

Universidad Politécnica de Valencia

Facultad de Bellas Artes



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



Descanso, muerte, engaño

Cinco obras

Proyecto Final de Máster en Producción Artística

Presentado por Alejandro Marco

Dirigido por la Dra. Rosa Martínez-Artero Martínez

Valencia, septiembre de 2011

3.1. Realización de un trabajo inédito en el que se analice el desarrollo de la propia práctica artística asociándola con autores/as, grupos, movimientos, conceptos o teorías artísticas.

Índice_

Agradecimientos.....	4
Introducción.....	5
Contexto teórico.....	10
El último retrato.....	11
Antecedentes: el libro de difuntos y la fotografía <i>post-mortem</i> del siglo XIX.....	12
El descanso efímero y el eterno, el cuerpo muerto y el ser dormido.....	17
El humano inerte y el cadáver.....	28
La importancia de Hodler como referente.....	32
Proyecto.....	36
La fisicidad de la muerte y su representación Pictórica: especificaciones técnicas sobre La obra personal.....	37
Obra personal: análisis fotográfico y detalles.....	44
De la imagen estática a la imagen en movimiento: Motivaciones para la realización de las obras Pictóricas y del cortometraje.....	49
Cortometraje.....	53
Un paseo por la muerte a través de los cuerpos.....	54
Fotografías previas a las filmaciones.....	57
Especificaciones sobre la producción cinematográfica.....	61
Conclusiones.....	67
Aspectos de interés sobre el presupuesto y procedimiento técnico.....	71
Bibliografía.....	73

Gracias a mis compañeros que son mi verdadera motivación, estímulo y referentes a la hora de trabajar.

Gracias a la Facultad de Medicina de Valencia, en especial a Francisco M. Soriano y a Carlos por prestarme su apoyo en la realización de la parte audiovisual de mi proyecto.

Gracias a los modelos con vida: Luciana, Clara y Paco. Y a los muertos por su aportación; descansad en paz.

Gracias a Rosa M. Artero, por su paciencia, ayuda y colaboración en todo lo necesario; como tutora y como artista.

Gracias a mis padres por su disponibilidad.

Introducción_

"A mi alrededor todo era pintura abstracta. Empecé a sentirme inútil y débil junto a esta gran corriente a la que permanecían todos los artistas conocidos y todos los críticos importantes. Entonces acabé por desviarme. Intenté hacer pintura abstracta a mi manera. Y en este intento perdí completamente mi verdad personal. Eso es lo peor que le puede pasar a un artista, porque sin esa verdad ya no existe. Y fue de esa confusión, de esa frustración de donde surgieron los cadáveres."¹

Zoran Music, *La belleza de los cadáveres*.

¹ Oliveras, V., Jaume, "La belleza de los cadáveres", revista *Arte y parte* nº73, Ed. Arte y parte. pp. 34-45

Dentro del mundo artístico, la pintura ha sido y sigue siendo un medio de comunicación. Partiendo de esta base, todavía me parece mágico como la pintura puede aún servir de pregunta y respuesta ante nuestros propios problemas auto planteados.

Las respuestas las tenemos cada uno de nosotros, Las obtenemos del lenguaje pictórico mismo. Bajo mi punto de vista, el artista posee algunas de ellas innatas, pero debe encontrar también otras, las que quizás son más importantes, aquellas que van saliendo al paso - como si de un camino se tratara -, en el trayecto que une una obra con la siguiente, y por qué no, también durante y dentro del proceso de realización de una misma obra. Son las producciones de éstas las que dan una respuesta a esos problemas que intentamos explicar con la materia.

Por esto, mi propuesta trae consigo una metodología de elaboración muy personal, todas las obras del proyecto e incluso la última producción audiovisual que he realizado para enlazar las obras pictóricas se gestan desde dentro de estas mismas, actuando las unas en relación a las otras como referentes.

No obstante, la propuesta de mi trabajo nace a raíz de un breve e introductorio contexto teórico basado en las fotografías del siglo XIX, en el que ya entonces, llevaban a cabo la idea de representar la comparación entre el cuerpo muerto con el vivo por medio del maquillaje, objetos e incluso aposentando a los difuntos al lado de sus familiares más cercanos, éstos todavía con vida.

Poco a poco, voy mostrando cómo desde el referente fotográfico continúo investigando hasta llegar al tema principal de la propuesta de mi proyecto mediante otras fotografías, obras artísticas, y algún que otro autor cuyo legado artístico ha sido familiar a la idea de mi trabajo.

El tema del proyecto es la muerte y el descanso de un cuerpo yacente tratado desde la ambigüedad de la pintura. La pretensión consiste en sumergir al espectador en un mundo de confusión que vendrá de la mano de lo representado. Se trata de mostrar el cuerpo humano en diferentes situaciones desde las que se narra su experiencia con el descanso, unas veces efímero y otras eterno. Y después, un paso más allá, la intención final es representar el cuerpo humano a veces vivo, a veces sin vida, de tal modo que sea imposible diferenciar el uno del otro. La pintura se expresa mediante signos plásticos para que la imaginación del espectador recree la historia que pueda haber detrás del cuadro. Nunca se desvelará en la obra si la persona rebosa de vida o por el contrario carece de ella. Es un juego del pintor que quiere poner al espectador frente a un conocimiento pictórico mudo, crudo, ajeno a interpretaciones preconicionadas.

De este modo, dejamos que la materia hable por sí sola en situaciones en las que se impone un silencio sepulcral, en donde el cuerpo transmite su rostro sin vida únicamente por medio de la pintura..., algo que ocurre también en la obra del referente más importante de mi proyecto: Ferdinand Hodler.

Descanso, muerte, engaño consiste en cinco obras, tres pinturas, una escultura y un breve cortometraje que quieren mostrar la comparación entre un cuerpo vivo y un cuerpo muerto en la puesta en escena del lecho de muerte, partiendo del hecho de que ambos son iguales pues están igualmente indefensos ante la mirada de un pintor delante de su lienzo.

Las pinturas representan el cuerpo por medio de un formato bidimensional en el que la mirada es el medio a través del que se puede deducir o interpretar el significado de la imagen. Muestro el cuerpo como un icono, una imagen del cuerpo genérica, universal, como una idea previa a lo que se busca en las obras posteriores.

En el caso de la escultura, la pieza escultórica lleva a un grado más los sentimientos del espectador, invita a voltearla, tocarla, acercarse hasta notar todos sus volúmenes. Aún modelada con expresividad, esta pieza tiene un sentido mucho más familiar pues es inevitable que establezcamos un enlace de memoria iconográfica con la mascarilla mortuoria.

El cortometraje quizás sea una de las partes prácticas más importantes de todo el proyecto. Representa el cuerpo con un grado más de realismo. Expone cuerpos reales grabados mediante la cinematografía, que nos hacen reflexionar sobre la diferencia entre el ser vivo y el cadáver.

Como ocurre en esta introducción, se apuesta en todo el trabajo escrito por la parquedad de las palabras, es un posicionamiento por mi parte el de apostar por un proyecto artístico que debería sustentarse por sí mismo. La pintura no necesita de la escritura que la avale. No obstante hemos querido añadir algunas consideraciones de contexto sobre *El último retrato*, en el primer apartado del contexto teórico, sobre los escasos referentes que me han acompañado mientras pintaba en el apartado de *el humano inerte y el cadáver* y otras aportaciones de carácter técnico que pueden ser de interés en el apartado de las especificaciones técnicas sobre la obra pictórica personal y los aspectos técnicos del cortometraje. Por último unas breves conclusiones al hilo de los últimos toques de las obras que son, como decía al comienzo, las respuestas buscadas.

Contexto teórico_

EL ÚLTIMO RETRATO

¿Y si dejando a parte la sórdida imagen que representa el rostro del cadáver, retratamos la serena, bella y placentera muerte como un punto de partida hacia otro camino?. ¿Qué hay detrás de la necesidad de retratar a una persona, en su lecho de muerte, ese lugar en el cual yace sin vida? Quizás el último retrato sea el relato callado de la memoria, rostro hueco de su vida, último rostro que hace un guiño al sueño con un silencio que tal vez sea todo lo que quiere decir: su nuevo rostro que descansa.



NADAR, FÉLIX, *Mujer en su lecho de muerte*, París.

Un nuevo retrato que borra las trazas de la agonía. Impoluto, limpio y tremendamente inquietante reduce todo a la expresión más sencilla, minimiza las circunstancias de la muerte. Se trata de ¿enfermos, moribundos, muertos, dormidos tal vez? La iconografía del último retrato representa serenidad, pero con dinamismo, es esa dialéctica la que destila su enigmática seducción, cuando el modelo no puede decir nada pero a la vez dice infinitas cosas. El espectador siente con una fuerza obscena que es un intruso.

