

TFG

MIRAR

Presentado por José Antonio Ochoa Calzada
Tutor: Rosa Martínez-Artero

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2014-2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

Miras de pronto a lo lejos.
Clavas la mirada ahí,
no sé en qué, y se te dispara
a buscarlo ya tu alma
afilada de saeta.

Yo no miro a donde miras:
yo te estoy viendo mirar.

Pedro Salinas. *Aventura poética.*

RESUMEN Y PALABRAS CLAVES

El trabajo que se presenta tiene como tema la mirada, tema de gran amplitud que en este trabajo es abordado desde cuatro perspectivas distintas: el sujeto espectador; la paradoja entre mirar y ser visto; la mirada en el retrato, y mirar hacia el futuro. Cada una de ellas da lugar a una serie de obras compuestas de pinturas, dibujos y esculturas, que recogemos en el proyecto denominado *Mirar*.

En este trabajo se reflexiona sobre la mirada y la contemplación y se muestra la investigación realizada para poder convertir la temática elegida en obra plástica. Este proyecto se acompaña de un análisis de algunos textos que han servido como impulso conceptual, así como de los artistas que han servido de referentes plásticos.

Palabras Claves

Mirada- contemplación- espectador- retrato - espacio- balcones.

Summary and Key Words

The topic of the present paper is the look, this is a wide-ranging theme and in this academic work is addressed from four different perspectives: the viewer or spectator; the paradox between to look and to be seen; the look and the portrait; and a look towards the future. Each one of these perspectives gives place to a series of artwork that include painting, drawing and sculpture. Those are gathered in the present project named *Look*.

This project makes a reflection on the look and the contemplation; it shows the research realized to convert the chosen theme into works of art. The paper offers an analysis of some text that have helped as a conceptual impetus for this work. It also includes the analysis of some artists that have been an example because of their artwork.

Key Words

Look – contemplation- spectator- viewer- portrait – space- balcony.

Resum i Paraules Claus

Aquest treball té com tema la mirada, tema de gran amplitud que en aquest treball és abordat des de quatre perspectives diferents: el subjecte espectador; la paradoxa entre mirar i ser vist; la mirada en el retrat, i mirar cap al futur. Cadascuna de elles dóna lloc a una sèrie d'obres compostes de pintures, dibuixos i escultures, que recollim al projecte denominat *Mirar*.

En aquest treball es reflexiona sobre la mirada i la contemplació, i es mostra la recerca realitzada per poder convertir la temàtica elegida a l'obra plàstica. Aquest projecte es acompanya d'un anàlisi d'alguns textos que han servit com impuls conceptual, així com dels artistes que són els seus referents plàstics.

Paraules Claus

Mirada – contemplació – espectador – retrate – espai – balcones.

Agradecimientos

A Fundación AMPE porque sin su ayuda esto no habría sido posible.

A Rosa Martínez-Artero por todo el apoyo y acompañamiento en el proyecto.

ÍNDICE

I.	INTRODUCCIÓN	1
II.	OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	2
1.	Objetivos	
1.1.	Objetivos Generales	
1.2.	Objetivos Específicos	
2.	Metodología	3
III.	PROYECTO <i>MIRAR</i>	4
1.	Concepto: La Mirada	
2.	La Obra: Ideas, Procesos y Técnicas.	7
2.1.	<i>Serie: Domingo en el Art Institute</i>	
2.2.	<i>Serie: Asomados</i>	
2.3.	<i>Serie: Miradas que Hablan</i>	
2.4.	<i>Serie: Porvenir</i>	
3.	Referentes	27
3.1.	Andrew Wyeth	
3.2.	Daniel Coves	
3.3.	Javier Palacios	
3.4.	Hernán Cortez Moreno	
3.5.	Gerard Richter	
3.6.	Anny Magile	
3.7.	Alejandro Marco	
3.8.	Antonio López	
3.9.	Thomas Struth	
3.10.	Gustave Caillebotte	
3.11.	Caspar David Friedrich y el Romanticismo	
3.12.	Edward Hopper	
3.13.	Robert Longo	
3.14.	Otros	
IV.	CONCLUSIONES	35
V.	BIBLIOGRAFÍA	37
VI.	ÍNDICE DE IMÁGENES	36

I. INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo Fin de Grado, *Miradas*, hace una reflexión sobre el mirar y la contemplación. En este trabajo he querido prestar atención a un elemento tan propio del arte y tan fundamental que a veces pasa inadvertido: La mirada. Para la realización de este TFG buscaba una forma de conjugar distintas disciplinas como son la pintura y la escultura a las que más tarde se unió también el dibujo. La forma que encontré para conjugarlas fue trabajar un tema común y desarrollarlo en las distintas disciplinas.

Desde hace tiempo despierta gran interés en mí la figura del espectador dentro de los museos, así como la mirada en el retrato; a esto se suma que al ser mexicano y estar en un país extranjero, me he concienciado sobre lo que significa el mirar, el aprender a mirar cosas nuevas, mirar de una forma distinta de como las veía desde México, cambiar el punto de vista. Esto me ha impulsado a desarrollar un trabajo práctico cuyo punto de reflexión es la mirada; ha sido un reto, pues supone poner en el centro de la obra aquello a lo que compete estar fuera de ésta. Así el tema se ha convertido en el núcleo en torno al cual giran las obras de este trabajo, sirviendo como nexo de unión entre las series, realizadas con técnicas distintas.

Se ha dividido el trabajo en cuatro series, las cuales tratan la mirada de forma distinta: la primera *Domingo en el Art Institute*, trata la mirada desde la figura del espectador. *Asomados*, la segunda, se dedica a la gente que mira desde balcones. La tercera, *Miradas que Hablan*, trata sobre la mirada en el retrato; y la última *Porvenir* es un conjunto de esculturas que reflexionan sobre el porvenir y la mirada hacia el futuro.

La memoria escrita se compone de una parte teórica, para la cual fue necesaria una investigación sobre el tema, acompañada de la lectura de distintos autores. Esta investigación se ha llevado a cabo tanto previamente como durante la realización de la obra y ha sido de gran ayuda durante el proceso creativo. Lo mismo que el estudio de distintos artistas que han servido como referente. Las obras que forman parte de este proyecto se han desarrollado principalmente durante el ciclo escolar 2014-2015.

El proyecto nació de una idea que imaginaba sobre las series que conformarían el trabajo, sin embargo fue durante el desarrollo de la obra en el taller que fueron evolucionando los trabajos hasta llegar al resultado final. El haber estado abierto al cambio ha sido fundamental para el fluir del proyecto; surgieron ideas nuevas, distintas formas de resolver aquellos problemas que aparecieron; en algunos casos se cambió la técnica, en otros los formatos y así en el hacer, en la prueba y el error, en el volver a empezar y en la experimentación se fue consolidando el presente proyecto.

II. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

En el siguiente apartado se enumeran los objetivos del presente trabajo al mismo tiempo que describo la metodología que he seguido para su realización.

1. OBJETIVOS

1.1. *Objetivos Generales*

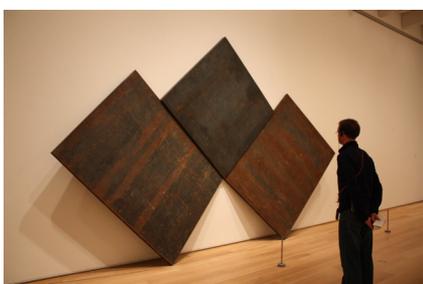
- 1) Me propuse realizar un trabajo teórico-práctico que incorporara los conocimientos y las competencias adquiridas en el transcurso del Grado en Bellas Artes; principalmente aquellas referidas al ámbito de la pintura y en un segundo lugar de la escultura.
- 2) A través del trabajo teórico reflexionar y profundizar en el tema elegido: la mirada y la contemplación. A buscar información para documentarme sobre el tema.
- 3) La investigación sobre el tema exige analizar la información y establecer la manera de traducir la información en obra plástica.
- 4) De manera previa y paralela realizar series pictóricas/escultóricas que aborden el tema elegido desde perspectivas distintas; la obra estará basada en un tema específico: el mirar y la contemplación.
- 5) Desprendiéndose del objetivo dos, surge el de desarrollar la obra tomando como referentes algunos artistas o movimientos artísticos que hayan despertado mayor interés ya sea por su plástica y el estilo pictórico, o por que su temática y discurso plástico tienen relación con el tema de la mirada y la contemplación.
- 6) Por fin, realizar una memoria escrita y documentada visualmente que pretende ser una reflexión sobre la realización de la obra poniendo énfasis en el cómo y el por qué ha sido realizada.

1.2. *Objetivos Específicos*

- 1) A través del estudio de los referentes; contextualizar y enriquecer el desarrollo de mi propia creación pictórica, buscando un discurso pictórico personal.
- 2) Conseguir desarrollar obras plásticas a partir del tema propuesto, investigar cuál es la mejor manera de abordarlo con las distintas técnicas utilizadas como es la pintura al óleo o la escultura en distintos materiales.
- 3) Reflexionar sobre el porqué de mi trabajo y cuáles son las fuentes de donde bebo, así como los motores que lo impulsan, esto con el fin de ser consciente de mi propio proceso de creación, para poder optimizarlo.
- 4) Desarrollar la habilidad de hablar sobre mi trabajo, tanto verbal como por escrito. Explicar mis motivaciones así como los significados. Desarrollar un juicio crítico sobre mi obra y ser capaz de reconocer los aciertos y los fallos.

2. METODOLOGÍA

Para este trabajo he utilizado distintas metodologías próximas a la práctica artística, primero para la parte teórica he utilizado una metodología cualitativa ya que mi trabajo plasma un aspecto social: la persona y el mirar, en concreto la mirada y los espectadores en una sociedad contemporánea, la mirada desde los balcones en Cuba y la mirada como medio fundamental de expresión en el retrato. He partido de la observación de estos fenómenos, tanto en los museos y la calle, con los cuales me he encontrado de manera fortuita y han llamado especialmente mi atención; a su vez me he servido de la cámara fotográfica para capturar estos instantes. Es frecuente que lleve una cámara con la que fotografío aquello que despierta algún interés en mí. La fotografía tiene un papel importante en mi obra. Me interesa el carácter instantáneo de ésta; como afirma Berger “la fotografía no es sólo una imagen, una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria.”¹ Es este rastro directo de lo real lo que quiero plasmar al momento de pintar utilizando la fotografía. Posteriormente he traducido esta experiencia y estas imágenes en obra plástica: pintura, dibujo y escultura (del proceso de trabajo se hablará en los apartados de cada serie). El desarrollo de la obra fue definiendo el rumbo que tomaría el trabajo. Ha sido en el hacer donde he ido descubriendo claves importantes y redirigiendo el currir del trabajo. Haciendo variaciones técnicas y estilísticas. Todo esto sirviéndome del análisis de distintos referentes artísticos como son Thomas Struth, Daniel Coves, Andrew Wyeth, Gustave Caillebotte entre otros, de los cuales se hablará más adelante. Para la elaboración de este trabajo ha sido esencial y ha servido como base el estudio de textos relacionados con el tema, como son: *Usos de la Fotografía*, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, *La imagen cambiante del hombre en el retrato* y *Modos de Ver* de John Berger; también han sido fundamentales autores como L. Puelles y su libro *Mirar al que Mira* donde reflexiona sobre la figura del sujeto espectador, *Stoichita Ver y no ver* libro que trata sobre la tematización de la mirada en la pintura impresionista, Magdalena Boch *El poder de la Belleza*, M. Green *Variaciones Sobre una Guitarra Azul*; o las reflexiones sobre el mirar del literato ruso Fiódor Dostoievski entre otros. Se ha empleado así una metodología empírica que ha sido útil para asentar los conocimientos.



