERENTES ARTÍSTICOS

Al margen de las influencias culturales ya comentadas anteriormente, pasamos ahora a analizar una selección de referentes artísticos en los que nos hemos apoyado tanto por motivos técnicos, como por cómo han enmarcado su producción conceptualmente.

Hemos visto conveniente hacer una diferenciación entre los referentes pictóricos y los fotográficos, pero consideramos que entre ambos se establecen puentes que los relacionan y comparten características a pesar de las diferencias técnicas.

4.1- REFERENTES PLÁSTICOS



Edward Hopper
Room in New York, 1932. Óleo sobre lienzo, 74,4 x 93 cm.

New York Movie, 1939. Óleo sobre lienzo, 102 x 81 cm.

Uno de los artistas que más ha influenciado nuestro modo de ver y entender la pintura es **Edward Hopper** (1882-1967). Hopper comenzó su trayectoria artística en Europa, aprendiendo de los maestros del impresionismo y del resto de movimientos artísticos del momento, pero pronto volvió a EEUU donde desarrolló su obra más importante, inscrita en lo que podríamos llamar realismo americano.

Sus obras describen espacios interiores de edificios como teatros, oficinas, habitaciones, o escenas urbanas y paisajes, lugares de paso donde aparecen personajes desarrollando actividades cotidianas. Sus cuadros destacan por estar realizados mediante una sobriedad y sencillez técnica exquisita. Composiciones muy cuidadas, limpias y claras, con una geometría y una iluminación muy ordenada.

Pero si por algo destaca toda la obra de Hopper, es por haber otorgado a toda su pintura una perspectiva pesimista y melancólica de la existencia. Son cuadros donde se respira cierto aire de tristeza, donde los personajes, casi siempre solitarios, transmiten nostalgia y cierta ambigüedad. Consiguió representar situaciones en las que el silencio y la quietud se convertían en algo abrumador e inquietante.

Otro aspecto interesante de su obra, que también se relaciona con nuestro proyecto es su capacidad narrativa. Sus representaciones son como escenas teatrales suspendidas en el tiempo. De hecho, es curioso como muchos de sus cuadros son precisamente escenas vinculadas con el mundo del

teatro (actores en escena, o el público esperando a que empiece una función, salas de cine...) Parece como si Hopper hiciera un guiño constante con el juego entre lo real y lo ficticio, como si, a la vez que nos mostrara su propia visión de la realidad, fuera el guionista de una historia y lo evidenciara con este tipo de representaciones.

No es de extrañar, pues, que su pintura esté tan relacionada con el cine. Numerosas obras suyas influenciaron posteriormente a muchos cineastas. Por ejemplo, el cuadro de *House by the railroad* (1928) inspiró a Hitchcock para el diseño de la casa de *Psicosis* (1960), como también podríamos observar ciertos paralelismos entre otras de sus obras y algunas escenas de *La ventana indiscreta* (1942), así como el cuadro de *The nighthawks* (1942) y una de las escenas de *Dinero caído del cielo* (Herbert Ross, 1981).

Hopper consigue crear imágenes con una carga dramática importante, que se resisten a un desciframiento inmediato. La mirada reconoce la presencia de un conflicto, susceptible de ser o no resuelto por el espectador.

Otro artista interesante y vinculado al proyecto es **Gerhard Richter** (1932). Considerado como uno de los artistas más importantes contemporáneos, su obra destaca precisamente por su falta de *estilo propio*, o mejor dicho, por la propia negación del artista a encasillarse en un estilo.



Gerhard Richter *Uncle Rudy*, 1965. Óleo sobre lienzo, 89 x 50 cm (izquierda).
Un fragmento del *Atlas* (arriba).



Gerhard Richter Fotopinturas.
4.12.2006, técnica mixta, 2006
12,5 x 16,5 cm (arriba).

5.1.1991, técnica mixta, 1991
12,5 x 16,5 cm (abajo).

A nosotros, lo que más nos interesa del autor es su faceta como pintor figurativo con sus llamadas *fotopinturas*. Se trata de cuadros basados en el propio archivo fotográfico de Richter (imágenes del álbum familiar, recortes de revistas, periódicos, fotos encontradas...) por tanto obras vinculadas a la propia biografía del artista y a momentos específicos e importantes de la Historia. Son cuadros resueltos de un modo muy fotográfico, donde los desenfoques o los movimientos característicos que se consiguen con una cámara se transfiguran de un modo plástico mediante barridos o zonas borrosas.

Este archivo fotográfico, aparte de servirle como referente para sus pinturas, es en sí otra de sus muchas obras, el llamado *Atlas*. Lo que comenzó siendo una recolección de fotografías de su álbum familiar como simple ejercicio de memoria personal, ha terminado siendo una actividad continua de apropiación de imágenes que va clasificando y ordenando de diferentes modos según su contenido y características formales. Sobre estas imágenes muchas veces salpica pintura, o aplica veladuras... hasta crear otra cosa nueva, distinta, que no es ni fotografía, ni pintura. Esta asociación entre imágenes tan dispares hace de su lectura algo caótico e imposible, pero siguen actuando como filtro de lo real, en contraposición a lo que la pintura representa: lo ficticio y lo irreal.

Podríamos decir que el artista reconstruye desde su prisma la Historia del s.XX relacionándola con su propia vivencia. Como Hopper, Richter desarrolla su trabajo mediante el juego entre lo objetivo y lo subjetivo, y también entre la figuración y la abstracción, contraponiendo y relacionando al mismo tiempo pintura y fotografía.

Rinus Van de Velde (1983) es otro artista que temáticamente también habla sobre los puentes trazados y la disipación de los límites entre realidad y ficción.