ANTECEDENTES. EL LIBRO DE DIFUNTOS Y LA FOTOGRAFÍA POST-MORTEM DEL SIGLO XIX

La fotografía de difuntos fue una práctica común desde la aparición del *daguerrotipo*², a mediados del siglo XIX, hasta bien entrado el siglo XX. Estas fotografías constituían el único medio posible para conservar la imagen del ser querido en una época en que no todo el mundo había tenido la oportunidad de retratarse antes del último viaje. Pero este tipo de fotografías no estuvo reservada solamente al ámbito privado. La tradición de la retratística mortuoria en el mundo occidental nació de hecho en la esfera pública. A finales de la Edad Media, era común la realización de máscaras mortuorias de reyes, nobles y papas y con el tiempo se sumó a esta práctica la de la pintura *post mortem*. El retrato se miraba y se constituía desde la nostalgia y la ausencia concibiendo la muerte desde un enfoque mucho más emocional, llegando a entenderla en algunas ocasiones como un privilegio.

En el Renacimiento, el retrato realizado en el llamado *memento mori*, recogía el concepto de que el fin era inevitable y había que estar preparados. A finales del siglo XVI la costumbre pasó también a la esfera privada, cuando la burguesía comenzó a encargar retratos de sus seres queridos.

La fotografía mortuoria de personajes públicos se consideraba entonces el último de los medios en sumarse a una tradición con muchos siglos de antigüedad. El novedoso invento supero inmediatamente a la habilidad de cualquier artista por su rapidez de ejecución y exactitud.

² El daguerrotipo es un proceso por el cual se obtiene una imagen en positivo a partir de una placa de cobre recubierta de yoduro de plata. Tras ser expuesta a la luz, la imagen latente se revelaba con vapores de mercurio, que daba como resultado una imagen finamente detallada con una superficie delicada que había de protegerse de la abrasión con un cristal y sellarse para evitar que se ennegreciera al entrar en contacto con el aire.

Los difuntos, por otra parte, eran sujetos ideales para el retrato fotográfico por los largos tiempos de exposición que requerían las técnicas del siglo XIX. En la toma, la exposición seguía siendo tan larga que se construían soportes disimulados para sostener la cabeza y el resto de los miembros de la persona que posaba evitando así que ésta se moviera.



ÁNONIMO, *Niña muerta*, 1952.

Las fotografías de difuntos muestran a algunos de ellos "cenando" en la misma mesa con sus familiares vivos, a bebés finados en sus carros de paseo junto a sus padres, en su regazo, con sus juguetes... ancianos fallecidos de pie con sus trajes elegantes sostenidos por su bastón. A veces, añadían sutiles símbolos, por ejemplo, colocaban una rosa de tallo corto hacia abajo para señalar la muerte de una persona joven, relojes de mano parados en la hora de la muerte de su dueño...

"Pese a todo, si sólo observamos el rostro de cada uno de ellos, no existe mucha diferencia entre unos y otros, puesto que la inexpresividad llena la escena hasta el punto de confundirnos.

En las fotografías de Vieitez se puede percibir la tensión emocional que producen estos instantes; tensión que se incrementa cuando un personaje en primer plano mira al espectador haciendo que éste, a través de su mirada, se vea guiado e, incluso, arrastrado irremediamente hacia la escena, violentando su yo y anulando el perímetro de seguridad del que se suele rodear: pasa de una sensación sublime a otra terrorífica de la que no puede escapar."³

Cabe destacar diferencias entre los retratos de ámbito privado y los públicos. La mayoría de los retratos póstumos privados se caracterizaban por el laborioso trabajo de los fotógrafos para disimular la crudeza de la muerte, todo dependía de la habilidad del profesional en realizar la imagen y prometían una cuidadosa puesta en escena. Los retratos mortuorios privados podían encuadrarse en tres posibles categorías según la manera en que se retrataba al sujeto. En primer lugar se les fotografiaba con los ojos abiertos y con la pose como si se tratara de una fotografía común, intentando de esta manera simular la permanencia de

³ VVAA, *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, La balsa de la medusa, 2005, pp.160,164.

vida. Generalmente salían con sus familiares, no obstante, por problemas de exposición fotográfica se solían retocar las imágenes manualmente, ya que la figura del difunto era la única figura que salía extremadamente nítida. En segundo lugar simulando estar dormido. Esta práctica se realizaba sobre todo con los niños, en algunos casos con los padres acunándolos para aportar naturalidad en la toma y puesta en escena. Se les hacía la fotografía descansando o como si de un dulce sueño se tratara, suponiendo que el sujeto se despertará. Por último, también se tomaban fotografías sin alusión ni intención de transmitir nada, se agregaban flores encima del cuerpo difunto como elemento ornamental en su lecho de muerte.

Por otro lado, los retratos públicos raramente se componían de una única fotografía para presentar al sujeto retratado. Frecuentemente utilizaban varias fotografías obtenidas en vida para componer la imagen, y eran muy pocas las ocasiones en las que la iniciativa de tomar la imagen provenía de la familia.

Mi proyecto consiste en representar al cuerpo bajo nuevos ángulos, perspectivas y encuadres diferentes, concretamente introduciendo el punto de vista cenital siguiendo la evolución que adoptaron por los años veinte y treinta del siglo pasado las nuevas tendencias en la retratística y que incluso llegó a alcanzar a la fotografía de difuntos. De esta forma, los fotógrafos comenzaron a presentar a los muertos bajo esas mismas perspectivas, añadiendo detalles de las manos o de otras partes del cuerpo, con desenfoces selectivos muy controlados y realizando primerísimos planos de ciertas zonas del fallecido, acercándose a lo que hoy conocemos como foto-periodismo. Son tomas que en muchos casos resultan impresionantes por su dramatismo, detalle y sobre todo su cuidada iluminación.



SAN MARTÍN, MANUEL, *Retrato mortuario de Domingo Faustino Sarmiento*. Portrait Cabinet, Asunción del Paraguay, 11 de septiembre de 1888. Archivo General de la Nación.



NADAR, FÉLIX, *Retrato de Víctor Hugo*, 1885.

EL DESCANSO EFÍMERO Y EL ETERNO, EL CUERPO MUERTO Y EL SER DORMIDO

“ Existir o no existir, ésta es la cuestión.Cuál es más digna acción del ánimo, sufrir los tiros penetrantes de la fortuna injusta, u oponer los brazos a este torrente de calamidades, y darlas fin con atrevida resistencia? Morir es dormir. No más? Y por un sueño, diremos, las aflicciones se acabaron y los dolores sin número, patrimonio de nuestra débil naturaleza?... Este es un término que deberíamos solicitar con ansia. Morir es dormir... y tal vez soñar. Sí, y ved aquí el grande obstáculo, porque el considerar que sueños podrán ocurrir en el silencio del sepulcro, cuando hayamos abandonado este despojo mortal, es razón harto poderosa para detenernos. Esta es la consideración que hace nuestra infelicidad tan larga. Quién, si esto no fuese, aguantaría la lentitud de los tribunales, la insolencia de los empleados, las tropelías que recibe pacífico el mérito de los hombres más indignos, las angustias de un mal pagado amor, las injurias y quebrantos de la edad, la violencia de los tiranos, el desprecio de los soberbios? Cuando el que esto sufre, pudiera procurar su quietud con sólo un puñal. Quién podría tolerar tanta opresión, sudando, gimiendo bajo el peso de una vida molesta si no fuese que el temor de que existe alguna cosa más allá de la Muerte (aquel país desconocido de cuyos límites ningún caminante torna) nos embaraza en dudas y nos hace sufrir los males que nos cercan; antes que ir a buscar otros de que no tenemos seguro conocimiento? Esta previsión nos hace a todos cobardes, así la natural tintura del valor se debilita con los barnices pálidos de la prudencia, las empresas de mayor importancia por esta sola consideración mudan camino, no se ejecutan y se reducen a designios vanos. Pero... la hermosa Ofelia! Graciosa niña, espero que mis defectos no serán olvidados en tus oraciones.”⁴

⁴ Shakespeare, William, *Hamlet, Escena IV*, 1600, pp. 60-61



SCHÄFER, RUDOLF, *Sin título*, de la serie "Rostros muertos" 1986.