1. Fotografías realizadas por José Antonio Ochoa.

1 BERGER J. *Mirar*, p. 36.

III. PROYECTO MIRAR

1. CONCEPTO: LA MIRADA

Este trabajo versa sobre la mirada y la contemplación, aquello tan propio del arte que siempre se esconde tras la obra contemplada; este trabajo reflexiona sobre este fenómeno.

Hay dos motores que han impulsado a trabajar sobre el mirar y la contemplación: el primero es el constante bombardeo de imágenes en el cual estamos inmersos. Considero que al recibir tantos impulsos visuales a través de los medios nos convertimos en meros consumidores de imágenes y va menguando la capacidad para detenernos a mirar. A esto se suma el ajetreado ritmo de la vida contemporánea; la saturación de actividades no deja tiempo para mirar, disfrutar de un paisaje, contemplar una obra de arte, preguntarnos delante de ella, descubrir todo lo que tiene para ofrecernos, descubrirnos a nosotros mismos. Magdalena Bosch dice al respecto:

“Otro obstáculo para la educación ética y estética es la *prisa*. Mientras corremos, no podemos contemplar. Los bienes del espíritu no se ven con mirada fugaz, sino que requieren la contemplación, precisamente porque no son tangibles. Lo sutil exige atención. La prisa lo invade todo, porque se mete en el corazón. Es nuestra visión la que deja de ver, como si el alma sufriera una miopía que hace borrosas o invisibles las cosas más valiosas. A veces es necesario pararse, callar; a veces es necesario el silencio. (...) Se necesita tiempo para contemplar la naturaleza, para hablar “personalmente” con las personas, para pensar y reflexionar sobre todo lo bueno que la vida nos ofrece.”²

El segundo motivo que invita a considerar la mirada y la contemplación es un fenómeno que está cada vez más patente en las obras de arte contemporáneo; es la interactividad: obras que permiten una participación a modo de diálogo entre el público y la obra de arte. Huelga decir que no se sugiere que la interactividad sea un aspecto negativo del arte, no obstante se considera que en aquellas obras interactivas o participativas se desvanece el sentido de la contemplación; este asunto es un interesante debate, para Luis Puelles la contemplación es hacerse partícipe de la obra desde fuera. Puelles afirma que mientras más se implica al espectador este “deja de ser y significar

cuanto vino siendo y significando en el transcurso de la modernidad... Quien participa en la acción artística, en la performance, en el happening, quien recorre con su cuerpo la instalación artística no es ya el espectador que representaron Tintoretto en su *Milagro de san Marcos (1548)*, Daumier en sus ilustraciones y Stendhal, Balzac, Zola o Flaubert en sus novelas”.³ El espectador que contempla una obra no forma parte de ella, ya que se requiere de esa distancia para descubrirla. Como afirma Maxine Greene en su libro *Variaciones Sobre una Guitarra Azul* se requiere un tipo de distanciamiento, un apartarse de sus intereses prácticos y de las preocupaciones que les afectan, para ver lo que algunas veces descubrimos como las cualidades de las cosas, para divisar los contornos, formas o ángulos, incluso para oír el sonido como sonido.”⁴ Aristóteles hace también esta distinción “tras identificar en cierto modo bien y belleza, advierte que la relación con el bien implica movimiento, deja de lado la belleza, presentándola como objeto propio de contemplación y no de acción”.⁵ Evidentemente como afirma Alderoqui el espectador pone en actividad la exploración perceptual, la sensibilidad y el pensamiento relacional, pero es una actividad interna. ⁶

A lo largo del trabajo se diferenciará *ver* (percibir por los ojos los objetos mediante la acción de la luz) de *mirar*, el cual implica observación y detenimiento. Para Starobinski la mirada no designa solamente el acto de ver, ésta conlleva la espera, el cuidado, la guardia, la consideración, la salvaguarda. El mirar es un acto que no se agota en el momento, es más que un mero recoger imágenes, implica establecer una relación.⁷ A pesar de que este autor utiliza los términos de manera inversa, sirve la siguiente definición:

“El arte requiere del saber *ver* (mirar) , no sólo *mirar* (ver) y del saber guardar silencio para escuchar, para leer; ese silencio que parece que cada miembro de la sociedad actual rehúye por temor a encontrarse a sí mismo en la soledad o encontrarse desnudo frente a otros. Esto requiere que cada individuo aprenda la observación del arte, arte de la observación.”⁸

Estos dos fenómenos me han impulsado a trabajar sobre el tema de la mirada. Al estudiar sobre el tema para realizar el trabajo me he dado cuenta de lo importante que es el mirar para el hombre no sólo para su relación con

3 PUELLES ROMERO, L. *Mirar al que Mira: Teoría Estética y Sujeto Espectador*. p. 19.

4 GREENE, M. *Variaciones sobre una Guitarra Azul*. p.67.

5 BOSCH, M. *Proyecto Estético Aristotélico: Entre Arte y Placer*. p. 55.

6 ALDEROQUI, S. *Museos y Escuelas : Socios para Educar*. p.104.

7 STAROBINSKI, J. *El ojo vivo*. p.34.

8 CHAVEZ, M.A. *Educación Sensorial a través del Arte*. p.20.

el arte, sino para toda su existencia. Han sido importantes aquellas consideraciones sobre el mirar del escritor ruso Fiódor Dostoievski. En su obra la mirada tiene gran protagonismo ya que como él mismo cuenta en *El Idiota*, estando en los campos de trabajos forzados en Siberia, es el recuerdo de una mirada lo que le permite volver a creer en el género humano. La siguiente cita del literato ruso ha sido el *leitmotiv* de este trabajo:

“No es el tema lo que importa, sino la mirada; si sabe uno mirar, encontrará el tema, y si uno no tiene ojos, si está ciego, no encontrará nada en ningún sitio. Ah, la mirada es muy importante: lo que para unos es un poema, para otros no es más que un montón de basura...”⁹

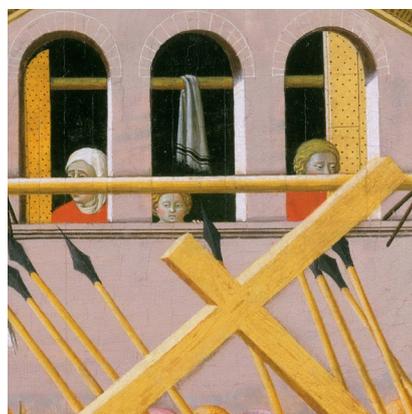
La obra resultante de este trabajo es una paradoja en la que se mira al que mira. Es el espectador, el observador, el protagonista de los cuadros y esculturas.

2. LA OBRA: IDEAS, PROCESOS Y TÉCNICAS

2.1. SERIE: *DOMINGO EN EL ART INSTITUTE*

Esta serie trata sobre la figura del sujeto espectador de la obra de arte. Se entiende por espectador a aquel que “mira una cosa con atención, quien asiste a un espectáculo, entendido éste como cosa ofrecida a la vista o a la contemplación intelectual, capaz de infundir deleite, asombro, dolor, etc.”¹⁰ La condición de espectador compromete tanto a los sentidos como a la razón y requiere de atención, esto significa que es un acto deliberado. La intención de la serie era convertir al sujeto que contempla en sujeto contemplado. Es una serie pintada al óleo que representa a personas que contemplan obras de arte.

La presente serie se compone de nueve cuadros que funcionan en conjunto y dos cuadros independientes de gran formato. A primera vista puede parecer un conjunto de retratos de espaldas, he querido asumir el reto de representar el mirar sin representar el elemento protagónico de la mirada: los ojos. Esto ha requerido de una investigación para poder hablar de la mirada utilizando otros elementos como es la postura. Al pintar personas de espaldas no se pretende la negación del rostro y por ende de la persona, nada más lejos de mi planteamiento pictórico, en donde la persona es el eje central de toda mi obra; en realidad lo que se pretende es mostrar personas que se encuen-



2.Maestro dell'Osservanza. *Vía Crucis*.
Tempera y oro sobremadera.
36.8 x 46.8 cm y detalle.

9 DOSTOIEVSKI, F.M. *Diario de un escritor*. p.30.

10 ALDEROQUI, S. *Op. Cit.* p.244.



3. Manet. *El ferrocarril*. 1872.
Óleo sobre lienzo. 93 x 114.3 cm



4. José Antonio Ochoa. *Amnesia*. 2014.
Óleo sobre tabla. 190 x 114 cm



5. José Antonio Ochoa. *Autorretrato de espaldas*. 2014.
Acrílico sobre papel. 70 x 50 cm



6. José Antonio Ochoa. *Serie Domingo en el Art Institute*, 2014. Óleo sobre tela. 46 x 38cm.

tran mirando. El hecho de representar espectadores tiene una larga tradición pictórica, un ejemplo es la pintura del *Quattrocento*, el *Vía Crucis del sienés*, Maestro dell Osservanza, en la que aparecen tres espectadores internos. El artista se sirve de ellos para centrar la atención en las secuencias narrativas e indicar al espectador en qué parte del cuadro se desarrolla la escena principal. El cuadro del “Maestro dell Osservanza” introduce al espectador para indicarnos cómo debe ser nuestro comportamiento como espectadores.¹¹ En nuestro proyecto el espectador no indica el objeto de su mirada, pero coincidimos quizá con la obra del maestro sienés en la intención moral, no explícita, de señalar el propio acto de la contemplación para hacer reflexionar sobre nuestro modo de mirar. Para evidenciar el mensaje se ha recurrido a la elipsis pictórica, eliminando todos los elementos del fondo, aquello que los personajes están mirando, para centrar la atención en la mirada. Así, el espacio vacío en los cuadros cobra importancia; la persona que mira nos indica que en el punto hacia donde dirige la vista existe algo digno de ser mirado, aunque no aparezca en la obra; el hecho de no ser visible no significa que no esté presente, ya que existen otros factores que nos hablan de su existencia. Por otro lado nos interesaba quitar el objeto de contemplación para centrar el protagonismo en la persona que contempla, de modo que el sujeto que contempla la obra de arte elíptica pasa a formar parte de la representación de una obra de arte que reclama ser contemplada.

Al colocar a los personajes de espaldas se colocan al mismo nivel que el espectador, ambos comparten la dirección de la vista, incluso la postura, podrían estar en el mismo plano, contemplando el mismo objeto. Con esto se busca que el espectador se pregunte: “¿Qué está mirando?” Una pregunta que no esconde una respuesta única; más que darle una respuesta se busca que el espectador se detenga frente a los cuadros, que se plantee preguntas, que reflexione, en definitiva que contemple la obra.

En el cuadro *El Ferrocarril*, Manet pinta a una niña de espaldas que mira entre unos barrotes, aquello que la niña mira es ocultado por una nube de humo; aun oculto, es el protagonista del cuadro que nos es revelado por el título. El cuadro habla sobre la dificultad de mirar, “la puesta en escena del mirar inyecta tensión al cuadro precisamente porqué esta acción resulta vedada. Podríamos decir que la dificultad de la mirada adquiere en este cuadro un matiz poético gracias al intercambio de papeles que implícitamente corresponderían al espectador: su “derecho a ver claro” se difumina”¹². Es esto lo

11 STOICHITA, V. *Ver y no ver*. p.16.

12 *Ibid.* p.31.