En este caso, la obra se basa en la idea de una autobiografía ficticia incluyéndose el mismo como personaje en sus cuadros junto con otras personalidades importantes de la historia. Son paneles de gran formato dibujados a carboncillo. Normalmente incluye textos en la parte inferior de la obra explicando la escena representada del cuadro, y otras parece justo lo contrario, que desmienta lo que cuenta la imagen; de cualquier modo, el texto acentúa la narratividad de la obra e implica al espectador de una manera directa con ésta para descifrarla.

Michaël Borremans (1963) también juega con la ambigüedad de la obra y de lo representado. Desarrolla una pintura cercana a lo que entendemos como tradicional o clásica, heredera de artistas como Goya,



Michäel Borremans
The pupils, 2001. Óleo sobre lienzo, 70 x 60 cm.

Velázquez o Manet, pero dotándola de cierto aire inquietante. Normalmente pinta escenas teatrales, en las que aparecen personajes aislados, maniqués, o modelos en situaciones inverosímiles, paradójicas, todo presentado de un modo muy dramático, casi macabro. Se trata de un trabajo magnético que juega mucho con la propia retórica de la imagen. Cuadros que transmiten ironía y melancolía al mismo tiempo.

En esta línea de trabajo, pero con otras características técnicas, también se acercarían artistas como **Adrian Ghenie** (1977), **Justin Mortimer** (1970), **Alexander Tinei** (1967) o **Razvan Boar** (1982) Todos destacarían por conseguir mediante una plástica personal muy depurada una obra cuya característica principal sería la de conseguir unas atmósferas opresivas y sórdidas.

Las primeras obras de Ghenie, más alejadas de los efectos coloristas y matéricos en los que trabaja ahora, son cuadros oscuros y tenebrosos. Normalmente hace referencia a periodos de la historia especialmente conflictivos, como la Segunda Guerra Mundial o la Guerra Fría representando la lucha de poderes entre ideologías, con una violencia latente casi palpable.



Adrian Ghenie, *The nightmare*, 2007, Óleo y acrílico sobre lienzo, 148 x 200 cm.

Fernando Francés escribió sobre su obra a propósito de la reciente exposición que realizó en el CAC de Málaga: “Es un pintor que sabe cómo se puede crear suspense, como dirigir la escena, y también, como consigue provocar en el espectador, esa mezcla mágica de desasosiego y expectación (...) Como el guionista de una película, Ghenie propone un escenario y unos actores, un guión y una localización, además de contar una historia

dramatizable. Pero como todo relato literario, no se sabe si la realidad es la que supera a la ficción, manteniendo el misterio hasta el final”.¹⁴

Como Ghenie, Justin Mortimer y Razvan Boar, y en ciertas pinturas de Tinei, también se recrean estos espacios de congoja casi enfermizos. Desde nuestro punto de vista, la poética que sigue Mortimer se enmarca dentro de un lirismo más duro y turbio. El espectador siente incomodidad ante las escenas representadas, el *nosaber* se acentúa con la ambigüedad de la imagen representada, casi como si de una pesadilla se tratara, vinculándose todo ello a nuestra intención y actitud plástica.

4.2- REFERENTES FOTOGRÁFICOS

Como con los referentes pictóricos, también hemos hecho una pequeña selección de fotografías que de algún modo han configurado una mirada personal de cómo ven y se relacionan con el mundo, y que han influenciado de una manera muy directa todo el proyecto. Muchas veces desde una perspectiva más cercana al documento o el periodismo, otras, mostrando la realidad desde una visión más ficticia y narrativa.

Al final, todos ellos nos han servido más que como base para trabajar (apropiándonos de sus imágenes, por ejemplo), como referentes estéticos y conceptuales a los que mirar e incluso *citar* de algún modo en el proyecto.

Los fotógrafos **Walker Evans** (1903-1975) y **Dorothea Lange** (1895-1965) nos parecen una pieza clave y de gran importancia ya que consiguieron mediante la imagen documento crear toda una estética y un mundo iconográfico alrededor de la cultura rural americana.

Entre los años 1935 y 1937 se desarrolla el periodo más conocido por ambos siendo contratados junto con otros fotógrafos como “especialistas de la información” de la *Resettlement Administration*, una agencia del *New Deal* encargada de gestionar el uso de la tierra y de adoptar medidas de actuación para ayudar a paliar los efectos de la Gran Depresión. Ambos recorrieron todo el sur de los Estados Unidos a lo largo de año y medio retratando de un modo distante la vida rural americana, desde su arquitectura, hasta sus gentes y costumbres.

Sus fotografías se caracterizan por dar prioridad a la realidad cotidiana sin mitificarla, pero buscando al mismo tiempo la belleza, la melancolía y la



Walker Evans

Joe's Auto graveyard,
Pennsylvania, 1935 (arriba)

Dorothea Lange

General Strike, 1937 (abajo)

¹⁴ FRANCÉS, F. Ghenie o el sueño de la razón que produce franksteins. Catálogo Adrian Ghenie CAC MÁLAGA, p. 3.

miseria. Aparte de servir como documento social y de archivo, son también imágenes muy literarias que fueron casi ilustrativas para novelas como *Las uvas de la ira* (1939, John Steinbeck) o *Una casa de tierra* (Woodie Guthrie, 1947).

El fotógrafo suizo **Robert Frank** (1924) también es uno de los artistas clásicos que ha influido en nuestro trabajo. Fue premiado por una beca Guggenheim para desarrollar un proyecto fotográfico en Estados Unidos gracias, precisamente, a Walker Evans. El proyecto acabó convirtiéndose en el famoso fotolibro titulado *Los Americanos* (1958), donde Frank muestra su visión personal – bastante literaria y cinematográfica – del país, con fotografías a caballo entre imagen documento e imagen mitológica de una América real y ficticia a partes iguales.