“Así como los fotógrafos del siglo XIX representaban con frecuencia la muerte, los profesionales del siglo XX solían rehuir este tema (excepto en sus formas violentas, donde produjeron un exceso de imágenes macabras). La satisfacción que observamos en el rostro del sujeto fotografiado en la morgue, por Rudolf Schäfer, es tal que nos resistimos a creer que ha dejado nuestro mundo - en realidad, pareciera como si la *vida* al otro lado del río Estigia deparara un sinnúmero de placeres -. La sensación de que se trata de una persona meramente dormida se ve realizada por las cómodas y arrugadas sábanas. ¿Interpretaríamos el rostro de este modo si el sujeto se hubiera representado yaciendo en un ataúd?”⁵

Hubo un momento en el que el rostro de la muerte tornó hacia lo macabro, perdiendo así la trascendencia del momento que se representaba. La muerte nos comunica un descanso, narrándonos su experiencia para facilitarnos el sentimiento de lo inolvidable, de lo que estuvo ahí y de lo que sigue estando. Estas imágenes macabras nos impiden acceder a la memoria, vedada ante la cruda visión de sujetos que nos muestran presente. En la dirección opuesta la comodidad del lecho en la que se presentan los rostros muertos nos sugiere descanso, no esperamos un trayecto hacia la agonía o el dolor, sino hacia un placentero descanso, pudiendo penetrar así en alguna clase de retrato inmóvil y trascendente.

“El drama barroco persigue un fin totalmente desconocido a la antigua tragedia: la tragedia del hombre absoluto en relación con el objeto absoluto. El melancólico mira a la tierra para ver los signos de la caducidad, su dilatada experiencia de lo efímero, pero también para sentir que en ese fondo oscuro se encuentran tesoros inagotables.”⁶

⁵ A. Ewing, William, *El rostro humano, el nuevo retrato fotográfico*, Blume, 2008, p. 51

⁶ VVAA, *One way, One ticket, un ensayo sobre la muerte en la colección del IVAM*, 2008 p. 24

“ A las cuatro de la tarde, el albañil Aimé Paillet y el relojero Louis-Gustave Havard, - amigos de la fallecida -, se dirigen al ayuntamiento para firmar la declaración realizada por Louis-François Finet, alcalde y oficial del registro civil. Mientras que Camille reposa en el lecho de muerte, Monet sufre una extraña tentación: - Al principio se resistió, la idea confusa fue tomando formas concretas, hasta convertirse en una obsesión. Por último salió a buscar un lienzo y comenzó a hacer un estudio -.⁷



MONET, CLAUDE, *Camille Monet en su lecho de muerte*, 1879. Óleo sobre lienzo.

⁷ Wildenstein, Daniel, *Monet, Muerte de Camille*, Taschen, pp. 146-147



FAMANDE, ÉCOLE, *Joven en su lecho de muerte*, 1621.



REGNAULT, HENRI, *Señora Mazois en su lecho de muerte*, 1866.



DUMAS, MARLENE, *La muerte del autor*, 2003.



DUMAS, MARLENE, *Larga vida*, 2003.



DUMAS, MARLENE, *Severo*, 2004.



RICHTER, GERARD, *Muerta*, de la serie "18 de octubre de 1977", 1989. Óleo sobre lienzo.

Como en la anterior cita de *Hamlet*, se me presenta como pintor la necesidad de observar nuestro propio reflejo en la peor de las situaciones: el cuerpo yacente, la postura de la muerte. A través de una estética aparentemente placentera, podemos figurar e imaginar algo de lo que va a quedar contemplado, no sólo por los demás sino por uno mismo. Mirarnos muertos es lo que provoca esa inquietante y seductora sensación que me llama como un abismo a la realización de este proyecto.

Nos han enseñado la muerte de una manera dura, blanda y de casi todas las maneras posibles mediante imágenes de sufrimiento. Quizás, la idea de mi representación va ligada al sentimiento de curiosidad, una llegada a la meta por medio de la tranquilidad, el deseo de que todo sea un leve sueño, una imagen sin livideces, tensión o violencia alguna. La pelea constante entre el - muerto o dormido – me provoca la inevitable necesidad y urgencia de trasladar todo al lenguaje plástico. Es esa experiencia en días de daño y conflicto la que me ha conducido a representar lo inquietante, lo inseguro, un enigma sin respuesta que atrae por su ambigüedad e incertidumbre, el deseo de crear una imagen que aun convirtiéndola en una posible respuesta ante el “así será”, seguirá sin enseñarnos la verdadera realidad, manteniendo viva la imagen de lo que ha quedado. En esa gran paradoja y controversia, (la desaparición, o por qué no decir "la muerte de la muerte"), cuando no hay una división clara entre el más allá y el más acá, se agudiza la confusión entre lo vivo y lo muerto. Es entonces cuando aparece esa inquietante extrañeza. Se desvanecen los límites entre la fantasía y la realidad cuando lo conocido conduce a lo desconocido y todavía no sabes si cuando llegues tendrás esa expresión en el rostro, ese color en el cuerpo, esa imagen... Es ese misterio, sin fronteras ni límites para la imaginación, que no es un mundo aparte respecto a nuestro sentir cotidiano, sino que acaba constituyendo su perfecto reverso, su lado siniestro. Precisamente viviendo en el núcleo de una sociedad ociosa que exalta lo nuevo como principal valor y

entiende la muerte como un hecho definitivo que nada concierne en la vida.

“El arte ha asumido ser representación como función legítima para mostrar y forzar una conciencia crítica y un rechazo de la violencia. Sabiéndose ficción y representación, y por lo 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. ¿podría compararse en su fuerza de sentido y emoción - en su verdad - un producto de las artes plásticas o la literatura con el relato de quien narra lo vivido *en carne propia* pero nunca hallará el vehículo para transmitir con exactitud sus vivencias extremas? El dolor - dice Jean Améry - era el que era. No hay nada que añadir. Los aspectos cualitativos de las sensaciones son incomparables e indescriptibles. Fijan los límites de nuestra capacidad de comunicación verbal. Quien deseara compartir su dolor físico con los otros, se vería forzado a infligirlo y por tanto a tornarse él mismo en verdugo. El arte puede aproximarnos a la experiencia de la violencia y el mal a través del símbolo, la alegoría, 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.”⁸

En definitiva, los sujetos están preparados para la contemplación, y el arte asume su responsabilidad de crear artificio. Se transmite la calma del momento mediante una cuidada teatralidad. Ciertamente es también que puede transmitir lo morboso, lo cual obstaculizaría la transmisión del sano mensaje que pudiera transmitir la imagen. No obstante, son muchas las manifestaciones artísticas que recurren a la puesta en escena del sujeto muerto representado mediante sabanas, fondos, y posturas aparentemente en descanso o paradójicamente rebosantes de vida.

⁸ VVAA, *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, La balsa de la medusa, 2005, pp.84-85



SERRANO, ANDRÉS, De la serie *Morgue*, 1992.



SERRANO, ANDRÉS, De la serie *Morgue*, 1992.



CAREY, CECIL, *Manos*, 1920.



ROSSO, MEDARDO, *Señora Rosso en su lecho de muerte*, 1884.

EL HUMANO INERTE Y EL CADÁVER

“En la fotografía se encuentra el resto de una experiencia que, rodeada del silencio, reclama un nombre. Esas imágenes reclaman, incansablemente, un imposible, la vida del que estuvo aquí y sólo puede recobrase si se asume que su lugar es ahora éste. La técnica no conduce únicamente, en una perspectiva lineal, hacia un dominio de absoluta racionalización, sino que parece rodear a algunos de sus productos de un valor mágico. Esas nieblas que surgen en el origen de la fotografía parecen encarnarse en una lucidez limítrofe, una narración estética que da cuenta la tristeza, más aún que responde a esa temperatura fría de la ausencia con el calor cordial de la ternura. Una luz aún débil hacia paradójicamente que lo fotográfico pareciera dispuesto para durar. “Esto ha sido”; de ahí la melancolía de esos restos del pasado que no son rememorados sino testimonios en su distancia. Lo real y el pasado, al mismo tiempo, en una imagen cuestionan el “tesoro de aquel día”: algo real que ya no se puede tocar.”⁹

Persiste en mi un inquietante estímulo por representar al ser humano y a la figura, representar lo existente dentro de ella, tanto bueno como malo, lo bello y hasta lo repulsivo, una fascinación por la imagen del hombre en todo tipo de situaciones, atracción por la imagen exclusiva de las obras de arte... El literalista doctor Van Hagens decía: “*el público tiene derecho a ver esto, por horrible que sea*”¹⁰, sin embargo mi proyecto no se caracteriza por lo morboso, repulsivo o abyecto. El humano yacente, o el mismo cadáver se muestran en actitud de relajación, como si la muerte, meta de la vida, se alcanzara en ellos a través de la experiencia del tiempo, rompiendo el recelo que tenemos los hombres hacia lo desconocido, enmarcando una imagen inabarcable e inexorable. Así accedemos a la sensación que nadie puede tener y nunca puede ser

⁹ VVAA, *One way, One ticket, un ensayo sobre la muerte en la colección del IVAM*, 2008 pp.19-20

¹⁰ Ídem

experimentada exceptuando la contemplación de la imagen de tu propio cuerpo.