7. José Antonio Ochoa . Detalle. De la serie Domingo en el Art Institute. 2014. Óleo sobre tela. 46 x 38cm.

que dota a la obra de gran interés porque permite al espectador ir más allá de lo que muestra la obra.

Anteriormente se habían realizado unos cuadros que son un preámbulo de esta serie; son dos óleos *Amnesia*, donde se muestra un hombre de espaldas mirando un paisaje cubierto por niebla. El otro es un autorretrato de espaldas. No son parte de la serie pero anticipan la escala de la figura, la composición y el hacerlos nos enseñó a decidir el uso de la luz, la técnica, etc. Fueron de gran valor pues gracias a estas obras dejamos a un lado lo que no nos ayudaba a conseguir nuestros objetivos. Al terminar la primera serie se ha podido observar que algunos cuadros presentados individualmente no transmiten el mensaje deseado, se quedan en un mero retrato de espaldas, sin embargo presentados en grupo sí se entiende que están mirando, que son espectadores, hemos llegado a la conclusión de que funcionan en conjunto debido a la repetición de elementos: personas que están en posición de mirar, todas miran hacia delante y aquello que miran está ausente. La clave principal está en las posturas. Es en los cuadros que muestran una postura más exagerada, una pequeña contorsión del cuerpo, giro o inclinación de cabeza, donde se hace evidente que están mirando. Además, el espacio vacío se amplía y completa agrandándose pues se unen todos en un mismo fondo. A raíz de esto se decidió poner más atención en las posturas (elemento importante del mirar), y se pintaron otros dos cuadros de gran formato (*Aunque sea un minuto y Cuando todo lo demás no importa*).

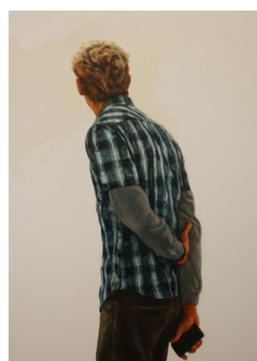
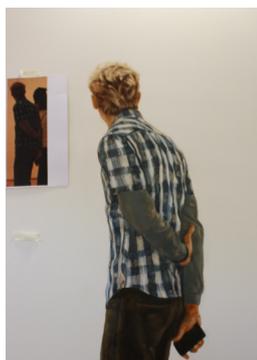
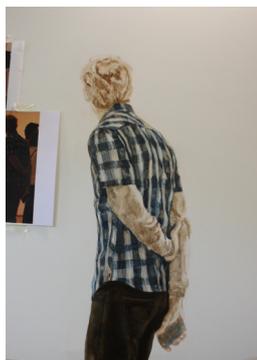
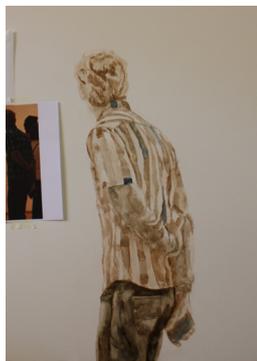
Nos queda más claro ahora que el mirar no sólo implica los ojos, confirmando así que es mucho más que sólo ver.

Para explicar esta serie no puedo dejar de citar al filósofo chileno Gaspar Brahm, egresado de la Universidad de Bonn, quien escribe sobre mi trabajo:

“No hay nada más antagónico, podría pensarse, que pintar espaldas. Muchos pensarían que es la deshumanización más completa: el rostro, los ojos, deberían ser lo más humano y, por lo mismo, el foco del arte. Pero contemplando tus pinturas me llamó la atención el poder que tiene la mirada humana, capaz de traspasar los límites de la cara. Sólo a través de estos cuadros me he dado cuenta de lo significativa que es la mirada para el hombre, porque, en esas espaldas, vi miradas. Es, en ese sentido, un punto álgido de abstracción: el objeto mismo del arte es la mirada, que es justamente lo que nosotros no podemos ver. Vemos las cosas, los árboles, pero no podemos ver nuestro mirar; el mirar, en cuanto mirar, siempre queda escondido detrás de los objetos. Y tú lo que haces es esconder los objetos, para que aparezca el mirar. Muchas veces creemos



8. Proceso de trabajo.



8. Proceso de trabajo.

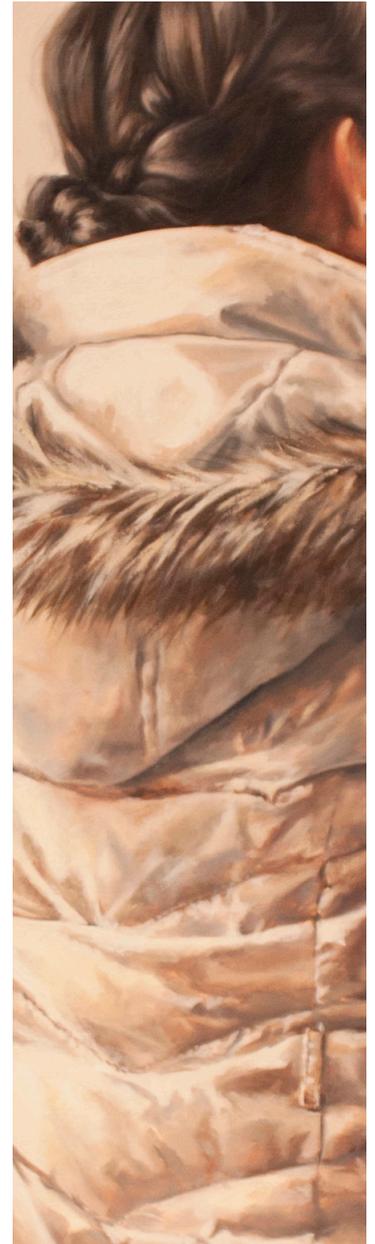
que somos lo que tenemos, lo que vemos, lo que hemos experimentado. Pero hay algo que nos define de forma más radical: somos pensar, somos mirar, somos vivir. Son los actos fundamentales de la filosofía de Aristóteles que, por ser tan radicales, se esconden a nuestra experiencia cotidiana. Es la apertura radical de Heidegger. Es lo más fundamental. Después de esto me pregunté: ¿Qué están mirando? Pero disfruté más viendo, simplemente, que están mirando; que somos mirada. Y por eso que estos cuadros me parecen radicalmente humanos.”¹³

El proceso de realización de estos cuadros comienza con el montaje de los bastidores. Se ha utilizado loneta, preparándola con aguacola de conejo. Cada bastidor tiene tres capas de aguacola y cuatro capas de imprimación con gesso acrílico. El dibujo se ha realizado en papel y procedo a trasladarlo al lienzo una vez que está preparado se manchan el reverso del papel con conté y se repasan las líneas fundamentales del dibujo por el anverso, así se consigue que el dibujo sea lo más limpio posible; esto era importante porque en esta serie se buscaba pulcritud. Después se procede a manchar la figura con óleo diluido con aguarrás, utilizando tonos tierra. Cuando se tiene toda la figura manchada se empieza a meter más color y trabajar los detalles. Se ha utilizado medium de resina alquídica “liquin” para dar veladuras. Interesa el efecto generado por las transparencias y la superposición del color sobre la mancha directa.

Los cuadros que conforman el presente proyecto tienen pequeñas variaciones estilísticas porque en el desarrollo de los mismos ha habido una búsqueda y una experimentación para ir adoptando aquellos aciertos conseguidos e ir desarrollando un estilo propio. A esto ha contribuido la influencia de algunos referentes. En el cuadro *Aunque sea un minuto* influyó la técnica de Antonio López. Se pretendió aplicar la pintura de manera similar a la del pintor castellano, haciendo la mezcla en la paleta y evitando fundir en el lienzo. De manera distinta se pintó el cuadro *Cuando todo lo demás no importa*: en éste se utilizó una mancha más suelta, superpuesta por varias capas de veladuras y se ha puesto énfasis en el color; sirviéndose de la fotografía impresa se han conseguido toques de color que remiten vagamente al puntillismo de Seurat. Nos parece que esta forma de trabajar es más acertada que la anterior.



9. José Antonio Ochoa. *Serie Domingo en el Art Institute*. 2014. Óleo sobre tela. 46 x 38cm c/u.



10. José Antonio Ochoa. *Aunque sea un minuto*. 2015. Óleo sobre tela. 155 x 122cm. y detalle.



11. José Antonio Ochoa. *Cuando todo lo demás no importa.* 2015. Óleo sobre tela. 155 x 122cm.

2.2. SERIE: ASOMADOS

Esta serie muestra personas asomadas en balcones, personas que miran y no podemos saber que es lo que están mirando. Las escenas se desarrollan en la Habana, Cuba. Este fenómeno habanero llamó mi atención al recorrer las calles de la ciudad: gente en los balcones que se limita a observar, es tan común que casi forma parte de las fachadas. Son personas que se asoman a mirar lo que ocurre en el espacio público, en la calle. Pero al mismo tiempo se exponen a ser vistos, y quien, en un principio era el espectador, se convierte en el sujeto contemplado, dando pie a la interrogante: ¿Es uno el que mira o es uno quién es mirado? Esta interrogante que tanto me inquietó cuando presencié las escenas allá en Cuba quizá pueda obtener respuesta en el dibujo donde queda así en evidencia que el que mira es ahora quién es mirado por el espectador, creando así una paradoja. John Berger comenta al respecto del mirar y ser visto : “Poco después de poder ver somos conscientes que también nosotros podemos ser vistos... Formamos parte del mundo visible. La naturaleza reciproca de la visión es más fundamental que el diálogo hablado”.¹⁵

Viajé a Cuba en 2009, durante el viaje realicé muchas fotografías, donde aparece gente que observa el transcurrir del tiempo, tal vez algo más que la calle. Estas imágenes me han servido como referente para elaborar este trabajo.



12. José Antonio Ochoa. Serie *Asomados I*. Óleo sobre tela. 54 x 65 cm. y detalle.



15 BERGER, J. *Modos de ver*. p.15.

Se comenzó esta serie realizando dos cuadros al óleo; no quedamos satisfechos con el resultado obtenido, no era la obra que se estaba buscando para este proyecto. A nuestro parecer se perdía la idea de la mirada, ésta quedaba silenciada por todo el entorno, convirtiéndose en una mera escena de carácter costumbrista; lo cual no se ajustaba a nuestros objetivos e intereses en este proyecto.