Robert Frank

A cowboy in Manhattan,
1955 (arriba)

Car accident, 1955 (derecha)



Jack Kerouak escribió en el texto introductorio del fotolibro, muy en la sintonía de su novela *En la carretera* (1957), lo siguiente: “Esa loca sensación en América cuando el sol calienta las calles y la música sale del *jukebox* o de un funeral cercano, eso es lo que Robert Frank ha capturado en tremendas fotografías sacadas mientras viajaba por las carreteras de casi 48 estados, en un viejo coche usado, y con la agilidad, el misterio, el genio, la tristeza y el extraño secreto de una sombra, ha fotografiado escenas que nunca antes habían sido vistas en una película”.¹⁵

¹⁵ KEROUAK, J. *Los americanos*, p.3.

Arthur H. Fellig, más conocido por **Weegee** (1899-1968), es otro fotógrafo que se relaciona muy directamente con todo el proyecto.

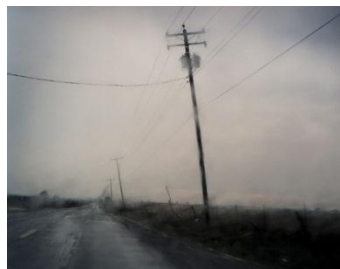
Fue un fotoperiodista que saltó a la fama por sus explícitas imágenes sobre escenas de crímenes y violencia. Muchas de ellas servían para el propio archivo policial, otras eran vendidas directamente a la prensa. En su momento, se le tildó de amarillista y morboso por lo escabroso de la temática, pero lo cierto es que ayudó a configurar toda una estética y una iconografía en el género negro por la iluminación, los contrastes que creaba y las composiciones rígidas y frontales que tanta teatralidad daban a la escena.¹⁶

Es curioso también como se fue creando un mito alrededor de esta figura gracias al cine. Algunas películas como *Camino a la perdición* (Sam Mendes, 2002) o *En el ojo público* (Howard Franklin, 1992) retratan a este peculiar personaje transfigurando de nuevo los límites entre realidad-ficción.

Algunos fotógrafos más contemporáneos también nos parecen interesantes por el modo de entender la fotografía. Es el caso, por ejemplo, de **William Eggleston** (1939), **Stephen Shore** (1947), o **Todd Hido** (1968).

Los dos primeros se caracterizan por crear poéticas desde lo mundano y ordinario. Imágenes cotidianas e incluso decadentes de todo aquello que les rodea, pero, al mismo tiempo, con una fuerte carga narrativa. Willian Eggleston dijo sobre sus fotografías en una entrevista: “Pienso en ellas como si fueran parte de una novela que estoy haciendo”.¹⁷

Lo mismo ocurre con Todd Hido, otro fotógrafo interesado en cómo las imágenes pueden sugestionar historias en el espectador mostrando indirectamente lo que está oculto. Normalmente sus fotografías son espacios donde parece haber pasado algo, o imágenes nocturnas de casas con alguna luz encendida, donde la atmósfera juega un papel importante acentuando la sensación de misterio.



Todd Hido
Landscape 4078, 2003.
House at night 1975a, 1996 (derecha)

¹⁶ Véase imagen de la página 15.

¹⁷ EGGLESTON, W. *From Black and White to Color*, p. 13.

5. DE LA IMAGEN A LA PINTURA. DESARROLLO DEL PROYECTO.

Centrándonos ahora en los aspectos técnicos del proyecto y de cómo se ha desarrollado éste, cabría destacar ciertos puntos importantes que resumen la metodología del trabajo: La selección de referentes fotográficos y la apropiación de dichas fotografías, la transcripción de la imagen a la pintura, así como una pequeña descripción de la obra, y por último, la relación de la pintura con lo fotográfico.

5.1. SELECCIÓN DE IMÁGENES

Como hemos comentado con anterioridad, todas las imágenes que hemos empleado tanto para la realización de los cuadros como para la parte más fotográfica del proyecto, parten de fotografías de archivo de sucesos, o bien de álbumes familiares anónimos.

Son imágenes apropiadas del contexto de lo real, que pretenden ser fieles a lo ocurrido, a la realidad, como documento.

En un manual de fotografía policial escrito por un antiguo escritor jefe de la policía de la ciudad de Birmingham podemos encontrar ciertos consejos de cómo se debían de fotografías dichos sucesos y escenas: “Las fotografías hechas con la finalidad de detención de un crimen o para su presentación en cualquier procedimiento judicial no deben de ser sometidas a ningún tipo de retoque, tratamiento o marca. No deben de utilizarse efectos de iluminación exagerados, y las sombras profundas y los toques de luz excesivamente apagados pueden reducir el valor como prueba de una foto de archivo por lo demás correcta”.¹⁸

Se tratan pues de fotografías de características muy similares entre sí, incluso muy alejadas de nuestra realidad, pero que mantienen, sin embargo, un fuerte poder de atracción, ya que gracias al cine o la literatura, se ha creado alrededor del crimen toda una iconografía que todo el mundo reconoce en mayor o menor medida.



Imágenes de archivo policial

¹⁸ TAGG, J. El peso de la representación, p. 62

De este modo, los factores que hacen que escojamos una imagen u otra como referente para posteriormente trabajar sobre ella, son en primer lugar, imágenes que a pesar de su estricta y sobria composición/iluminación tengan características inquietantes, sean incómodas, perturben de algún modo, o sean susceptibles de crear cierta ambigüedad en la lectura una vez se configuren como pintura; y, en segundo lugar, que temáticamente conformen, junto con otras imágenes o cuadros, algún tipo de relación-tensión narrativa que sea abierta y libre a interpretaciones.

5.2. TRANSCRIPCIÓN DE LA IMAGEN A LA PINTURA

Pero, ¿qué aporta la pintura a la imagen apropiada? ¿Tiene sentido pintar imágenes ya existentes en el medio fotográfico?