“Será cosa de ir acostumbrándose, me digo, cuando a oscuras en la cama entrecruzo las manos sobre el pecho y ensayo la postura del viaje postrero.”¹¹

El cuerpo sin vida deja impresa en su representación su paso entre los vivos, desmonta el temor por el sufrimiento durante el trance de la muerte hacia ese estado inerte. El cadáver - como referente - a pesar de su carácter tenebroso, está dotado por el halo de una divinidad oculta que nos manifiesta todo lo bello que nos arrebató la cárcel de nuestra propia limitación.

“Pero de pronto, eso tan familiar, tan armónico respecto a nuestro propio límite, es revelador y portador de misterios y secretos que hemos olvidado por represión, sin ser en absoluto ajenos a las fantasías primeras urdidas por nuestro deseo; deseo bañado de temores primordiales.”¹²



HOLBEIN, *Cristo muerto*, 1521. Óleo sobre lienzo.



DUMAS, MARLENE, *Parecido 2*, 2002.

¹¹ Velasco, Miguel Ángel, *El sermón del fresno*, Pamplona, 1986-1991, p. 63

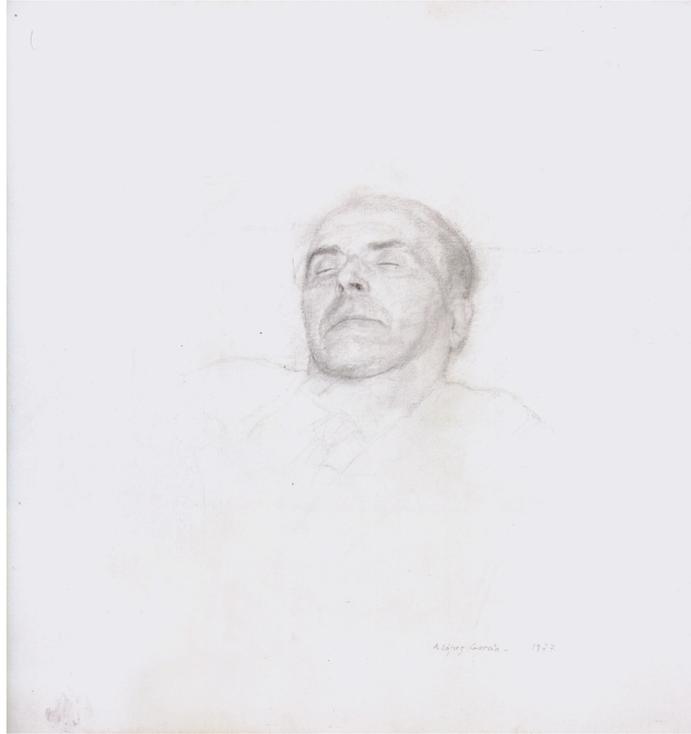
¹² Trias, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, 1982, pp. 49-50



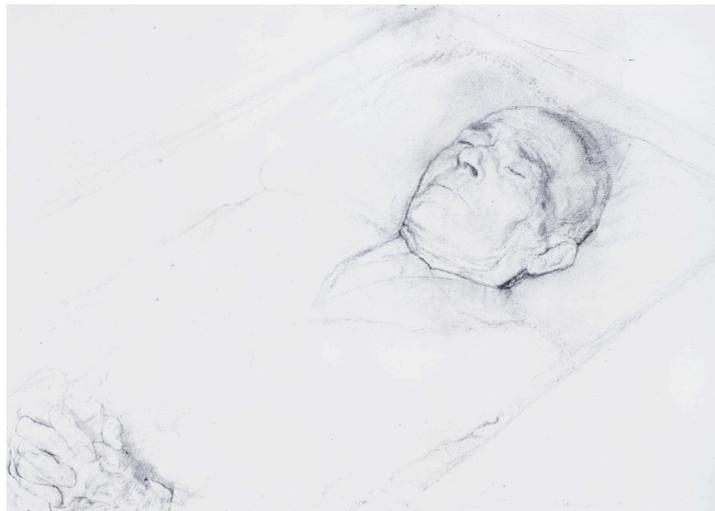
NERDRUM, ODD, *Pareja muerta*, 1993. Óleo sobre lienzo.

“Los personajes que pinto están cada vez menos sujetos a nuestra idea de seguridad. Habitan un mundo mucho más amplio que el nuestro. Todo cuanto los rodea carece de nombre. Viven en un mundo formado por todo aquello que en el nuestro parece haber sido mitigado. Buscan respuestas diferentes. Se trata de hombres y mujeres que han perdido todas las palabras y que, sin embargo, o quizá justamente por ello, tienen un universo entero para contarnos. Seres extranjeros en el mundo en el que les ha tocado vivir, mutilados, solitarios. Personas que parecen salidas de otros tiempos, pero cuya aspereza, franqueza y singularidad los ancla definitivamente en el presente... tanto como en cualquier pasado o futuro posible.”¹³

¹³ Ponsowy, Mori, “Odd Nerdrum: soy el héroe de mi propia vida”, en *El interpretador –literatura, arte y pensamiento* [en línea] n° 19, octubre 2005, <http://www.elinterpretador.net/19MoriPonsowy-OddNerdrum.htm> [citado en 1 junio 2009]



LÓPEZ, ANTONIO, *Cabeza de hombre muerto*, 1977. Lápiz sobre papel.



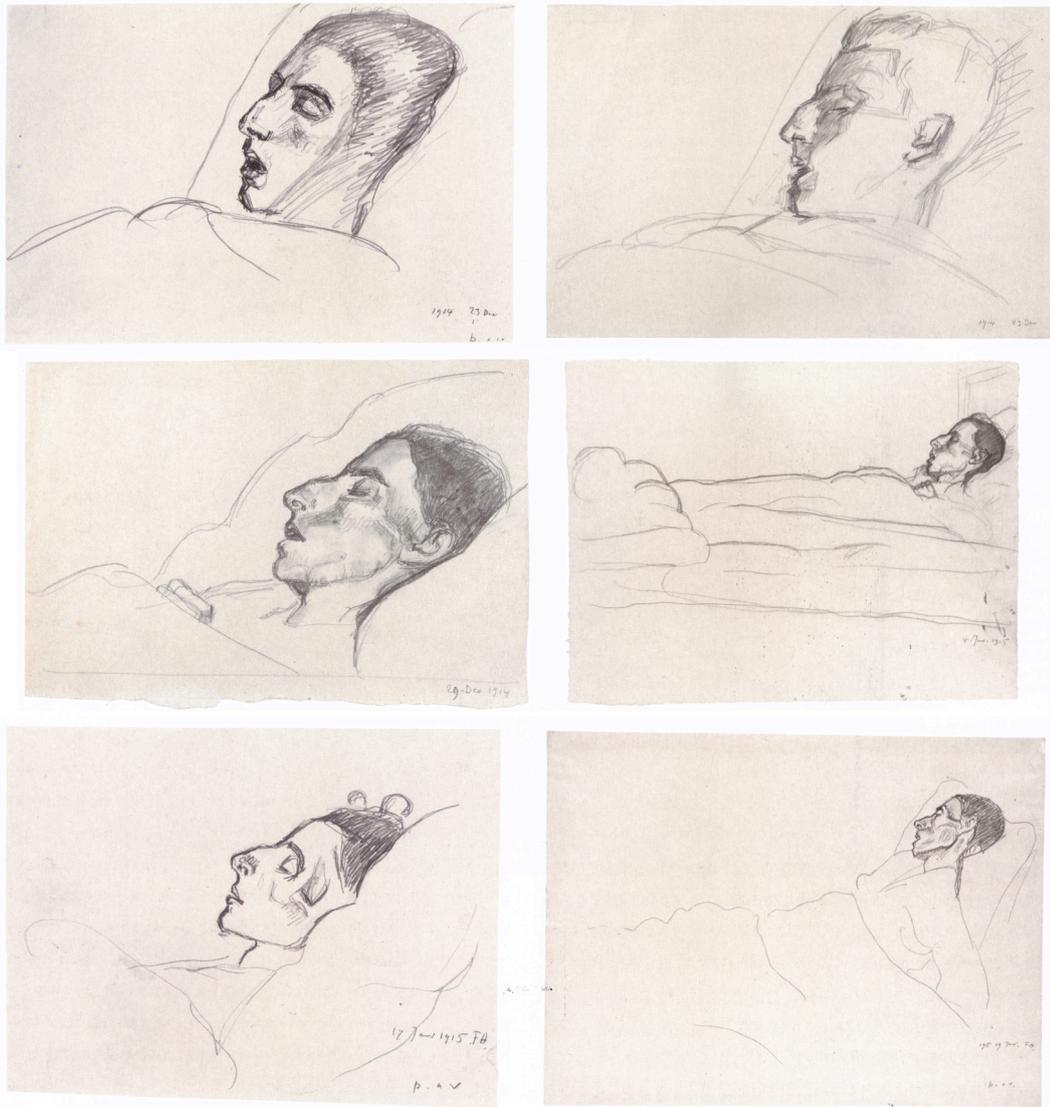
LÓPEZ, ANTONIO, *Antonio López Gonzalez muerto*, 1971. Lápiz sobre papel.