13. José Antonio Ochoa. serie *Asomados I*. Óleo sobre tela. 54 x 65 cm.y detalle



Por ello decidí trabajar el tema de distinta manera. Mi tutora sugirió utilizar las fotografías para realizar dibujos en lugar de pinturas, aunque no era la idea inicial decidí probar. Nos dimos cuenta que funcionaba mejor, trabajar en un formato pequeño, esto relacionaba la imagen con la instantánea fotográfica y eso nos pareció adecuado. Son imágenes que congelan un momento, que es instante duradero en la vida de la isla. Durante el proceso de dibujar el instante vuelve a durar. Por otro lado, el grafito les da un carácter más fotográfico, eliminando el color se alejaban hacia la memoria. Se realizó un primer dibujo en el cual aparecían las personas que miraban desde el balcón y todo el entorno. El resultado era mejor que en la pintura pero seguía sin convencer. No se conseguía destacar lo que los personajes estaban mirando. Se decidió eliminar el fondo al igual que se había hecho con la anterior serie, dejando sólo a las personas que miran, optamos por dejar la barandilla de los balcones para que fuese este elemento el que contextualizara la imagen. Resultaba interesante que el papel cobrara de pronto protagonismo como un espacio vacío. El resultado nos convenció y decidimos trabajar así el resto de la serie no negando el papel si no otorgándole un mayor protagonismo como hace Robert Longo en su serie *Men in Cities* o Teresa Moro con sus "muebles". Estos artistas eliminan el fondo para aislar y centrar la atención en sus personajes u objetos respectivamente. Esto ha puesto esta serie más



14. José Antonio Ochoa. serie *Asomados II*. Lápiz sobre papel. 46 x 28 cm.

en sintonía con el resto de mi trabajo donde poco a poco y paradójicamente, el vacío ha ido adquiriendo una fuerte presencia. Esto me ha hecho constatar que temas como el vacío y el espacio ocupan un lugar importante en mi trabajo. Quizá sea este una vía de investigación que nos espera.



15 José Antonio Ochoa. serie *Asomados*.
Lápiz sobre papel. 16 x 25 cm.



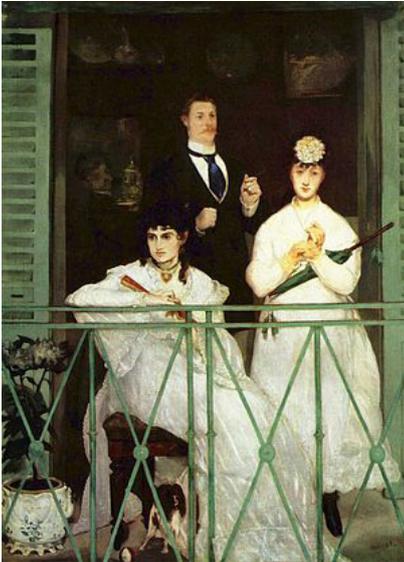
16 José Antonio Ochoa.
serie *Asomados*. Lápiz sobre papel.
46 x 28 cm



17. José Antonio Ochoa. serie *Asomados*.
Lápiz sobre papel. 38 x 27 cm



18. José Antonio Ochoa. serie *Asomados*.
Lápiz sobre papel. 24 x 28 cm.



19. Manet. *El Balcón*, 1868.
Óleo sobre tela 170 x 124,5 cm.



20. Goya. *Las Majas en el Balcón*, 1808.
Óleo sobre tela. 162 x 107 cm.



21. Murillo. *Mujeres en la Ventana*, 1665.
Óleo sobre tela. 125 x 104cm.

La temática de las personas en los balcones también ha sido recurrente en la historia de la pintura. Nuevamente aparece Manet, esta vez nos fijamos en *El balcón* (1868). Manet hace un cuadro en el que se opera una inversión de las posiciones de vidente y visto. En dicho cuadro aparecen tres figuras: dos mujeres con vestido blanco y un caballero con traje negro. Los personajes miran al exterior pero cada uno mira en una dirección lo que hace que la conexión entre los personajes esté del todo ausente, como lo están ellos, en una actitud de indiferencia y ensimismamiento como dice Facundo Tomas.¹⁶ La figura que más despierta mi interés es la que se encuentra más cerca del espectador, Berthe Morisot, el interés está en la mirada fija que está contemplando algo que se encuentra fuera del cuadro y no se ve. Esto hace que el espectador se cuestione sobre aquello que mira. Otro aspecto que resulta de gran interés en este cuadro es la relación entre el exterior y el interior, la forma en que Manet lo resuelve resulta magistral. En los dibujos de balcones se atendió a este aspecto, los elementos del umbral nos preocuparon en un principio, pero teníamos que sintetizar, por eso sólo influyó en los dos primeros cuadros, y después al evolucionar la serie y suprimir los elementos arquitectónicos, este elemento desapareció de los trabajos. Consideramos que debíamos tender hacia un espacio simbólico, no costumbrista. Este cuadro tiene gran influencia de otras obras como es el cuadro de *Las Majas en el Balcón* (1808) de Goya, cuadro que posee un planteamiento similar. Este motivo se remonta a la pintura barroca, encontramos una obra similar de Murillo, en esta se cambia el balcón por la ventana, muestra a dos mujeres que miran fijamente al espectador (Sabemos que aquí la mirada es juego de seducción). El tema del balcón tiene referentes importantes en la tradición pictórica, sin embargo mis principales influencias los encuentro en el siglo XX y XXI.

Además de la fotografía, esta serie tiene cierta relación con un elemento de la construcción narrativa del cine, estas obras no sólo incorporan la elipsis del fondo sino que se sirven del fuera de campo. Aunque hay autores que coinciden en que la elipsis forma parte de una subdivisión del fuera de campo, se habla de ellos como elementos distintos. La elipsis se utiliza para el fondo y con ella se consigue resaltar a los personajes, mientras que el fuera de campo es utilizado para esconder el objeto visto. "En muchos casos se produce el fenómeno de que el uso del fuera de campo adquiere matices de una mayor envergadura. Es decir, es más importante lo *no mostrado*, lo sugerido, que lo que podemos ver"¹⁷.

Nosotros sin embargo lo utilizamos para centrar la atención en el hecho de

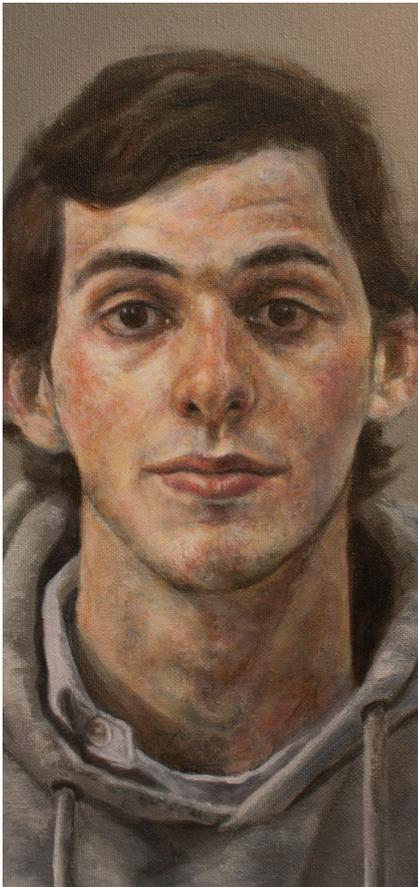
16 TOMÁS, F. *Escrito, Pintado*. p. 209.

17 GÓMEZ TARÍN, F.J. Lo ausente como discurso: La elipsis y el fuera de campo en el texto cinematográfico. p.3

que estas personas están mirando. Y aunque puede surgir la interrogante acerca de “qué es” el objeto mirado, se pretende centrar el interés en las personas que miran y el hecho de mirar, no así en el objeto mirado. Cuando el fuera de campo de un dibujo se une con el de otro, se produce un incremento de este recurso haciéndose notorio. Es por eso que el conjunto de los dibujos enriquece la sensación de ausencia y presencia.

La serie *Asomados* estaba planteada como una serie pictórica y más tarde derivó en una serie de dibujos, se vio que era la forma más interesante de abordar esta temática específica. Se ha trabajado con lápices de distinta dureza para realizar los dibujos, también nos hemos servido de difumino, aunque la mayoría de los degradados están hechos con el tono del lápiz y no esfumando. Dentro de la búsqueda se han probado gramajes y papeles distintos, tanto de acuarela como de dibujo.

2.3. SERIE: MIRADAS QUE HABLAN



22. José Antonio Ochoa. *Odiseo*. Óleo sobre tela. 146 x 114 cm. y detalle.



23. Velázquez. *Pablo de Valladolid*. 1632. Óleo sobre tela. 209 x 125 cm.



24. Manet. *El Pífano*. 1866. óleo sobre tela 162 x 107 cm

Hay quienes dicen que los ojos son la ventana al alma, que hay miradas llenas de luz, miradas que dicen más que las palabras. Es todo esto lo que se ha querido plasmar en el lienzo. La presente serie pone el acento en el rostro y en los ojos, en concreto en la mirada; presenta retratos al óleo donde se ha buscado plasmar miradas expresivas que interpelen al espectador y este al ver el retrato, por medio de la mirada, pueda conocer algo del retratado. Se ha pretendido conseguir pintar rostros con miradas expresivas, miradas profundas, miradas que hablen. La mayoría de estos retratos miran de frente, esto plantea un diálogo con el espectador, lo reclama, al verse mirado se siente interpelado y es la mirada quien puede desvelar mucho sobre la persona retratada. Se ha querido retratar personas corrientes, no se ha buscado a los modelos por su belleza, sino por sus características ordinarias. Las fotografías las hemos realizado intentando captarlas como son, con naturalidad. Se ha buscado representar a la persona como individuo (en quien la dignidad se encuentra en el hecho de ser y no en el de hacer) y no al individuo en cuanto a su profesión o función. Como afirma Berger antes el retrato trataba de representar el traje del individuo, “al individuo en cuanto monarca, obispo, terrateniente, negociante, etc”.¹⁸ Nosotros no pretendemos lo mismo.

En los retratos *Odiseo* y *La carta*, el espacio tiene gran protagonismo, como en la serie *Espectadores*, pero en este caso tanto espacio es un recurso utilizado para dar importancia a la persona retratada (ordinarias, en posturas cómodas, naturales). Tanto el formato como el espacio que rodea a las figuras contribuye a ello. El interés por el espacio surge al ver *Las Meninas* (1656) de Velázquez en el *Prado*, este cuadro lo conocía por ilustraciones pero verlo en directo me causó una profunda impresión. Me llamó la atención el hecho de que prácticamente la mitad superior del cuadro está vacía, simplemente ocupada por el espacio, otorgando al cuadro gran señorío. Otro cuadro que vi en el *Museo del Prado* es *Pablo de Valladolid* de Velázquez, quien probablemente sea el primero que no coloca al personaje retratado en un espacio real. El retratado no está en ningún sitio, no hay línea de horizonte ni punto de unión entre el plano vertical y el horizontal. Velázquez elimina todo elemento del fondo y lo único que indica que se encuentra en un espacio es la sombra proyectada. Manet realiza lo mismo en su cuadro *El Pífano* (1866), tras quedar cautivado por el cuadro de Velázquez, Manet comenta a su amigo Fantin-Latour sobre éste: “Es el más sorprendente pedazo de pintura que jamás se haya hecho... El fondo desaparece: ¡Lo que rodea al hombre, totalmente vestido de negro y vivo, es el aire!”¹⁹.

18 BERGER, J. *La Apariencia de las Cosas*. p.24

19 MUSÉE D'ORSAY. www.musee-orsay.fr

Me he querido servir de este recurso para dar importancia a la gente común. Lo que más interesa es transmitir que estas personas tienen algo que decir, y que lo dicen con la mirada.



25. José Antonio Ochoa.
La Carta.
Óleo sobre tela.
146 x 114 cm. y detalle.

Para pintar los retratos se ha utilizado la técnica de la veneciana, pintando sobre una imprimación en gris y resolviendo la figura por intensificación de blancos y sombras. Una vez la figura estaba resuelta se añadió color por medio de veladuras.