David Barro, reflexiona sobre el tema a propósito de la obra de Gerhard Richter: “A partir de Gerhard Richter existe un antes y un después en la pintura. Porque con Richter el lienzo ya no está vacío de antemano, y la pintura no sirve para producir la imagen si no que es la imagen la que sirve para producir la pintura. Así, es la imagen, o su dislocación, lo que genera otra nueva imagen (...) Richter asume, sin dudarlo, una premisa: Si en la fotografía la realidad se convierte en imagen, cuando esta llega a la pintura, la imagen se convierte en realidad”.¹⁹

El propio Richter, de hecho, afirma: “Las fotografías son efímeras representaciones de esa comunicación, como también lo son los cuadros que pinto basándome en fotografías. Pero al ser pintados, ya no hablan de una determinada situación y la representación se vuelve absurda. Como cuadros adquieren otro significado y proporcionan otras informaciones”.²⁰

Queda claro, pues, que el objetivo de pintar una imagen no es representar lo que ya vemos, sino más bien, abordar la fotografía como base para la construcción de una imagen pictórica nueva, que dé como resultado algo diferente dándole otro tipo de significado o poética.

En este proyecto, tanto en la parte pictórica como en la fotográfica, nos interesa como la imagen documento, la imagen que intenta ser fiel a lo

¹⁹ BARRO, D. La pintura como acontecimiento imposible. Disponible en: <http://santiagopicatoste.iebalearics.org/index.php/textos/santiago-picatoste-la-pintura-como-acontecimiento-imposible-david-barro>

²⁰ RICHTER, G. The daily practice of painting. Writings 1962-1993, p. 66.

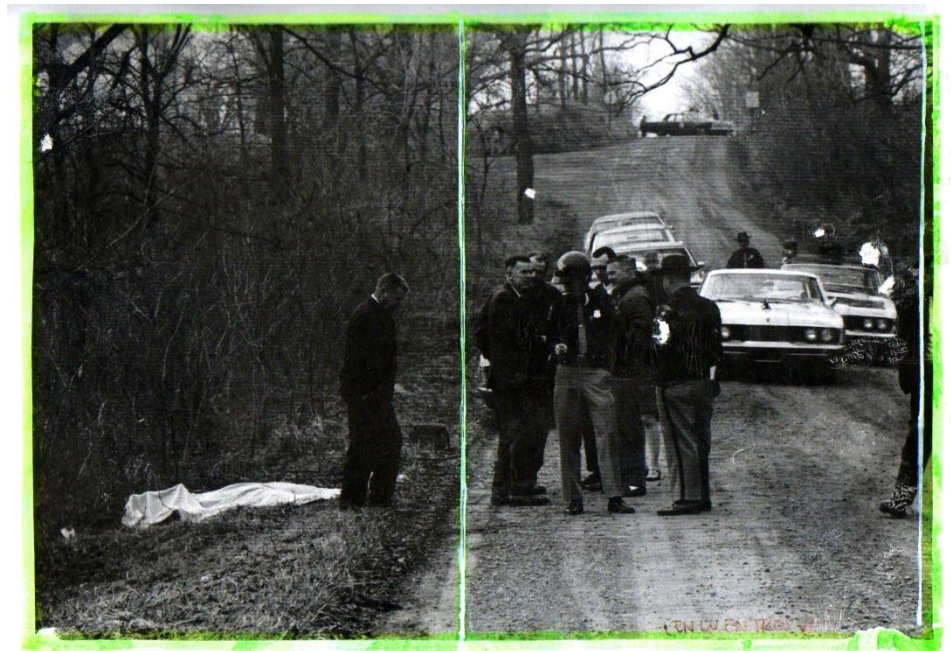


Reencuadre a modo de boceto del cuadro *Wayfaring stranger*, Ana Císcar, 2015.

real y que forma parte de momentos concretos de la realidad, puede pasar mediante la plástica de la pintura y la retórica a convertirse en una ficción, una historia, diferente para cada espectador. Puntualizaría la cita de David Barro, *cuando la imagen llega a la pintura, esta se convierte en realidad*, o más bien, recrea como algo real una nueva ficción.

Este proceso de transcripción de la imagen fotográfica a pintura no empezaría mediante bocetos exhaustivos intentando predecir unos resultados plásticos concretos, sino más bien, analizamos la imagen como tal, probando diferentes encuadres hasta dar con una solución formal compositiva que creemos puede ser más interesante a la hora de convertirla en pintura.

El propio proceso pictórico es bastante intuitivo y depende de cada obra. Normalmente es el encuadre escogido en la imagen lo que nos dice el formato del cuadro. Toda la parte pictórica del proyecto está realizada al óleo con una gama cromática muy limitada, casi llegando al monocromo, pero siempre buscando de un modo sutil el matiz de color adecuado, unas veces más cálido, otras, más frío. La utilización de barridos, o el ocultar ciertas zonas con pintura y dejar otras más evidenciadas para conseguir una cierta atmósfera de misterio y ambigüedad, son decisiones técnicas que vamos tomando a lo largo de todo el proceso de manera inconsciente.



Reencuadre a modo de boceto del cuadro *What Keeps mankind alive?*, Ana Císcar, 2015.

Respecto a cómo se ha desarrollado técnicamente toda la parte fotográfica del proyecto, la serie de *Reconfiguraciones de archivo* parte de las mismas imágenes que he utilizado como referente para los cuadros.

Se trata de montajes realizados a partir de la técnica del fotograma (por contacto directo con el papel) positivados en la ampliadora, y revelados de forma analógica. Es un trabajo azaroso sin ningún tipo de boceto preliminar, simplemente vamos configurando las imágenes superponiendo los negativos y haciendo diferentes composiciones jugando con las imágenes decidiendo en base a errores y aciertos.

Una vez tenemos los fotomontajes se adhieren a una tablilla a medida y se les vierte resina acrílica para ocultar las características gráficas del papel y poder experimentar plásticamente encima.