LA IMPORTANCIA DE HODLER COMO REFERENTE

La serie *La enferma Valentine Godé-Darel* del pintor Ferdinand Hodler tiene una desmesurada trascendencia en cuanto al significado del mi proyecto.

Es necesario resaltar una nota imprescindible. Antes de pintar las obras del proyecto tales como *Hipótesis de un autorretrato muerto*, *Previo a disección*, *etc.*, conocía la obra de Hodler pero no al completo, en cuanto llegó a mis manos su mujer moribunda, todos sus apuntes posteriores, y los que continúa trabajando una vez muerta, me descubrió un mundo paralelo a la idea que quería llevar a cabo, abriendo paso a la realización del cortometraje de este proyecto.

Hodler indaga en un mundo de evolución sobre el mismo cuerpo, es tal el grado de confusión encontrado en sus imágenes que a veces conlleva cierta necesidad de explorar los títulos. En su caso, recorre un camino de verdadero sufrimiento desde la enfermedad hasta la muerte para al fin y al cabo, representar la misma imagen. Enseña con sinceridad el cuerpo en su paso hacia el descanso eterno, no obstante, como si de un puzzle se tratara, el orden de las imágenes podría ser alterado sin apenas darnos cuenta llevándonos a sentir una fuerte ambigüedad ante la similitud de todos esos cuerpos. ¿Cuál está enferma, cual moribunda, cual muerta? Tras inspeccionar visualmente las imágenes, se ve evidente la presencia del mismo cuerpo, ¿Es acaso diferente el cuerpo de los primeros apuntes en comparación con los posteriores? En mi cortometraje por ejemplo vemos a los sujetos desde una perspectiva muy similar, son imágenes que formalizan un camino hacia la misma sensación, al igual que en la serie de Hodler, algunos de ellos sabemos que ya están muertos, pero son estos los que agarran a los vivos para llevárselos hacia la misma situación.



1_ HODLER, F., *Estudio de la cabeza de Valentine Godé-Darel enferma*, 1914. Lápiz sobre papel.

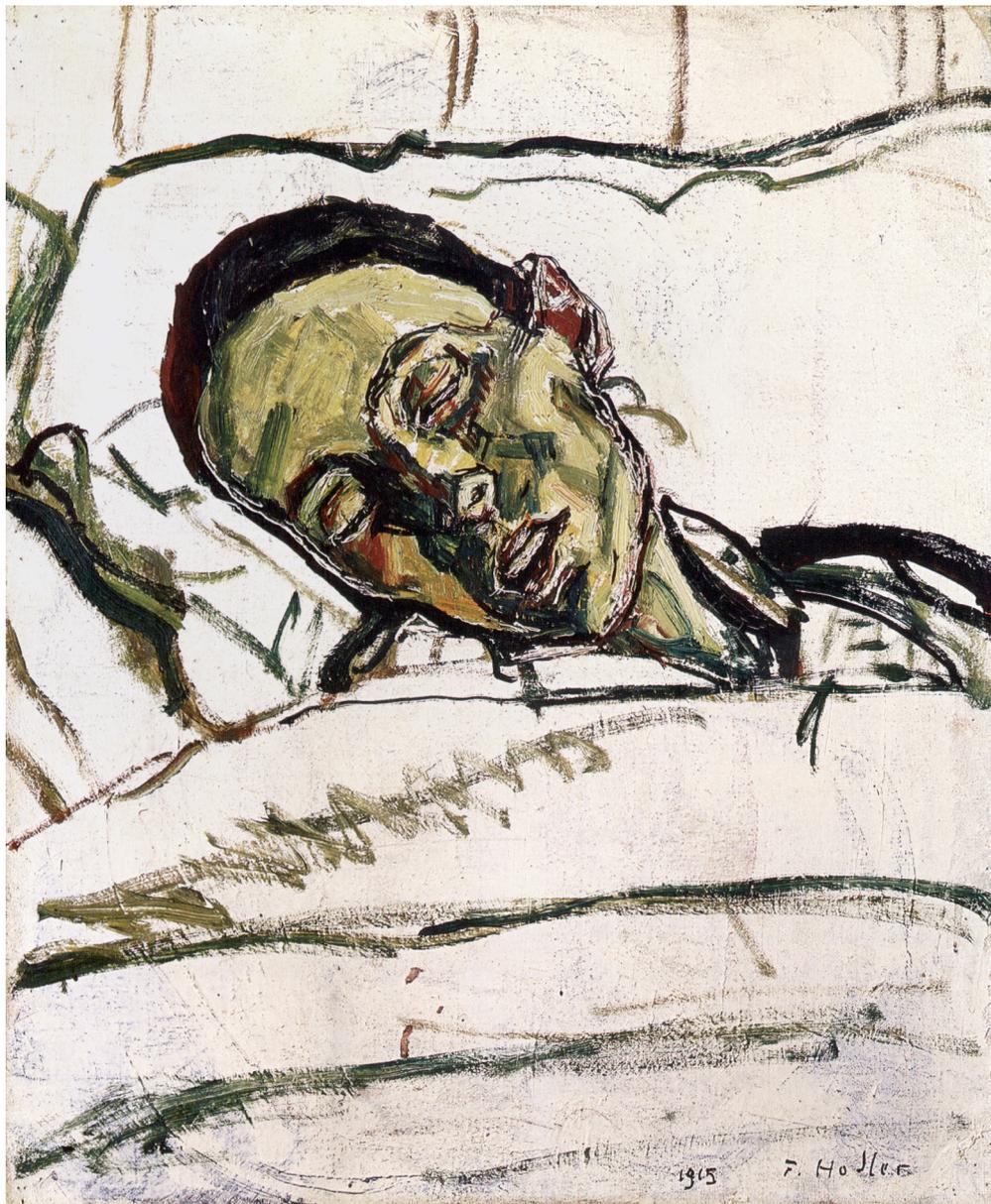
2_ HODLER, F., *Estudio de la cabeza de Valentine Godé-Darel enferma*, 1914. Lápiz sobre papel.

3_ HODLER, F., *Estudio de la cabeza de Valentine Godé-Darel enferma*, 1914. Lápiz sobre papel.

4_ HODLER, F., *Estudio de la cabeza de Valentine Godé-Darel muerta*, 1915. Lápiz sobre papel.

5_ HODLER, F., *Estudio de la cabeza de Valentine Godé-Darel muerta*, 1915. Lápiz sobre papel.

6_ HODLER, F., *Estudio de la cabeza de Valentine Godé-Darel muerta*, 1915. Lápiz sobre papel.



HODLER, F., *La muerte de Valentine Godé-Darel*, 1915. Óleo sobre lienzo.



HODLER, F., *La muerte de Valentine Godé-Darel*, 1915. Óleo sobre lienzo.

Proyecto_

LA FISICIDAD DE LA MUERTE Y SU REPRESENTACIÓN PICTÓRICA: ESPECIFICACIONES TÉCNICAS SOBRE LA OBRA PERSONAL

Tenemos el retrato de la muerte grabado en la imaginación, encerrados en un pensamiento difícil de suprimir, no podemos dejar de relacionar un cuerpo yacente y sin respiración con el cuerpo en descanso de por vida. Hablando en términos artísticos, es de esperar que la gente acepte mejor un cuerpo con su temperatura de color habitual que otro rebosante de livideces, tensión y algún que otro síntoma que lo relacione con la muerte cuando se afronta la realidad en la que se vive esa situación. ¿Pero qué pasa cuando esos cuerpos se ven reflejados en un lienzo? Representados por pintores y artistas con otros ideales de belleza, de percepción y de interpretación, que apartan la violencia que convoca la muerte para plasmar de una manera totalmente subjetiva ese hecho, la muerte, esta vez rodeada de una nebulosa blanquecina, se introduce en un campo en el que la pintura disfraza al cuerpo de su decadente presente.

El pintor esta vez tiene el cuerpo expuesto en frente de él, quiere fijarlo en un cuadro con una nueva perspectiva y siente la libertad de poder deteriorar todavía más su estado o por el contrario llevarlo a un camino poético de colores y texturas que por muy evidente que sea la presencia física del cuerpo nos sumerja en una superficie pictórica de escamosa pero atractiva estética.

Desde muy antiguo, la pintura está acostumbrada a mostrarnos la cara de la muerte de muchas maneras, desde la época de los idealizados retratos funerarios, pasando por el barroco y sus verdes y desaturados cuerpos hasta el día de hoy en el que predomina la exhibición de la sangre. Llevar a cabo algo nuevo no es fácil, y provocar una sensación de querer ver un cuadro de una persona muerta, menos.