El cuadro *Cova* surge del interés de pintar un rostro en gran formato en el cual la mirada fuera la protagonista. Se ha elegido a una niña por la inocencia y la chispa que transmite tan solo con mirar, luz que se ha querido plasmar en el lienzo. El tamaño, 162 x 114 cm, ha sido un reto, al cambiar la escala aparecen nuevos frentes que hay que afrontar, el rostro te envuelve, es una relación distinta la que existe entre la figura y el espacio, así como entre la obra y el pintor. En este cuadro el espacio ha quedado casi lleno con el rostro, los conceptos de vacío y fuera de campo se anulan. El rostro es pura presencia sin tiempo. Aunque ha sido difícil, la experiencia ha sido grata.

Como contrapunto se ha hecho un retrato pequeño de 20 x 20 cm, que muestra a un joven que mira una pantalla. No aparece pero el reflejo en las gafas y los cascos que lleva sugieren que es un móvil. Aquí otra vez se emplea el fuera de campo. El joven lleva la boca cubierta por un celo, que junto con los



26. Detalle *Cova*.
Óleo sobre tela. 162 x 114 cm.

cascos simbolizan el aislamiento. En esta ocasión la mirada se encuentra perdida, sumergida en la pantalla. Es el reflejo de la luz en las gafas lo que genera el interés por la mirada en el cuadro.

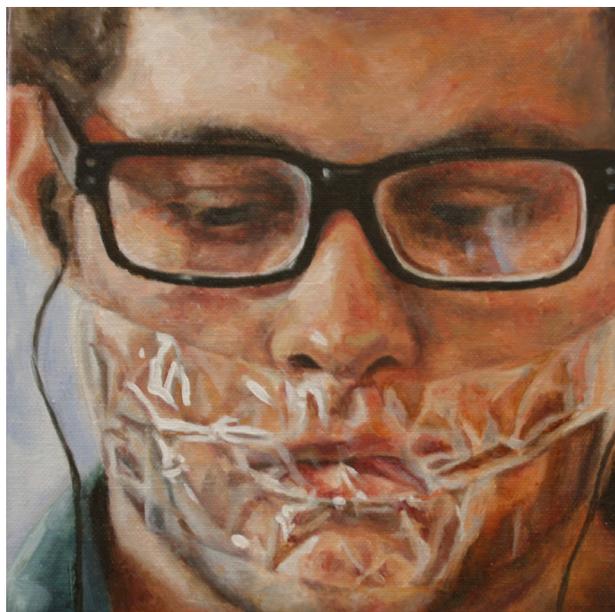
Entre estos dos cuadros *Cova* y *El silencio del S.XXI* hay un abismo; del retrato al rostro anónimo (que puede ser cualquiera). De la posibilidad de conversación al dialogo clausurado con el otro. Estos cuadros me plantean quizá nuevas vías de investigación conceptual; en cuanto a la técnica considero un avance haber afianzado algunos logros acerca de las veladuras sobre grisalla y el tratamiento de la pincelada.



27. La modelo frente al cuadro *Cova*.



28. Detalle : *El silencio del S.XXI*.
Óleo sobre tela. 20 x 20cm



29. José Antonio Ochoa.
El Silencio del S.XXI.
Óleo sobre tela.
20 x 20 cm.



30. José Antonio Ochoa. *Cova*,
Óleo sobre tela. 162 x 114 cm.



31. José Antonio Ochoa. *Otoño*, 2015.
Hierro soldado. 80 x 45 x 5 cm
Trabajo previo en metal.



32. Oteiza. *Definición lineal de un poliedro vacío*. 1958. Hierro .



33. Oteiza. *Construcción vacía*, 1957.
Acero. 6 x 6,60 x 6,70 m

2.4. SERIE: *PORVENIR*

Más que una serie se trata de dos esculturas sobre el mismo tema, estas tienen mucha relación con la serie *Domingo en el Art Institute*. Previamente había trabajado unas esculturas en metal. En estas piezas comprendí la relación que podía haber entre el espacio y la pintura. Con ayuda de la composición y la adaptación de recursos formales, se buscó llevar al terreno de la escultura lo que se estaba trabajando en pintura. Asimismo fue un reto realizar la elipsis en la escultura, para ello nos servimos de un marco que limita un espacio- este sería lo equivalente al fondo de los cuadros - y una figura contenida en él. *Porvenir* consta de dos piezas *Porvenir I* y *Porvenir II*. En estas piezas se quiso utilizar el vacío como elemento escultórico siguiendo a Pablo Gargallo o Jorge Oteiza. Para Oteiza el vacío fue un elemento fundamental en su obra. Lo afirma así: “El hueco deberá construir el tránsito de la estatua-masa tradicional a la escultura-energía del futuro; de la estatua pesada y cerrada a la estatua liviana y abierta”¹⁴. El marco en mis piezas delimita un espacio, vacío que forma parte de la escultura y al estar enmarcado sugiere que hay algo que forma parte de la escultura pero no aparece; aquello que no se muestra es el objeto de la mirada del individuo.

Con respecto a la serie *Domingo en el Art Institute*, cambia que el individuo porta una maleta. Este pequeño detalle modifica el contexto de la obra; ya no sitúa al individuo en un museo (aunque no se excluye la posibilidad) sino que introduce el concepto de viaje. Esta pieza juega con la metáfora de la vida como viaje, el individuo que mira hacia delante simbolizando aquel que mira el porvenir, no sin cierta incertidumbre hacia lo que vendrá. Esto lo potencia el vacío que contiene el marco, que actúa a modo de umbral. El límite que señala el marco y en el cual se sitúa el personaje estático intensifica el protagonismo de la mirada. El individuo mira y el objeto de su mirada se encuentra ausente, se nos escapa.

Porvenir I está hecha con hierro, hemos optado por potenciar sus cualidades expresivas y no intentar reproducir en hierro lo mismo que hago, sobre un bastidor, un efecto pictórico, aún sabiendo que el resultado estilístico sería muy distinto al resto del trabajo. Se han utilizado los mismos elementos compositivos que en la serie *Domingo en el Art Institute*, como es el marco y el vacío en relación al espacio y el personaje que mira, colocado en el centro de la composición. Todo esto sirve como nexo de unión con el resto del trabajo a

¹⁴ Huércanos, J.P. *El escultor que fabrica hombre* p. 12.

pesar de que el acabado final me hace dudar sobre la oportuna inclusión de esta pieza en una exposición conjunta.



34. José Antonio Ochoa. *Porvenir I*. 2015.
Hierro soldado. . 60 x 40 x 5 cm.

Para construir la figura primero se realizaron unas maquetas en cartón que sirvieron de guía. Utilicé varilla y plancha de hierro. Los mismos patrones de la maqueta fueron trasladados a la plancha de metal, utilizando retales. Corté las piezas y las fui soldando a un esqueleto de varilla hecho previamente. Fui soldando y rellenando con soldadura y también “modelando” algunas zonas, por ejemplo la cabeza, que hice a partir de aporte. Después de tener la figura utilicé la radial para afinar detalles, incluso dar un poco de forma mediante la técnica sustractiva, tallando el metal. Para realizar el marco utilicé un perfil de hierro y lo soldé con TIG sin aporte y después repasé la soldadura con la radial. Soldé la figura al perfil y después los soportes con los que encajaría en la peana. La pieza fue concebida para ser colgada en la pared a manera de cuadro, sin embargo durante el proceso me di cuenta que funcionaría mejor siendo una pieza exenta. Así que utilicé un listón de madera de peana. Para el acabado realicé distintas pruebas: pavonado y distintas oxidaciones. Opté por pavonarla calentando la pieza primero y untando, con un pincel, aceite de coche usado. Le di varias capas buscando que no quedara del todo negro. Una vez pavonada la pieza la coloqué en la peana. Al ver el resultado de la pieza nos decidimos a realizar otra pieza con un ma-



terial que permitiera trabajar de una forma más semejante a la manera de pintar, para que la obra tuviera una relación más próxima con las series pictóricas sin pretender negar las cualidades de la escultura. Se eligió el barro para modelar y con las técnicas aprendidas en la asignatura *Técnicas de Reproducción Escultórica* se le hizo a la figura de barro un molde de silicona de apretón que posteriormente se reprodujo en resina acrílica con carga de polvo de mármol. El acabado del marco también cambió, esta vez se optó por oxidarlo. En esta pieza se ha querido jugar con los materiales; la madera elegida y el metal oxidado hacen referencia a las vías del tren, aún siendo muy sutil se han elegido para reforzar la idea de viaje.



36. José Antonio Ochoa. *Porvenir II*. 2015. Resina acrílica, Hierro y madera. . 60 x 40 x 5 cm.

35. Proceso de trabajo de *Porvenir II*.

3. REFERENTES



37. Andrew Wyeth. *Above the Narrows*. 1960

Temple sobre tabla. 121.92 x 81.92 cm

38. Andrew Wyeth. *El mundo de Christina*. 1948.

temple sobre tabla. 82 x 121 cm

39. Andrew Wyeth. *Christina Olson*. 1947.

temple sobre tabla. 120 x 79 cm

Han sido múltiples los artistas que han influido en este trabajo. Muchos de ellos ya formaban parte de nuestro repertorio de referentes y simplemente han aflorado en estas series, mientras que otros se han convertido en referentes gracias a la búsqueda realizada durante el proceso creativo. Se han seleccionado los referentes de acuerdo a tres criterios: aquellos que son un punto referencial porque en su obra se encuentra presente el tema de la mirada o abordan una temática similar a la desarrollada en este proyecto; aquellos cuyo estilo y características pictóricas han sido de interés para la realización de la obra; y aquellos artistas que han suscitado un interés por ambos motivos, tanto por su estilo plástico como por algún tema similar al que nos concierne, más allá de coincidencias.

3.1. ANDREW WYETH

Pintor americano originario de Pensilvania, gozó de una gran popularidad en los Estados Unidos. De este artista se destaca la sutileza formal de su obra, una figuración que como dice Thomas Hoving, ex director del MET Museum, nunca es “meramente real”. Llama especialmente la atención el uso que hace de los blancos, el manejo de la luz, la forma que tiene de trabajar los detalles. Wyeth utiliza el temple y la acuarela, emplea capas superpuestas, que dotan a su obra de un carácter especial. Sus pinturas contraponen la espontaneidad de la pincelada con la voluntad de plasmar los detalles más minúsculos.

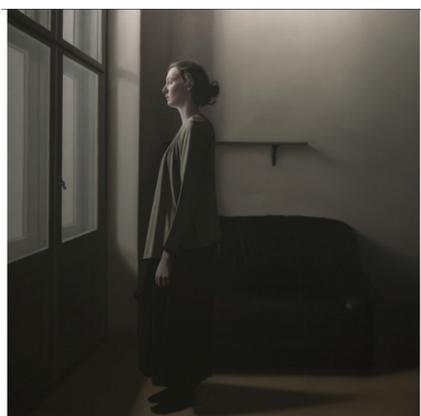
Andrew Wyeth tiene algunas obras en donde el tema de la mirada está presente. En algunas de ellas aparece gente de espaldas como en *Above the Narrows*, donde muestra a un joven de espaldas contemplando algo que no se ve en la obra. Esto mismo ocurre en el cuadro *Christina Olson*, donde una mujer sentada en la entrada de una casa, está mirando hacia el exterior y el objeto de su mirada no aparece en el cuadro. Una de sus más célebres obras, *El mundo de Cristina*, presenta a una mujer de espaldas medio tumbada en el suelo, una casa aparece en la lejanía y la distancia entre la mujer y su hogar parece interminable. Al pintar a la mujer en el suelo y de espaldas mirando hacia la casa, introduce al espectador en el cuadro, mostrándole el camino que le queda por recorrer consiguiendo así trasladar las sensaciones, por supuesto abiertas a la interpretación, del personaje al espectador. Es por esto que Wyeth me ha influido tanto, por la manera en que trata el tema de la mirada y por su resolución plástica.