Como con los cuadros, cada obra tiene unas características diferentes, y por tanto utilizamos recursos y técnicas diferentes. En algunos casos transferimos textos que suelen ser versos de canciones, o en otros simplemente aplico pintura y veladuras, pero siempre respetando y no perdiendo nunca la imagen fotográfica de la que partimos.

5.3. DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

Pasamos ahora a realizar la descripción de algunos aspectos importantes de cada obra de un modo más concreto, al margen de la metodología y el proceso, que como ya hemos comentado ha sido más bien experimental e intuitiva.

La parte práctica del proyecto se compone por dos series; la serie pictórica titulada *What keeps mankind alive?*; y la fotográfica, *Reconfiguraciones de archivo*.

5.3.1 Serie pictórica *What keeps mankind alive?*

What keeps mankind alive?
 The fact that millions are daily tortured
 Stifled, punished, silenced and oppressed
 Mankind can keep alive thanks to its brilliance
 In keeping its humanity repressed
 And for once you must try not to shrink the facts
 Mankind is kept alive by bestial acts

Tom Waits - What Keeps Mankind Alive²¹

²¹ WAITS, T. What keeps mankind alive?, Track 01, del disco Bastards.

¿Qué es lo que mantiene viva la humanidad? Ésta es la frase que suena de manera reiterativa en las estrofas de la canción de Tom Waits, la que abre el disco de *Bastard* (2006) y con la que hemos decidido titular toda la serie pictórica.

La voz del artista, como la de un dramaturgo, nos relata la historia del porqué de la crueldad, de la violencia, aleccionándonos a nosotros, los oyentes. La letra se posa sobre unos acordes de un vals circense, como si de un espectáculo macabro se tratara, por lo que acentúa más aún lo irónico y paradójico de esta historia: La humanidad se mantiene viva gracias a los actos bestiales.

Es justo éste el concepto que hemos querido transmitir en el proyecto, contar ese cuento que decía Antonio Muñoz Molina que nos explica al mismo tiempo cómo es el mundo, y contarlo, precisamente, mediante imágenes que son reales y ficticias al mismo tiempo.

El primero de los cuadros se titula del mismo modo que la serie, *What keeps mankind alive?*, y es, por sus dimensiones, el central. Se trata de un díptico de 130 x 97 cm (cada pieza) pintado al óleo sobre tabla. La decisión de realizarlo a modo de díptico fue tomada por la propia imagen de la que partíamos. Pensamos que compositivamente funcionaría mejor, ya que podríamos resaltar, por una parte, al grupo policial, ajeno a lo ocurrido en la escena, y por otro, al personaje solitario al lado del cuerpo, confundiendo con su entorno, un paisaje oscuro y opresivo.



Ana Císcar *What keeps mankind alive?*, 2015, Óleo sobre tabla 130 x 97 cm (c.u.)

En otro de los cuadros, titulado *Wayfaring stranger*, vemos dos policías pasándose un arma, y un tercero agachado entre ambos manipulando un cadáver. Lo que más nos interesaba de esta obra era conseguir cierto aire teatralizado entre los diferentes personajes, y al mismo tiempo involucrar al espectador en la escena por la cercanía y la composición frontal. El cuadro parte de una fotografía de archivo, que reencuadramos para acentuar y dar protagonismo a ciertos elementos interesantes, como el juego que se crea entre las manos, las porras, y los pies de los protagonistas.

Como hemos visto, el reencuadre de las imágenes de las que partimos para crear así una nueva imagen pictórica es una parte del proceso muy importante en algunas de las obras. En el políptico *And her shoes were number nine* se juega con esta recomposición para quitar información en ciertos cuadros y hacer de la lectura de estos algo más complejo y ambiguo. Esta serie se compone de cuatro obras: Un paisaje nocturno de un bosque, un hombre señalando algo entre la maleza, un grupo de policías, y el interior de una habitación. Al final el políptico se configura como cuatro escenas suspendidas en el tiempo que no terminan de desvelar lo que ha ocurrido, tampoco el título da pistas en el significado, en todo caso, añade turbiedad.



Reencuadres a modo de boceto del políptico *And her shoes were number nine*.
Ana Císcar, 2015



Ana Císcar
Wayfaring stranger, 2015, Óleo sobre tela, 130 x 97 cm.



En cambio, en otro cuadro, *Down by the Riverside*, el título juega un papel importante, ya no a la hora de la comprensión de la imagen, sino más bien, como guiño irónico. Se trata del nombre de una canción religiosa tradicional que hace referencia a un bautismo a la orilla de un río para, de este modo, purificar nuestra alma alejándola del mal. Esto contrasta con lo truculento de la imagen, casi contraria. En ella vemos un cuerpo tendido, cubierto parcialmente por una manta, y a su lado, un hombre observándolo impávido.



Por último, hemos realizado otro díptico titulado *The Nightcrawlers*. Estos dos cuadros son los únicos que tienen una gama cromática más amplia. Ambos, muy al estilo de las fotografías de Todd Hido, muestran dos exteriores nocturnos de casas iluminadas simplemente por una pequeña fuente de luz. Estas obras son las únicas en las que no observamos ningún personaje en escena directamente. Es precisamente la luz el elemento *humano* que nos da a entender que en el interior de las viviendas está ocurriendo algo, transmitiendo ese misterio al espectador, que tiene que imaginar el qué.

Ana Císcar.