Personalmente, me interesa que los hilos que sustentan la agonía y dura realidad del sujeto junto con la dulzura de su aspecto, se enreden para crear una inquietante pero curiosa imagen de enigma a través de suaves y sinceros gestos de pintura. La piel del cuadro está plagada de camadas y camadas de protuberancias y texturas en donde reposan agresivas huellas que suavizan el significado rotundo de la imagen de muerte, sin marginar los silenciosos pero presentes toques de color que dan autoridad al modelo y a su natural anatomía.

Las obras del proyecto sin contar con el cortometraje, se agrupan en óleos y obras gráficas. En cuanto a la composición de las obras, el modelo no se ajusta dentro del soporte, quedándose en ocasiones sin rostro y encerrado dentro de la composición por muslos o rodillas, es el caso de la obra personal *Hipótesis de un autorretrato muerto*. Esta fue la primera obra que carga con la idea de confusión sobre el modelo. El soporte corta radicalmente por el cuello de la figura eliminando la identidad mientras que por el extremo contrario se cierra por la mitad de los cuádriceps del sujeto, de esta manera la principal suposición es la de que se trata de un cuerpo sin vida, del cual se han anulado las partes que podrían mostrar la muerte con más evidencia. Cabe destacar que el modelo (autorretrato) no está escogido por casualidad, la idea es así más radical, la confusión actúa cuando el espectador no sabe lo que está pasando, hay algo oscuro, ambiguo, el pensamiento tiende hacia lo peor, pero el mismo cuadro continúa dando respuestas.

El cuerpo se aposenta sobre una mesa blanca y sencilla, como la sábana que cubre desde el pubis a los pies. Se podría pensar que se trata de una mesa de disección, de enfermería, o de estudio, tal vez se habla de un cadáver, y en ese caso tendría los músculos contracturados si el cuerpo estuviera de seis a ocho horas muerto y como consecuencia la mano quedaría totalmente transformada, sin embargo está en un estado de completa relajación.



MARCO, A. *Hipótesis de un autorretrato muerto*, 2010. Óleo sobre lienzo, 81X81cm.

La metodología pictórica es muy importante para mí. Después de la aplicación de la media creta, el cuadro está tratado con una generosa capa de óleo amasada por un 60% de blanco titanio y un 40% de blanco de plomo diluida con muy poco porcentaje de trementina y resina *dammar* en líquido, esta masa facilitará ser moldeada con comodidad y sacar las primeras texturas que darán posteriormente volumen a la figura. Una vez el sujeto ha sido encajado en el lienzo, éste es trabajado a base de veladuras primerizas para diferenciar y dar sentido a cada parte del cuerpo para posteriormente recargar con materia cada zona con su color local. El proceso antes de llegar al acabado es laborioso, el sujeto del cuadro pasa por etapas de lijados, veladuras, empastes y arrastrados que

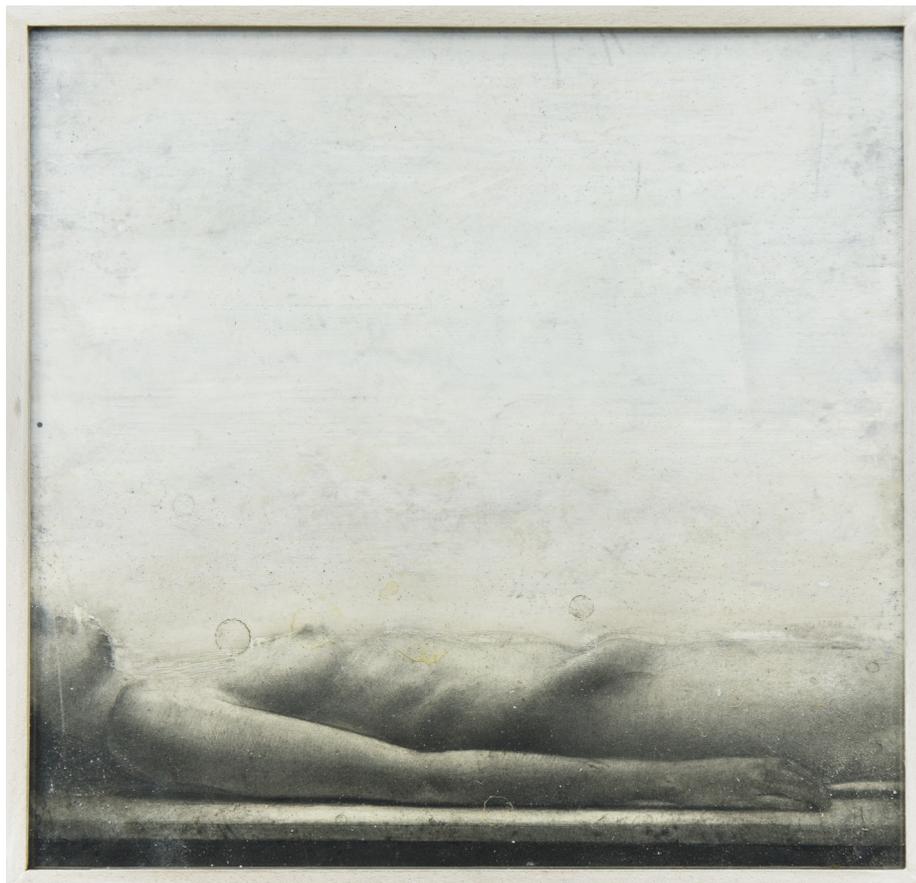
permiten crear la figura desde dentro del fondo de la obra, no por encima. El color general de la obra salpica en todos los elementos de la imagen, el fondo, la mesa, el cuerpo, una espesa niebla que aporta una sensación de espacialidad que nos permite pensar que esa persona está realmente ubicada en ese ámbito.

En cuanto a la idea de la obra, puedo decir lo mismo de su modelo gemelo, *Previo a disección*. Esta es una obra que nace a partir de la anteriormente explicada.

Esta vez, gracias al modelo representado, la imagen adoptó no solo una mejora en cuanto a la plasticidad sino también aumentó el sentido y significado de la imagen. En este caso, el modelo es femenino, más delgado y la imagen enseña parte de la identidad del sujeto, esto transmite una lectura mucho más clara del cuadro. La modelo, en caso de ser un cadáver previo a ser examinado en la sala de disección tendría el cuello contraído hacia detrás, haciendo que la cabeza se apoyase fuertemente sobre el aposento y proyectando el tórax hacia arriba. Sin embargo, la obra está cargada de teatralidad y confusión, elementos como el mismo título del cuadro y figuras visuales como la mesa en la que reposa la figura nos harían reflexionar sobre la historia que se esconde detrás del cuadro, no obstante se trata de una mujer con vida posando para la obra.

En cuanto a la parte pictórica de la obra, debo señalar que la he trabajado por medio de una técnica muy distinta a la de *Hipótesis de un autorretrato muerto*. Utilicé acuarela (monocromática), lápiz compuesto y carboncillo. Tras mi inconformismo al ver la obra terminada sobre el papel, intenté buscar de cualquier manera cómo poder dirigirla hacia un estado mucho más pictórico en relación a las demás obras, siempre y cuando no se descarrilara del camino de dibujo u obra gráfica. Es pertinente decir que la obra fue evolucionando de manera automática y muy efervescente. El proceso continuó pero esta vez sobre papeles de

acetato impregnados de cera, acuarela y carboncillo por ambas caras. Este procedimiento me permitiría trabajar a modo de veladura sin interferir directamente sobre el dibujo inicial del papel, es un método seguro para no arruinar lo anteriormente trabajado y aporta una mejoría en cuanto a su lectura plástica y una sensación de fotografía en blanco y negro muy relacionada con el significado e idea de la obra.



MARCO, A. *Previo a disección*, 2011. Mixta sobre papel y acetato, 40X40cm.

Lo mismo puedo decir en cuanto a *Modelo de anatomía*, una de las obras que mejor representa el proyecto expuesto. Trabajada sobre los



MARCO, A. *Modelo de anatomía*, 2011. Mixta sobre papel y acetato, 38X38cm.

mismos soportes, método de elaboración y formato que *Previo a disección*, la obra rebosa de importancia por su referencia tan directa a la identidad del modelo. De nuevo entra en juego la confusión por medio del título del cuadro, el modelo de anatomía es una pieza importante para mí en cuanto a estudio artístico y científico de lo visible, ¿se trata de un cuerpo inerte?, ¿un cadáver a punto de ser examinado para su estudio interior y anatómico?, ¿un modelo posando para el artista tal vez? Una cuidadosa lectura da la respuesta a las incertidumbres. Directamente relacionada con el cortometraje del proyecto, la visión se adentra cada vez más en el campo de los sentidos, la piel del modelo viaja a través de planos más cercanos y de detalle que nos permiten deducir e imaginar su tacto particular, las texturas, el olor, el volumen de las arrugas. Por el contrario, algo más oculto se muestra en la obra *Descanso de una figura de barro*, pues, como su propio título indica, la figura cobra

tridimensionalidad a causa del modelado en barro de la misma. La figura adquiere connotaciones más tangibles en cuanto a los sentidos del espectador, la tez, en parte cubierta por tela real, nos muestra un carácter mucho más humanizado y familiar.