3.2. DANIEL COVES

Daniel Coves es un joven pintor español. Cursó sus estudios de licenciatura y máster en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Actualmente vive y trabaja en Alemania. Ha ganado distintos premios y expuesto en distintos países de Europa, como Inglaterra, Escocia o Alemania.

Coves es un pintor realista, y su pintura tiene gran influencia del cine. Uno de sus principales referentes pictóricos es Vermeer; artista por el cual tengo gran interés. Sus composiciones son simples y elegantes. El uso de una sola fuente de luz añade una atmosfera melancólica a lo que serían de otra forma simples imágenes formales. De pincelada económica, es realista sin ser meticuloso. Todo en su obra es directo, realista y formal. Sus trabajos son tradicionales pero con un toque moderno, con un aire minimalista. Coves es uno de mis principales referentes. Su forma de componer, la meticulosa ejecución, la manera en la que trabaja el espacio, su forma de ambientar las escenas que parecen estar suspendidas en el tiempo. Me ha permitido continuar mi obra y adoptar una visión más crítica.



Daniel Coves trabaja mucho el retrato, sobre todo el retrato de espaldas. La atmósfera que rodea a las figuras les da un toque de misterio, resultan intrigantes, mueven al espectador a preguntarse qué es lo que sucede en la escena. La influencia de Coves se puede ver tanto en las composiciones como en el tratamiento del espacio. Así como también en algunas pinturas en las cuales la mirada tiene protagonismo o aparecen personajes que miran por la ventana o se encuentra absortos ante el objeto de su contemplación.



40. Daniel Coves. *Back Portrait no.4*, 2014

Óleo sobre lino. 90 x 90 cm.

41. Daniel Coves. *Net no.15*, 2014.

Óleo sobre lino. 190 x 190 cm.

42. Daniel Coves. *Damnation no.3*, 2013

Óleo sobre papel. 46 x 38 cm.

3.3. JAVIER PALACIOS

Javier Palacios es un artista gaditano que ha realizado sus estudios tanto de Licenciatura como de Máster en la Universidad Politécnica de Valencia, y pertenece a la misma promoción que Daniel Coves. Ha ganado numerosos premios tanto a nivel nacional como internacional. Palacios es un artista del cual me interesa sobre todo la resolución pictórica que tienen sus pinturas, éstas conjugan el realismo con la plasticidad pictórica. Empleando pinceladas aplicadas con espontaneidad e introduciendo los accidentes del proceso consigue un gran nivel de realismo, el cual no niega nunca su naturaleza pictórica. Esta forma de pintar, aún siendo muy distinta a la que hemos empleado en este proyecto, nos ha influido mucho en los estudios de color realizados, en la manera de aplicar la pintura y sobre todo en la forma de pensar el realismo y pintar el retrato. Aunque de forma distinta a lo que planteo en el



43. Javier Palacios. *Process absence*, 2012.
Acrílico y óleo sobre tabla.
198 x 198cm.



44. Hernán Cortez. *Dámaso Alonso*, 1984. Óleo y temple sobre madera.
100 x 100 cm.



45. Gerard Richter. *Betty*, 1988.
Óleo sobre tela, 102x 72cm.

trabajo, Palacios también ha trabajado el tema de la mirada, principalmente en una serie llamada “Incertidumbres, cabezas perplejas y la respuesta”. Pero se trata de una mirada fija que se proyecta hacia dentro.

3.4. HERNÁN CORTEZ MORENO

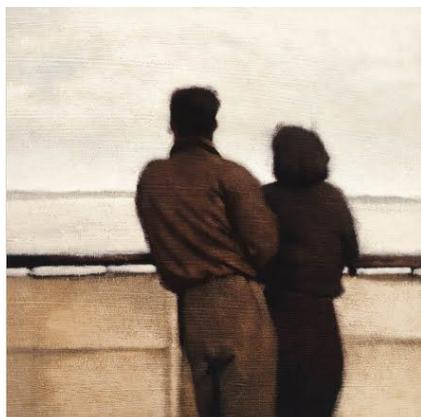
Artista gaditano, es sin duda uno de los retratistas más reconocidos de nuestro tiempo. Sus retratos resultan fascinantes no sólo por el apreciable virtuosismo sino por la forma que tiene de componer, la colocación del retratado y su relación con el lienzo, que resulta atrevida pero funciona dentro de una tradicional convención del espacio del retrato. Cortez la da gran importancia al espacio vacío, tanta que en algunos de sus retratos compite con el sujeto retratado por el protagonismo. El artista utiliza la proporción áurea en sus composiciones, recurso que incrementa su interés y garantiza un equilibrio estético. Sus cuadros son realistas sin ser meticulosos, son tan sobrios que resultan soberbios, están invadidos de un silencio que al verlos buscamos escuchar. Esta concepción del espacio y su forma de componer, así como la utilización de una paleta reducida ha influido mucho principalmente en los cuadros *Odiseo* y *La Carta*.

3.5. GERARD RICHTER (1932)

El multifacético artista americano ha sido un referente para la serie miradas. Richter tiene algunos cuadros de personas de espaldas, probablemente el más conocido sea *Betty*, el cual ha sido un referente por su realización pictórica. De Richter no nos ha interesado tanto el hiperrealismo como el difuminado de la figura y la integración de esta en el espacio, consiguiendo así un enfoque fotográfico. Este difuminado lo hemos empleado en algunos de los cuadros.

3.6. ANNY MAGILL

Esta artista irlandesa procura representar los momentos épicos de la vida²⁰, se ha convertido en uno de los referentes de este trabajo. Por un lado por los temas y las composiciones que trabaja. El tema de la mirada esta presente en muchas de sus obras, así como el personaje que mira dando la espalda al observador, personajes que miran desde una barandilla, puentes o la cubierta de un barco . Por otro lado me atrae su técnica resolutiva única, es una



46. Anny Magill. *Journey's End*. 2012.
Óleo sobre tela. 15,24 x 15,24 cm.



47. Alejandro Marco. *Retrato*, 2009.
Óleo sobre lino, 90 x 60 cm.



48. Antonio López. *Detalle: la familia de Juan Carlos I*, 2014.
Óleo sobre tela. 300 x 339,5 cm.

pintura sencilla, con poco detalle, sólo el indispensable para contar algo. En sus cuadros se evidencia la textura del soporte y las pinceladas de la imprimación, esto lo consigue aplicando las luces en seco. Esta forma de aplicar la pintura la hemos utilizado en algunos de los cuadros, principalmente en *Cova*".

3.7. ALEJANDRO MARCO

Artista valenciano que pertenece a la misma promoción de Javier Palacios y Daniel Coves.

La pintura de Marco es sobria, reducida en paleta, con gran expresividad en el trazo. Aunque en sus últimos trabajos Marco está trabajando con espaldas (primeros planos de nuca donde se puede apreciar la influencia de Luc Tuymans), no es ésta la obra que ha interesado, sino una producción anterior: sus cuadros de fondos blancos, donde figura y fondo se funden sin conocer sus límites. Resulta muy interesante la forma en la que Marco trabaja la materia, esa combinación entre empaste y transparencias.

3.8. ANTONIO LÓPEZ

Probablemente el pintor realista español más prestigioso internacionalmente, ha sido galardonado con el premio *Príncipe de Asturias* de las Artes y el *Premio Velázquez de Artes Plásticas*. López es un referente cuando se habla de figuración. Aunque siempre ha sido una influencia fundamental para nosotros, el interés para este proyecto surge a raíz de haber visto el cuadro *La Familia de Juan Carlos I* en el Palacio Real en Madrid, en dicho cuadro hemos podido apreciar la forma que tiene el artista de pintar, a base de manchas. Aplicando la pintura sin fundir y realizando las mezclas de color en la paleta consigue una pintura muy suelta y a la vez de gran efecto realista. He aplicado este modo de pintar en la obra *Aunque sea un minuto*.

3.9. THOMAS STRUTH

Thomas Struth es un fotógrafo alemán, nacido en Geldern en 1954. Es conocido por sus paisajes urbanos, junglas, retratos familiares, flores y gente en museos. Ha sido el primer artista vivo y el primer fotógrafo en exponer en el Museo del Prado de Madrid en 2007.

Su trabajo más conocido es *The Museum Photographs* o también conocida como *Making Time*, donde el artista fotografía a los espectadores en museos como Alte Pinakotek de Munich, Kunsthistorisches de Viena, el Louvre, y el



Prado. En estas fotografías es el espectador el protagonista. Struth captura las distintas actitudes frente a la obra de arte. Al contemplar estas fotografías el espectador puede identificarse con aquellos espectadores que aparecen atentos, distraídos, interesados o cansados. Algunas de las fotografías de esta serie muestran a la gente vista desde el lugar del cuadro (no se ve la pintura) vemos las caras de los espectadores como las miran los personajes de las pinturas. Me parece muy interesante que Struth muestre aquello que no vemos en la obra de arte: a nosotros mismos como espectadores. Como dice el crítico Michael Kimmelman, la serie *Making Time* muestra aquello que en el fondo buscamos cuando vamos a un museo y contemplamos una obra de arte: a nosotros mismos.²¹

Es precisamente el tema que trabaja en esta serie lo que convierte a Struth en referente para la serie *Domingo en el Art Institute*.



49. Thomas Struth. *Art Institute of Chicago II*, 1990. Fotografía.

50. Thomas Struth *Audience 1 (Galleria Dell'Accademia)*, 2004. Fotografía.

3.10. GUSTAVE CAILLEBOTTE

Pintor francés nacido en París. Fue una figura importante en el desarrollo impresionista, aunque no tan bien considerado como Monet, Renoir, Degas, etc. Es conocido sobre todo por su labor de mecenazgo, que ayudó mucho a otros pintores impresionistas.

Caillebotte pertenece a la escuela del realismo pictórico, sin embargo fue profundamente influenciado por sus colegas impresionistas. Este aspecto se hará más evidente en sus últimas obras. Caillebotte se enfocaba en pintar la realidad, tal cual como la visualizaba. Retrata en sus obras la vida ordinaria de la sociedad parisina. Como se ha mencionado antes este pintor francés es de interés principalmente por el tema, ya que presenta muchos cuadros de personas que miran desde los balcones o puentes, así como figuras de espaldas que miran por la ventana.



51. Gustave Caillebotte. *El puente de Europa*, 1877.
Óleo sobre tela, 131 × 115 cm.

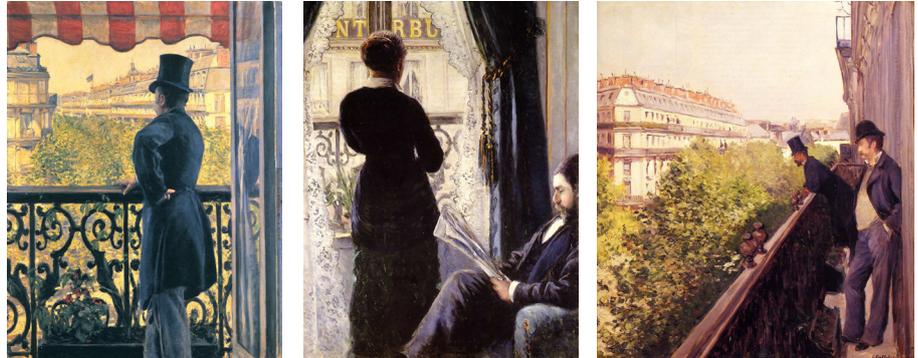
Son cuadros en los que el hombre del balcón pasa a un segundo plano e invita al espectador a mirar el paisaje resuelto con una factura muy característica de él. Caillebotte consigue transmitir que el personaje observa algo, y es capaz con su pintura de despertar la curiosidad sobre aquello que contemplan sus personajes. La relación entre este proyecto y la obra de Caillebotte es muy estrecha por la temática, interesa sobre todo esa invitación que hace el artista a mirar desde el punto de vista del personaje que se encuentra en el balcón.