Dos de los cuadros del políptico
And her shoes were number nine.
2015, Óleo sobre tela, 33 x 44 cm

5.3.2. Serie fotográfica *Reconfiguraciones de archivo.*

“Quizá muramos en ese instante en que nos damos cuenta, en que admitimos, que el mal tiene una estructura lógica, pensó Horace, acordándose de la expresión que había visto una vez en los ojos de un niño muerto y también en otras personas sin vida: La indignación que se enfría, la violenta desesperación que se desvanece, dejando dos globos vacíos en cuyas profundidades acecha en miniatura, el mundo paralizado”.²²

William Faulkner – Santuario

Esta parte del proyecto se compone de una serie de tablillas de dimensiones variables, las cuales no hemos querido titular individualmente, ya que, a pesar de que muchas de ellas funcionan de un modo dependiente, consideramos que forman parte del mismo grupo de manera indivisible.

Las fotografías en las que nos hemos basado son, en muchos casos, las mismas que hemos utilizado para hacer los cuadros, imágenes de archivo de sucesos, y aparte, imágenes de álbumes familiares también encontradas

²² FAULKNER, W. Santuario, p.215



Ana Císcar

Reconfiguraciones de archivo

2015, tamaños variables, técnica mixta. (arriba y abajo)

azarosamente por la red. De este modo, tenemos dos temáticas diferenciadas, o dos tipos de fotografías de distinta: los archivos policiales y las fotografías de grupos de personas, entendemos que de la misma familia o comunidad.

Al margen de esta diferenciación, consideramos que toda la serie parte del mismo objetivo y tiene el mismo hilo conductor, por tanto, siguen manteniendo una coherencia y cohesión entre sí.

La idea ya explicada de utilizar fotografías que actúan como documento para convertirlas en una nueva narración abierta a interpretaciones por el espectador gracias a la pintura es lo que articula toda la serie. De este modo, transferimos nuevas imágenes, textos literarios o canciones, así como otros recursos pictóricos ya citados. Al igual que Richter, nuestro principal interés técnico es conseguir un resultado plástico y pictórico partiendo de un trabajo fotográfico, convirtiendo las imágenes en algo nuevo desdibujando los límites entre ambos medios.

Si la serie *What keeps mankind alive?* era de algún modo más cinematográfica por la teatralidad de las escenas representadas, creemos que ésta, *Reconfiguraciones de archivo*, está mucho más cercana a otro tipo de poética más literaria. Al igual que la literatura de Faulkner, todo se presenta mediante una violencia latente, bajo un velo de soledad y amargura, en un ambiente de personajes decadentes y una atmosfera sombría y casi indescifrable.



5.4. RELACIÓN ENTRE LA PINTURA Y LO FOTOGRÁFICO



Políptico *And her shoes were number nine* junto con *Reconfiguraciones de archivo*.
Ana Císcar, 2015

Al margen de que hayan dos técnicas bien diferenciadas en el proyecto, consideramos que mantienen entre sí una unidad formal y conceptual que hacen de éste una pieza indivisible independientemente de que las obras funcionen bien de forma aislada.

La relación entre lo pictórico y lo fotográfico aparece no sólo por los aspectos formales que caracterizan las obras, es decir, porque parten de las mismas imágenes de archivo, sino también por su disposición física en el plano expositivo, y por la narrativa creada gracias al diálogo entre los dos medios.

En palabras del teórico Hustvedt, a propósito del catálogo de Richter sobre sus fotopinturas: “La dinámica entre foto y pintura se torna una dinámica de revelación y ocultación, de visión y ceguera, de juego de una dimensión contra la otra, de creación de ambigüedades entre ellas”.²³

De este modo, la disposición en la que se presentan las obras, así como qué cuadro poner con qué fotografía es otra parte del proceso del proyecto de gran importancia.

Este orden es el resultado de ver cómo se comportan diferentes imágenes (pictóricas o fotográficas) juntas, de analizar cómo, mediante la conjunción de cosas contrarias, o mediante juegos de semejanzas y oposiciones, repitiendo o haciendo omisiones intencionadas con elipsis, puedes establecer algún tipo de complicidad con el espectador. Al final, las posibles lecturas varían dependiendo de las diferentes asociaciones que se hagan entre las imágenes.

Por ejemplo, el políptico *And her shoes were number nine* está pensado para que, en el plano expositivo, los cuadros se dispongan al lado de ciertas tablillas de la serie *Reconfiguraciones de archivo* relacionando las escenas representadas pictóricamente con las fotografías. A modo de repetición, el espectador ve la *reconfiguración* de la imagen, y su transfiguración plástica, comparando imagen *real* con imagen pictórica.

²³ HUSTVEDT, S. Gerhard Richter: Fotografías pintadas, p. 9

6. CONCLUSIONES

Teniendo en cuenta los objetivos y los puntos de interés que queríamos desarrollar en el proyecto, consideramos, a modo de conclusión, que hemos cumplido con la mayoría de las metas fijadas, quedando satisfechos generalmente del trabajo realizado.

Respecto a la producción de la obra pictórica, creemos que los resultados han sido técnicamente buenos, consiguiendo esa factura plástica fresca que buscábamos remitiendo al mismo tiempo a lo fotográfico; no obstante, pensamos que quizá se han abusado ligeramente de ciertos recursos efectistas como algunos barridos, y que la utilización del color debería de estar más controlada en ciertas obras. Por lo que, evidentemente, nuestro trabajo aún necesitaría tiempo para poder seguir evolucionando y terminar de madurar.

Por otra parte, estamos especialmente satisfechos con la serie fotográfica, ya que ha supuesto un acercamiento a técnicas nuevas como el revelado tradicional, llevándolo a un espacio más experimental y contemporáneo. Nuestro principal objetivo era conseguir un tratamiento pictórico en una base fotográfica y gráfica. Consideramos que hemos cumplido con dichas expectativas y estamos orgullosos de los resultados a pesar de que no sabíamos nunca cómo iban a resultar las diferentes pruebas que realizábamos al tratarse de un trabajo tan intuitivo. Esto nos ha ayudado a ser muy conscientes de toda la metodología y de todos los procesos llevados a cabo modificando nuestro modo de trabajar hacía uno más pausado y meditado, y poder adaptarnos a las complicaciones que nos iban surgiendo. De todos modos, pensamos que se podría haber dilatado más la experimentación con las resinas, probando otro tipo de propuestas, trabajando más con la imagen y sus posibilidades plásticas.