MARCO, A. *Descanso de una figura de barro*, 2010. Barro y tela, 25X18x13cm.

OBRA PERSONAL: ANÁLISIS FOTOGRÁFICO Y DETALLES

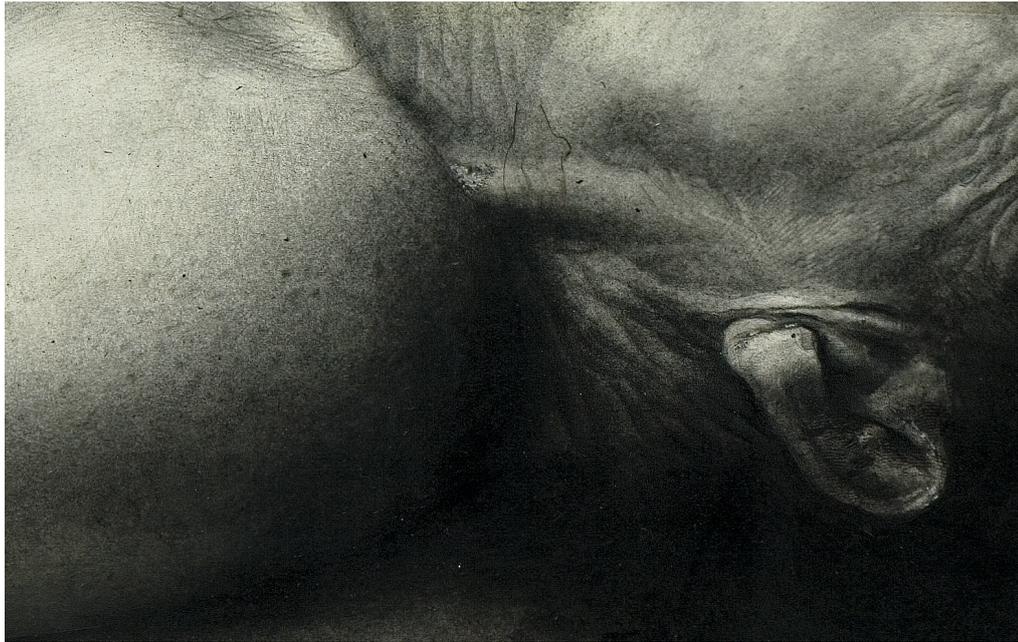


MARCO, A. *Hipótesis de un autorretrato muerto*, 2010. Óleo sobre lienzo, 81X81cm.



MARCO, A. *Previo a disección*, 2011. Mixta sobre papel y acetato, 40X40cm.





MARCO, A. *Modelo de anatomía*, 2011. Mixta sobre papel y acetato, 38X38cm.



MARCO, A. *Descanso de una figura de barro*, 2010. Barro y tela, 25X18x13cm.

DE LA IMAGEN ESTÁTICA A LA IMAGEN EN MOVIMIENTO: MOTIVACIONES PARA LA REALIZACIÓN DE LAS OBRAS PICTORICAS Y DEL CORTOMETRAJE

Tengo que dejar claro que mi proyecto expuesto, incluyendo las obras que constan dentro del mismo arranca desde la evolución de mi propia producción pictórica y del trabajo creativo. Mi trabajo, - a parte de los referentes comentados en el campo pictórico, en especial Ferdinand Hodler -, es el principal referente; el trabajo de evolución y desarrollo sobre sí mismo fue mi principal motivación.

Comencé con la idea de la muerte y su representación a raíz de un cuadro que pinté hace dos años, en donde se ve a un hombre tumbado visto desde arriba, desde un punto de vista totalmente cenital y aparentemente volcado hacia abajo; es una imagen que involucra al espectador dentro del cuadro desde su propio punto de vista en primera persona como si caminando se encontrase con ese cuerpo. Encerrado en una atmósfera que posteriormente se va a relacionar con las futuras obras de una forma directa con la muerte. La persona que no aparece en la imagen se asoma para ver lo que le sugiere ese sujeto, ¿un cuerpo dormido?, ¿muerto tal vez?

La imagen tiene una apariencia de soledad sumergida en una niebla que descontextualiza al cuerpo del fondo en el que habita. Un aspecto fantasmagórico lleva a la figura hacia un campo abstracto, algo no tangible, un sitio en el que incluso la idea de la misma obra flota sin apoyarse todavía en nada claro, como en un aire en donde probablemente yace la figura de ese cuadro.

Una vez acabé la obra, el cuadro me sorprendió y removió algo en mi interés pues al no saber si ese sujeto estaba fingiendo estar muerto o si realmente lo estaba, este “no saber” hizo que me entusiasmara con esa idea de inseguridad y confusión.

Esta obra fue también un referente a la hora de trabajar en la metodología pictórica de los cuadros posteriores. Personalmente, ver un cuerpo arropado por un aire blanquecino y espeso como si fuera niebla envolviendo una montaña me transmitía una fuerte sensación de descanso y de carácter mortecino. Más tarde esa misma sensación se haría presente en las siguientes obras pero simulando situaciones más reales, entendí que el color era un buen recurso para disfrazar la agresividad de las imágenes que muestran al cuerpo desnudo “tal y como es” sobre mesas u otros habitáculos.

Trabajé con la idea de mis propios cuadros en la cabeza investigando en el estudio sobre cómo podría evolucionar hasta llegar al nivel de las últimas representaciones pictóricas. Entonces me di cuenta de que los referentes de otros artistas me servían para corroborar que detrás de representar la muerte, había algo más.

El descanso del guerrero fue la pieza clave que daría paso al desarrollo de las obras de este proyecto, pasando también desde un simple cráneo, como elogio a las *vanitas* del barroco, hasta la morbosidad de la sangre enseñada en *Autorretrato*.

Uno de los puntos evolutivos más importantes de la obra fue la decisión de llevar más lejos la idea de realidad que mostraban y concebían los cuadros y por eso me encaminé en la búsqueda de un aspecto más verosímil; la cinematografía fue el medio ideal para mostrar los aspectos que más necesitaba.

Poco a poco las obras me iban mostrando de una manera más sólida la relación entre descanso y muerte que andaba buscando.



MARCO, A. *El descanso del guerrero*, 2009. Óleo sobre lienzo, 81X81cm.



MARCO, A. *Calavera*, 2010. Óleo sobre lienzo, 60X60cm.



MARCO, A. *Autorretrato*, 2010. Óleo sobre lienzo, 165X165cm.

Todo el desarrollo de las obras, pictóricas y audiovisuales e inclusive las propias ideas previas a la producción de las mismas, parten siempre desde algo anterior y aunque el producto que va surgiendo le debe parte a su referente, posee su propia autoridad. Por ejemplo; sí es verdad que mi proyecto tiene de un potente referente fotográfico, pero de la compleja dimensión de la fotografía la pintura escoge como principal característica el efecto de engaño y confusión que aportan las fotografías de difuntos, de ahí la motivación de encontrar las estrategias formales adecuadas para conseguirlo en mis obras.

A la vez, la pintura es otro medio de comunicación totalmente diferente, y éste absorbe ideas de dentro de su propio campo, es el ejemplo de Hodler como referente - entre otros -, sin embargo cada uno de los cuadros del proyecto carga con su propia identidad estética que proviene de una gestación creativa personal. En mi pintura se pretende una representación más teatral y preparada que la que muestran las fotografías del siglo XIX, pero ésta quiere ser más confusa, planteando la ambigüedad plástica capaz de transmitir el interrogante: ¿descanso o muerte?

De la pintura a la fotografía y viceversa tratando de dar con la intuición que me motivaba, pensé que aún podía dar un paso más hacia la ilusión de veracidad, fue así como llegué al cortometraje - que más adelante explicaré - robando a la pintura la imagen del hombre, el cuerpo tumbado que muestra signos de decadencia. Mi cortometraje pretende ser un proyecto experimental, un recorrido por el interior de los cuadros, con un claro alejamiento de los referentes del cine, insistiendo de esta manera en la influencia bidimensional que ya había conseguido en mis pinturas.

Cortometraje_

UN PASEO POR LA MUERTE A TRAVÉS DE LOS CUERPOS

Mi proyecto pasa por dos fases primeras antes de llegar a presentar un ser humano real frente a nosotros.