52. Gustave Caillebotte .*Hombre en Balcón, Boulevard Haussmann, 1880.*

Óleo sobre tela, 117 x 82 cm.

53. Gustave Caillebotte .*Mujer en la ventana, 1880.* Óleo sobre tela, 116 x 89 cm.

54. Gustave Caillebotte *Un balcón, Boulevard Haussman. 1880.* Óleo sobre tela 62x69 cm.



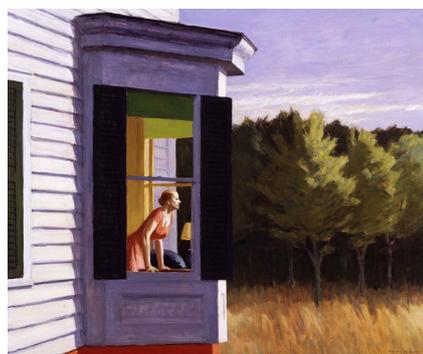
55. Caspar David Friedrich, *El caminante sobre el mar de nubes* 1818.

Óleo sobre tela. 95x75 cm.

3.11. CASPAR DAVID FRIEDRICH (1774- 1840) Y EL ROMANTICISMO

El movimiento romántico es de nuestro interés y en algunas de las obras se puede ver su influencia. Sobre todo aquel planteamiento que sugiere que hay experiencias que no pueden ser abarcadas por el pensamiento racional. Esto no significa que la razón carezca de importancia.

Caspar David Friedrich , uno de los más románticos del movimiento, plantea en su obra la relación del hombre frente a la inmensidad de la naturaleza. Uno de sus cuadros célebres es *Caminante en la Niebla*, donde presenta a un hombre de espaldas en la cumbre de una montaña, contemplando la inmensidad del paisaje sembrado de riscos. “No cuesta mucho imaginar que este solitario y cautivador personaje es un símbolo de la humanidad, en la lucha contra las dudas y ansiedades que todos albergamos sobre el futuro”²⁰. Como afirma Christopher John Murray, al colocar a los personajes frente a inmensos paisajes, Friedrich “dirige la mirada del espectador hacia su dimensión metafísica”.²² Es esto lo interesante de Friedrich, el interés por la contemplación y aquello que conlleva.



56. Edward Hopper.*Mañana en Cape Cod, 1950.* Óleo sobre tela. 101.98 x 87 cm

3.12. EDWARD HOPPER

Este pintor americano que envuelve de misterio a los personajes de sus cuadros, suele pintar parejas o personajes solitarios que evocan una historia detrás. Los personajes de Hopper invitan al espectador a meterse en su vida, a preguntarse por lo que ocurre con aquel personaje, qué lo ha llevado a esa situación, etc. Se busca que exista entre el espectador y la obra esta relación, ese cuestionarse por el personaje del cuadro, por lo que está mirando.

Otra relación que existe entre la obra de Hopper y la serie “*Asomados*” que presento, es el tema de la mirada del espacio privado desde el espacio públi-



57. Edward Hopper. *Office in a Small City*, 1953. Óleo sobre tela. 71.1 x 101.6 cm

co. Hopper tiene muchos cuadros en los que aparecen ventanas y se puede observar las escenas que ocurren dentro de un recinto visto desde fuera. El artista hace una invasión del espacio privado, siempre con cierta autorización inconsciente del personaje que se deja ver desde el interior. Edward Hopper también tiene algunos cuadros de balcones. Es este mismo juego entre el espacio privado y el público, el mirar y dejarse ver, lo que se ha planteado anteriormente sobre la serie *asomados*.

3.13. ROBERT LONGO

Pintor y escultor americano, conoció el estrellato en los años ochentas gracias a su serie *Men in the Cities*, serie que ha convertido a Longo en uno de los referentes de este trabajo. Longo se apropia de fotogramas de películas en las que un hombre es tiroteado: la imagen elegida muestra a una persona contorsionada, en una posición antinatural, que parece estar bailando. Robert Longo elimina todo elemento del fondo para dejar la figura sola, esto descontextualiza la imagen, pero también consigue centrar toda la atención en la figura dibujada. Este recurso se ha introducido en la serie *Domingo en el Art Institute* y *Asomados* dando, a nuestro juicio, un buen resultado.



58. Robert Longo. *Men in the Cities - Men Trapped in Ice*, 1980
Carbón y grafito sobre papel.
152.4 x 101.6 cm, C/U.

3.14. OTROS

Hay otros artistas que me han influido en este trabajo, como **Norman Rockwell**. Tiene un cuadro que ha servido de referente para este proyecto, el cuadro presenta a un espectador delante de una obra abstracta. Rockwell dirige nuestra mirada hacia el espectador que contempla el cuadro y no tanto al cuadro, consigue que nos cuestionemos sobre aquello que piensa el sujeto que contempla dicha obra de arte.



59. Norman Rockwell. *The Connoisseur*, 1961. Óleo sobre tela. 96 x 80 cm.

Son muchos los artistas que han influido en el tema del retrato, como **Mary Borgman** y sus retratos a gran escala hechos a carboncillo; los retratos gigantes de **Chuck Close**, tanto por la naturalidad de sus personajes como por su gran formato; o las penetrantes miradas de los retratos de **Rembrandt**. La plástica de **Velázquez**, o el tratamiento de la pintura, de los fondos y las intensas miradas del **Greco**. En especial el *Cristo abrazado a la cruz* (1580) y *Las lágrimas de san Pedro* (1586), que hemos podido observar en directo y nos han causado un profundo impacto, principalmente por la expresividad de estas miradas.



60. Robert Frank. *Trolley*, 1955.
Fotografía. 16 x 22 in.



61. Chuck Close. *Leslie*, 1973.
Acquarela sobre papel. 184.3 x 144.8 cm.

Para este trabajo también me han servido como referentes algunos fotógrafos como **Robert Frank**, fotógrafo suizo que en su libro *The Americans* tiene algunas fotografías de gente que mira desde el interior del autobús o desde el interior del café. Aunque no es intención del artista, en estas fotografías veo el planteamiento de mirar o ser mirado y me resulta interesante la forma en la que lo resuelve. Otro es el fotógrafo **Thierry Valencin**, cuya fotografía me ha servido en especial para la escultura en hierro.

Son muchos más los artistas que de una u otra manera me han influido, sin embargo en esta memoria se mencionan solamente los más relevantes.

IV. CONCLUSIONES

Este trabajo surge de un tema que me interesaba trabajar, a partir de él se han ido desarrollando las distintas obras. La realización de este trabajo me ha permitido investigar, reflexionar y profundizar en el tema de la mirada y la contemplación. Al seleccionar la mirada como tema para desarrollar el TFG no era consciente de su amplitud, así como la cantidad de formas y puntos de vista desde los que abordarlo. En el presente trabajo he estudiado la mirada desde tres perspectivas distintas: el sujeto espectador de la obra de arte; la mirada del espacio público desde el espacio privado y viceversa; y la mirada en el retrato. En el desarrollo de este trabajo he podido poner en práctica aquellos conocimientos adquiridos a lo largo de la carrera, tanto técnicos o teóricos como aquellos referidos al proceso creativo. Especialmente las asignaturas de *Retrato, Pintura y Retórica, Teoría de la Pintura Contemporánea, Estrategias de Creación Pictórica, Procesos Constructivos y Técnicas de Reproducción en Escultura*. Realizando el trabajo me he dado cuenta de lo importante que es la mirada, la intención, el interés por lo que se mira. La necesidad de la contemplación, del silencio, del detenerse. Ha sido de gran utilidad el estudio de textos relacionados con el tema, gracias a los cuales se ha encontrado una forma de traducir el tema elegido en una serie de pinturas, dibujos y esculturas. Tanto el estudio de los distintos artistas, como la reflexión sobre la metodología de trabajo, me han hecho más consciente del propio proceso de creación. Pensar sobre mis referentes me ha ayudado a elaborar mejor mi obra; partiendo de ellos en busca de un discurso personal. Antes de realizar el trabajo no era consciente de la influencia que tenían sobre mí algunos artistas que conocía previamente. El percatarme de ello me ha ayudado para profundizar en el estudio de estos artistas y destacar aquellos aspectos que más me interesan de cada uno de ellos. He aprendido a no avergonzarme de mis referentes; haciendo este trabajo que he entendido aquella frase que dice: “mientras más influencia recibo más original soy” .

El proyecto ha supuesto una indagación y una meditación sobre mi obra, me ha ayudado, a través de la experimentación, de la prueba y el error, a ir descubriendo un lenguaje personal, así como intereses tanto técnicos como conceptuales que otorgan a mi obra un sello personal; como el tema del espacio, elemento que ha estado presente en la obra de este trabajo sin ser yo consciente de ello. El hecho de desarrollar un proyecto ha sido muy útil porque me ha obligado a profundizar en un tema, pensar sobre él, buscar distintas soluciones, meter la cabeza y las manos, pensar para hacer y hacer para pensar. La serie que más muestra esto es la serie *Asomados*; yo tenía

una idea muy clara de lo que quería hacer, y sin embargo el primer resultado no fue el esperado. Pensaba abandonar la serie y trabajar otra cosa pero gracias a que seguí trabajando y a los consejos de mi tutora, el proyecto dio un giro inesperado por que así lo pedía y el resultado ha sido satisfactorio. Me doy cuenta de lo importante que es estar abierto al cambio, a probar cosas nuevas, dejar que la obra decida por dónde quiere ir. El desarrollo de esta serie, en especial, ha sido una gran lección. Considero un acierto el enfocar el trabajo desde distintas disciplinas, porque me ha permitido enfrentarme al mismo tema de forma distinta. Me habría gustado trabajar más escultura, pero no ha sido posible por falta de tiempo y medios.

Los resultados obtenidos han sido satisfactorios, sobre todo en la serie *Domingo en el Art Institute*. Sé que no puedo decir que ya he encontrado mi línea de trabajo o mi sello personal, pero sí me estoy acercando. He descubierto por dónde quiero ir, mi obra ha ganado cierta unidad que antes no tenía y va creciendo en fuerza y calidad, una prueba de ello es el hecho de que cinco obras pertenecientes a este proyecto hayan sido seleccionadas en distintos certámenes de pintura como son: XVIII Premio de Pintura Fundación Mainel (*Cuando todo lo Demás no Importa*, Mención de honor), XXXIX Certamen Nacional de Pintura Villa de Pego (*La carta*, seleccionado), XXXV Premio de pintura S. Soria Villa de Benissa (*Aunque sea un minuto*, seleccionado), XXXVI Certamen Minicadros. Huestes del Cadi. (*El Silencio del S.XXI*, seleccionado), XXXIV Premio de pintura S. Soria Villa de Benissa (*Odiseo*, seleccionado). Esto me anima a seguir trabajando y desarrollando mi obra. Me habría gustado ampliar estas series ya que cada una tiene muchísimas posibilidades para desarrollar trabajos distintos o ser abordadas desde perspectivas diferentes; por ejemplo trabajar una serie sobre la mirada en grupo o retratar a los espectadores, no de espaldas sino de frente, o ampliar la serie *Asomados*. Esto hubiese requerido de más tiempo, el cual me ha parecido poco para el desarrollo de un proyecto de esta envergadura; dejo la puerta abierta para trabajar estas ideas en un futuro.