Creemos que las dos series mantienen la cohesión formal y conceptual que buscábamos. Ambas tienen la misma atmósfera sombría y opresora, intentando transmitir en el espectador la sensación de misterio y suspense que queríamos conseguir, dándole las bases para poder reflexionar sobre los aspectos truculentos y violentos que hemos representado en las obras.

En cuanto a la elaboración de la memoria, las ideas y conceptos expuestos están desarrollados y estructurados de un modo claro y sencillo, relacionándolas correctamente con los referentes citados, y con los artistas en los que nos hemos apoyado.

Por último, haciendo una valoración general del proyecto, teniendo en cuenta que este se enmarca dentro de El Trabajo Final de Grado, podemos decir que éste ha significado un avance, y un punto de inflexión en nuestra manera de trabajar a lo largo de toda la carrera, ya que nos ha permitido elaborar un proyecto personal en el que poder desarrollar y analizar aspectos en los que siempre hemos estado interesados, para posteriormente poder continuar evolucionando nuestra manera de ver y entender la pintura y la fotografía.

7. BIBLIOGRAFÍA

- BARRO, D. *Antes de irse, 40 ideas sobre la pintura*. Santiago de Compostela Arte contemporáneo y energía AIE: Darlo, 2013.
- BARRO, D. La pintura como acontecimiento imposible. Disponible en: <http://santiagopicatoste.iebalearics.org/index.php/textos/santiagopicatoste-la-pintura-como-acontecimiento-imposible-david-barro> [consulta en: 13-03-2015]
- BEAR, J; GONZÁLEZ, C. *Walker Evans y el reino de lo cotidiano*. Madrid: Fundación Mapfre, 2009.
- BERGER, J. *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- BERGER, J. *Esa belleza*. Madrid: Bilingüe. Barteby Editores, 2008.
- BORREMANS, M. *As sweet as it gets*. Brussels: BOZAR, Centre for Fine Arts, 2014.
- CAPOTE, T. *A sangre fría*. Barcelona: Editorial Noguer, 1965.
- COMA, J; LATORRE, J. *Luces y sombras del cine negro*. Barcelona: Ediciones Fabregat, 1981.
- EGGLESTON, W. *From black and white to color*. Paris: Fondation Cartier-Bresson, 2014.
- FAULKNER, W. *Santuario*. Madrid: Ed, Espasa Libros, 2007.
- FRANCÉS, F. *Ghenie o el sueño de la razón que produce franksteins*. VV.AA. Málaga: CAC MÁLAGA, 2015.
- FRANK, R. *Los americanos*. Madrid: La Fábrica, 2008.
- HUSTVEDT, S. *Gerhard Richter: Fotografías pintadas*. Madrid: La Fábrica, 2009.
- IBAÑEZ, S. *La violencia en Nick Cave. La herencia de la canción tradicional norteamericana*. Barcelona: Quarentena Ediciones, 2015.
- KRANZFELDER, I. *Edward Hopper*. Madrid: Ed. Taschen, 2006.
- MUÑOZ, M. “Las reglas del misterio”, EL PAIS, Edición Valencia, 11-10-2014.
- POLITO, R. *Arte Salvaje, una biografía de Jim Thompson*. Madrid: Es Pop Ediciones, 2014

- PLATÓN, *La república*. Madrid: AKAL, 2009.
- RICHTER, G. *Notas datadas en 1964 y 1965. Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. VV.AA. Barcelona: MACBA, 1997.
- RICHTER, G. *The daily practice of painting. Writings 1962-1993*. Cambridge: The MIT Press, 1995.
- SANCHIS, V. *Violencia en el cine. Matones y asesinos en serie*. Barcelona: Editorial La Máscara, 1996.
- SCHAEFFER, J. *¿Por qué la ficción?*. Madrid: Ed. Lengua de trapo, 2002.
- SIMSOLO, N. *El cine negro*. Barcelona: Alianza Editorial, 2009.
- SONTAG, S. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Debolsillo, 2010.
- TAGG, J. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- TRIAS, E. *Lo bello y lo siniestro*. Madrid: Debolsillo, 2011.