Hasta aquí, cerrando este paso por el grado en Bellas Artes con esta memoria escrita, soy consciente de que es solamente un punto de partida, que mi trabajo tiene mucho recorrido aún y tengo que seguir creciendo como artista. Aún no siéndome fácil hablar sobre mi trabajo, con este trabajo me he dado cuenta que escribir sobre él aclara muchas ideas y concreta otras. Esta distancia que procura toda escritura ha sido de gran utilidad para asentar los conocimientos adquiridos durante el proceso de creación. Es así como sirviéndome de una temática que era de gran interés he podido desarrollar una obra que considero un punto de partida en mi carrera como artista.

V. BIBLIOGRAFÍA

ALDEROQUI, S. *Museos y Escuelas: Socios para Educar*. Madrid: Paidós, 1996

Azara, P. *El Ojo y la Sombra: Una Mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili , 2002

BERGER, J. *Algunos Pasos Hacia una Pequeña Teoría de lo Visible*. Madrid: ádora exprés , 1997

BERGER, J. *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili , 2001

BERGER, J. *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gili , 2000

BERGER, J. *La apariencia de las cosas: Ensayos y artículos escogidos*. Barcelona: Gustavo Gili , 2014

BOSCH, M. *El Poder de la Belleza*. Pamplona: EUNSA, 2012

BOSCH, M. Proyecto Estético Aristotélico: Entre Arte Y Placer. En: *Convivium*. Barcelona. Universitat Internacional de Catalunya, 2011, num. 24, ISSN: 0010-8235. [Consulta: 2015- 03-05]. Disponible en: <<http://www.raco.cat/index.php/Convivium/article/view/248259>>

CHAVEZ, M. A. *Educación Sensorial a travez del Arte*. Ciudad de México : CONACULTA/FONCA, 2004

CROW T.E. *Historia Critica del Arte del Siglo XIX*. Londres: AKAL, 2001

DOSTOIEVSKI, F.M. *Diario de un escritor*. Barcelona: Alba, 2007

GÓMEZ TARÍN, F.J. Lo ausente como discurso: La elipsis y el fuera de campo en el texto cinematográfico. [Trabajo de investigación]. Castellón: Universidad Jaume I. [consulta: 2015-04-20]. Disponible en: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-lo-ausente-como-discurso.pdf>>

GREENE, M. *Variaciones Sobre una Guitarra Azul*, NY: Teachers College Press, 2001

HOVING,T. *Arte*. NY: John Wiley & Sons, 2011

HUËRCANOS, J. P. El Escultor que Fabrica “Hombre”. En: *Nuestro Tiempo*. Pamplona:Universidad de Navarra,2014, 682. ISSN: 0029-5795

KIMMELMAN, M. Art's Audiences Become Artworks Themselves. En: *The New York Times* (en línea). E.E.U.U.: The New York Times Company, 2007, 10 Abril. [consulta: 2015-03-12]. Disponible en: < http://www.nytimes.com/2007/04/10/arts/design/10stru.html?_r=1&>

MUSÉE D'ORSAY. *Musée-Orsay*. Paris: Musée d'Orsay, obras comentadas, 2006 [consulta: 2015-06-20] . Disponible en: <http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura/commentaire_id/el-pifano-3310.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=49d53b7533>

MUSEO THYSEEN BORNEMIZA, Museo Thyssen. Madrid. 2009. [consulta: 2015-05 -12] Disponible en: <http://www.museothyssen.org/thyssen/museo_en_privado>

MURRAY, C.J. *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760–1850* Oxford: Routledge, 2013

PUELLES ROMERO, L. *Mirar al que Mira: Teoría Estética y Sujeto Espectador*. Madrid: Abada Editores, 2011

STAROBINSKI, J. *El ojo vivo*. Traducido por Mateo Ballorca J. Valladolid: Cuatro Ediciones, 2002

STOICHITA, V.I. *Ver y no ver (La tematización de la mirada en la pintura impresionista)*. Madrid: Siruela, 2005

TOMÁS, F. *Escrito, Pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1998.

VI. ÍNDICE DE IMÁGENES.

1. Fotografías en museos realizadas por José Antonio Ochoa.
2. Maestro dell Osservanza ,Vía Crucis. Tempera y oro sobre madera. 36.8 x 46.8 cm. y detalle.
3. Edouard Manet. El ferrocarril. 1872. Óleo sobre lienzo.93 x 114.3 cm.
4. José Antonio Ochoa. Amnesia. 2014.Óleo sobre tabla. 190 x 114 cm.
5. José Antonio Ochoa. Autorretrato de espaldas. 2014. Óleo sobre papel. 70 x 50 cm.
6. José Antonio Ochoa. Serie Domingo en el Art Institute, 2014. Óleo sobre tela. 46 x 38cm.
7. José Antonio Ochoa . Detalle. De la serie Domingo en el Art Institute. 2014. Óleo sobre tela. 46 x 38cm.
8. José Antonio Ochoa. Proceso de trabajo.
9. José Antonio Ochoa. Serie Domingo en el Art Institute. 2014. Óleo sobre tela. 46 x 38cm. c/u.
10. José Antonio Ochoa. Aunque sea un minuto. 2015. Óleo sobre tela. 155 x 122 cm. y detalle.
11. José Antonio Ochoa. Cuando todo lo demás no importa. 2015. Óleo sobre tela. 155 x 122cm.
12. José Antonio Ochoa. Serie Asomados I. Óleo sobre tela. 54 x 65 cm. y detalle.
13. José Antonio Ochoa. Serie Asomados I. Óleo sobre tela. 54 x 65 cm. y detalle.
14. José Antonio Ochoa. Serie Asomados II. Lápiz sobre papel.46 x 28 cm.
15. José Antonio Ochoa. Serie Asomados. Lápiz sobre papel. 16 x 25 cm.
16. José Antonio Ochoa. Serie Asomados. Lápiz sobre papel. 46 x 28 cm.
17. José Antonio Ochoa. Serie Asomados. Lápiz sobre papel. 38 x 27 cm.
18. José Antonio Ochoa. Serie Asomados. Lápiz sobre papel. 24 x 28 cm.
19. Edouard Manet. El Balcón. 1868. Óleo sobre tela. 170 x 124.5 cm.
20. Francisco de Goya. Las Majas en el Balcón. 1808.Óleo sobre tela. 162 x 107 cm.
21. Esteban Murillo. Mujeres en la Ventana. 1665. Óleo sobre tela. 125 x 104cm.
22. José Antonio Ochoa. Odiseo. Óleo sobre tela. 146 x 114 cm. y detalle.
23. Diego Velázquez. Pablo de Valladolid. 1632. Óleo sobre tela. 209 x 125 cm.
24. Edouard Manet. El Pífano. 1866. Óleo sobre tela. 162 x 107 cm.
25. José Antonio Ochoa. La Carta. Óleo sobre tela. 146 x 114 cm. y detalle
26. Detalle Cova. Óleo sobre tela. 162 x 114 cm.
27. La modelo frente al cuadro Cova.
28. Detalle : El silencio del S.XXI. Óleo sobre tela. 20 x 20cm.
29. José Antonio Ochoa. El Silencio del S.XXI. Óleo sobre tela. 20 x 20 cm.
30. José Antonio Ochoa. Cova. Óleo sobre tela. 162 x 114 cm.
31. José Antonio Ochoa. Otoño. 2015. Hierro soldado. 80 x 45 x 5 cm (Trabajo previo en metal).
32. Jorge Oteiza. *Definición lineal de un poliedro vacío*. 1958. Hierro .
33. Jorge Oteiza. *Construcción vacía*. 1957. Acero. 6 x 6,60 x 6,70 m
34. José Antonio Ochoa. Porvenir I. 2015. Hierro soldado. 60 x 40 x 5 cm.
35. Fotografías del proceso de trabajo de Porvenir II.

36. José Antonio Ochoa. Porvenir II. 2015. Resina acrílica, Hierro y madera. 60 x 40 x 5 cm.
37. Andrew Wyeth. Above the Narrows. 1960. Temple sobre tabla. 121.92 x 81.92cm.
38. Andrew Wyeth. El mundo de Christina. 1948. Temple sobre tabla. 82 x 121 cm.
39. Andrew Wyeth. Christina Olson. 1947. Temple sobre tabla. 120 x 79 cm.
40. Daniel Coves. Back Portrait no.4. 2014. Óleo sobre lino. 90 x 90 cm .
41. Daniel Coves.Net no.15. 2014. óleo sobre lino. 190 x 190 cm.
42. Daniel Coves. Damnation no.3. 2013. Óleo sobre papel. 46 x 38 cm.
43. Javier Palacios. Process absence,2012. Acrílico y óleo sobre tabla. 198 x 198 cm.
44. Hernán Cortez. Dámaso Alonso, 1984. Óleo y temple sobre madera. 100 x 100 cm.
45. Gerard Richter.Betty, 1988. Óleo sobre tela. 102x 72 cm.
46. Anny Magill. Journey's End. 2012. Óleo sobre tela.15,24 x 15.24 cm.
47. Alejandro Marco. Retrato. 2009. Óleo sobre lino. 90x60cm.
48. Antonio López. Detalle: la familia de Juan Carlos I. 2014. Óleo sobre tela. 300 x 339,5 cm.
49. Thomas Struth. Art Institute of Chicago II. 1990. Fotografía.
50. Thomas Struth. Audience 1 (Galleria Dell'Accademia) 2004. Fotografía.
51. Gustave Caillebotte. El puente de Europa, 1877. Óleo sobre tela, 131 x 115 cm.
52. Gustave Caillebotte .Hombre en Balcón, Boulevard Haussmann, 1880. Óleo sobre tela. 117 x 82 cm
53. Gustave Caillebotte .Mujer en la ventana, 1880. Óleo sobre tela. 116 x 89 cm.
54. Gustave Caillebotte Un balcón, Boulevard Haussman. 1880. Óleo sobre tela. 62 x 69 cm.
55. Caspar David Friedrich, El caminante sobre el mar de nubes. 1818. Óleo sobre tela. 95 x 75 cm.
56. Edward Hopper. Mañana en Cape Cod. 1950. Óleo sobre tela. 101.98 x 87 cm.
57. Edward Hopper.Office in a Small City. 1953. Óleo sobre tela.71.1 x 101.6 cm
58. Robert Longo. Men in the Cities - Men Trapped in Ice. 1980. Carbón y grafito sobre papel. 152.4 x 101.6 cm. c/u.
59. Norman Rokwell. The Connoisseur. 1961. óleo sobre tela. 96 x 80 cm.
60. Robert Frank. Trolley. 1955. Fotografía.16 x 22 in.
61. Chuck Close. Leslie. 1973. Acuarela sobre papel. 184.3 x 144.8 cm.