8. ANEXO DE IMÁGENES

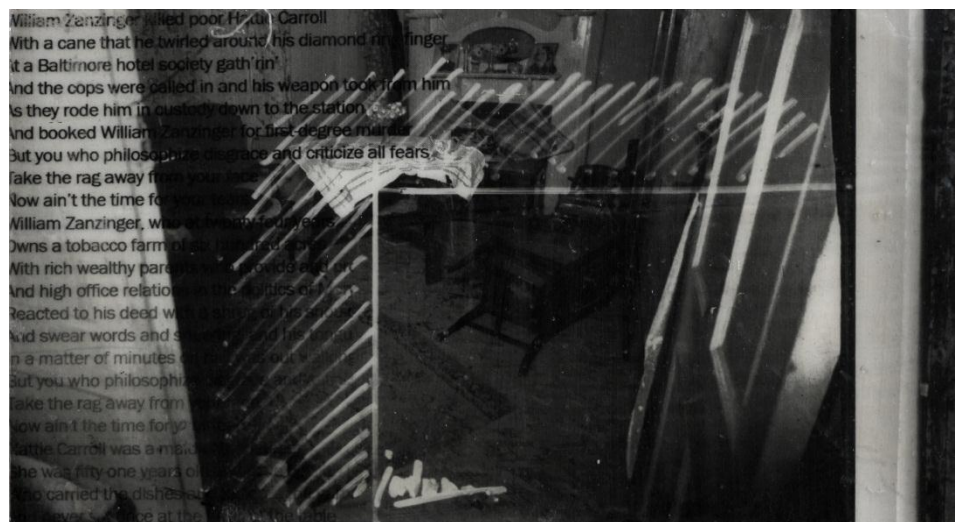
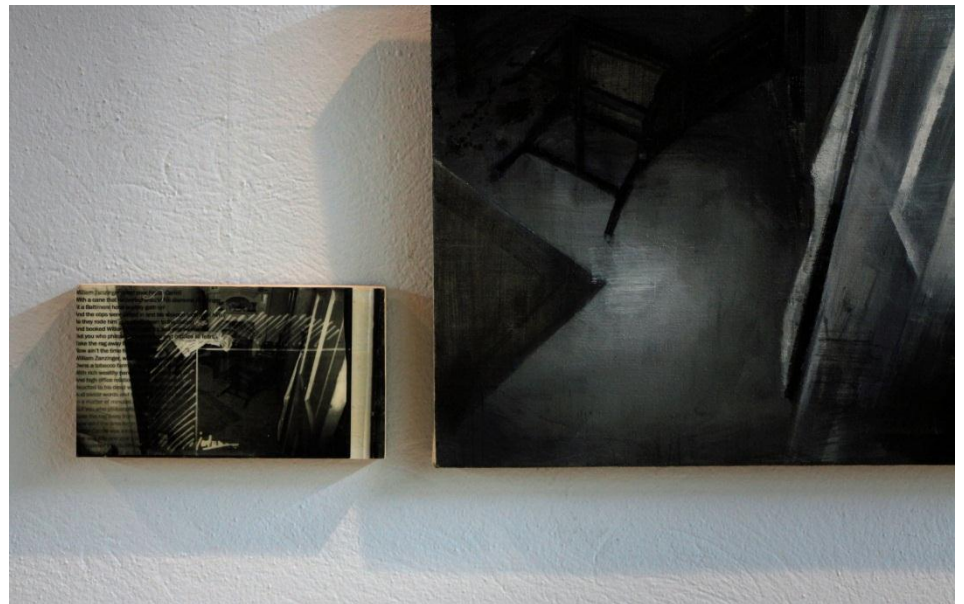
Ana Císcar *What keeps mankind alive?*, 2015, Óleo sobre table
130 x 97 cm (c.u.)



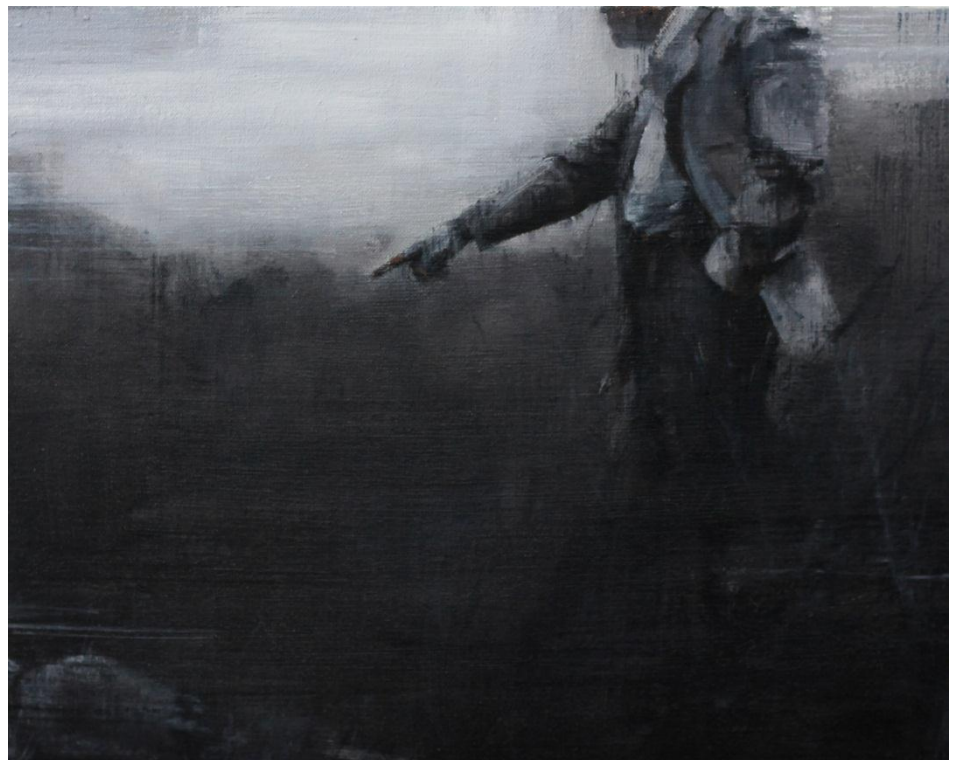
Políptico *And her shoes were number nine* junto con *Reconfiguraciones de archivo*.
Ana Císcar, 2015



Político *And her shoes were number nine* junto con *Reconfiguraciones de archivo*. Ana Císcar, 2015 (Detalles)



Políptico *And her shoes were
number nine* Ana Císcar,
Óleo sobre tela,
32 x 34 cm 2015
(Detalles)



Políptico *And her shoes were
number nine* Ana Císcar,
Óleo sobre tela,
32 x 34 cm 2015
(Detalles)



Políptico *And her shoes were number nine* junto con *Reconfiguraciones de archivo*, Ana Císcar, Óleo sobre tela y técnica mixta. 32 x 34 cm, tamaños variables. 2015.



Ana Císcar

The Nightcrawlers, 2014.

32 x 34 cm (c.u.)

Óleo sobre lienzo.



Ana Císcar

Wayfaring stranger, 2015, Óleo sobre tela, 130 x 97 cm.



Ana Císcar.

Down by the riverside, 2015

Óleo sobre tabla, 81 x 65 cm