La primera va conducida por medio de la pintura. Como en las fotografías, los trabajos enseñan, como si de magia se tratase, una imagen tenebrosa y oscura fácil de penetrar en nuestra sensibilidad, de fácil reconocimiento pero difícil de entender en cuanto a lo que realmente ocurre. Represento una figura dentro de un soporte que no tiene profundidad, donde resalta únicamente su superficie bidimensional. La segunda es un retrato escultórico que da un paso más, enseña un rasgo más creíble, representa una imagen más cercana a nosotros, nos podemos reconocer en esa obra, posee las tres dimensiones, nos vemos reflejados, podemos actuar en nuestra más remota intimidad ante ella, la podemos tocar, coger, sostener, una característica de la que carecen los cuadros.

El realismo se basa en las estrategias que conducen a la ilusión de que lo presentado ante nuestros ojos de forma física, mostrado de una manera rotunda y sincera en la realidad de su situación, resulte verosímil. Optamos por asimilar como verdadero todo aquello que ante nosotros aparece representado con volumen y dimensión, dejando a un lado todo lo que reconocemos que ha sido manipulado como falso.

Se puede decir que las obras van formalizando una evolución desde la primera a la última. El contexto final, resultado de la suma general de todas ellas, nos va preparando para digerir de una manera más ágil las imágenes reales expuestas en el cortometraje, donde podemos ver como éstas cobran vida a partir de cuerpos reales en varios estados de salud, de edad y sexo, cuerpos vivos, sanos, cadavéricos y en varias situaciones de fallecimiento.

El vídeo transmite la confusión buscada anteriormente en las obras pictóricas precedentes, pretende engañar al ojo y al pensamiento sin salirse de la veracidad que conlleva la imagen en movimiento. Éstas son muestras de realidad, no hay preparación alguna, el único artificio es la técnica audiovisual empleada, son seres capaces de transmitirnos desde su simple aspecto una verdad absoluta; la cual no depende de la interpretación visual de nuestros sentidos.

El proceso de este video fue lo más arduo del proyecto. Para empezar, nunca imaginé poder tener experiencia con cadáveres reales y obviamente no tenía idea de como poder trabajar sobre ellos. Puedo decir que el celuloide fue el medio probablemente más adecuado para poder representar los cuerpos con la mayor realidad posible.

Conseguí contacto con la sala de disección de la Facultad de Medicina de la Universidad de Valencia, que tras exponer mis ideas, me brindó total libertad para elaborar el proyecto.

La primera sesión fue una primera toma de contacto con los cuerpos, sin cámaras, sin apuntes ni ideas, simplemente me dejaron escoger los cuerpos que necesitase y los que se adaptaban a las características necesarias para ser representados en el film por lo que escogí un hombre y una mujer con un aspecto neutro. Tras los tres días necesarios para su des-congelación ya estaba todo preparado para fotografiar y grabar.

La siguiente sesión dio paso a empezar la producción. Comencé a trabajar sobre el cuerpo masculino sin un guión previo. Deseaba que todo fuera espontáneo y que ese sentimiento se pudiera reflejar como resultado final en el vídeo.

El guión fue escribiéndose solo y de una manera automática. Pasé de una hora y media a dos horas con el cuerpo tomando las fotografías

necesarias que posteriormente darían paso a los planos adecuados para la fotografía de la película.

Preparé el cuerpo con suma teatralidad. La pose del modelo fue totalmente estática, tumbado en horizontal sobre la camilla. Dejé la luz que ya había en la habitación, era cenital y con la potencia justa para captar con total nitidez al sujeto. Empleé una tela negra como fondo sobre la pared y la mesa con dos intenciones, la primera fue para evitar cualquier tipo de aditivo sobrante en la composición de los planos, y la segunda y más importante, el negro haría que la luz que caía sobre el cuerpo se proyectara contra el fondo negro evitando quemados en las luces y así reflejara oscuridad anulando la luz entrante en la sombra.

El proceso fue el mismo para la producción del modelo femenino. Tomé todas las fotografías con mi cámara Canon 30D, objetivo 17-55, 2.8 puntos de luminosidad, esto me permitió forzar al máximo necesario la luz del habitáculo.

FOTOGRAFÍAS PREVIAS A LAS FILMACIONES









ESPECIFICACIONES SOBRE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA

La cámara empleada para grabar el cortometraje fue una de formato super 8 *Yashica* modelo *sound 20XL* del año 1977. Utilicé un celuloide de 8mm *Kodak TriX-reversal film*, en blanco y negro. Esta película permite expresar la condición de los modelos a pleno rendimiento. Este tipo de película ofrece un máximo forzado siempre que se necesite ante situaciones de luz problemáticas, ya que no precisa valorar la temperatura de color ni de como incide la luz en éste. Quizás lo más característico de este tipo de película es su estructura de granulado, expresa un alto nivel de definición y realismo que permite simular la profundidad a la más alta calidad.



Fotografía tomada durante la producción cinematográfica

Una vez tenía los planos claros por medio de las fotografías, comencé a grabar los encuadres seleccionados a una velocidad de dieciocho fotogramas por segundo, esta velocidad era adecuada para una

buena visualización de los cuerpos y los detalles ya que los modelos presentaban poses estáticas y no precisaba de un cuidadoso movimiento de cámara. Exponía cada plano a una duración de cinco segundos para poder editar de una manera cómoda en la post-producción.

El método llevado a cabo para la grabación de los cuerpos vivos fue exactamente el mismo en cuanto preparación, poses e iluminación. La idea era reflejar la teatralidad y el dramatismo de las tomas por medio de los detalles y la luz, buscando lo trascendente como en la fotografía de difuntos inicialmente comentada.

Una vez obtenido todo el material de grabación revelado, daría paso al telecinado de las bobinas.

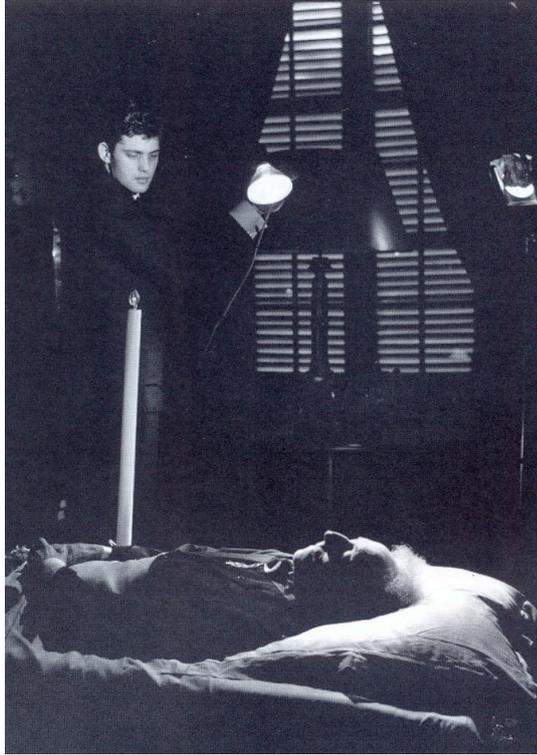
Actualmente el proceso de telecinado no es nada económico, por lo que normalmente lo más sensato es pedir únicamente el revelado por medio de empresas o tiendas fotográficas. Tengo un equipo de vídeo digital a parte de otro analógico completo y de alta calidad, por lo que se me hizo posible realizar un telecinado del celuloide en casa rápido, cómodo y barato.

Empleé un proyector de cine analógico *Yashica Sound* modelo P810 para reproducir las bobinas en un cuarto oscuro ante una pantalla blanca colocando a la misma distancia el equipo de vídeo digital para grabar en alta calidad las reproducciones en la pantalla, este método facilita tener rápido y de primera mano todo el material para capturar en el editor y ponerse a elaborar toda la post-producción.

Una vez tenía todo el material digital capturado en el ordenador el siguiente paso era trabajar sobre el *timeline* del editor.

El *Timeline* de trabajo fue la base para poder ir trabajando el guión y el orden de las imágenes del cortometraje. Por medio del programa de edición de vídeo digital *Final cut*, el *clip* entero pasa a ser diseccionado

por cada cambio de plano para poder seleccionar de manera individual cada uno de ellos.



VOINQUEL, RAYMOND, Vilmos Szecsi iluminando a Jean Cocteau en su lecho de muerte, 1963.

La tarea consistía en ordenar y construir todo el vídeo en un orden adecuado, la idea era ir mostrando el cuerpo poco a poco, desde los planos de detalle, incluyendo los menos trascendentes en cuanto a su potencia visual, hasta las imágenes de cuerpo entero y fuerte identidad.

A parte de las imágenes obtenidas de los cuerpos, el cortometraje cuenta en el principio y en el final con varios *backgrounds* como soporte para los textos de encabezamiento y de créditos; éstos, también obtenidos por medio de silencios y fotogramas vacíos de la bobina de 8mm.



Fotograma sin editar (directamente tomada del proyector)



Fotograma editado (proceso de posproducción mediante Final Cut Pro y After Effects)

El trabajo más laborioso fue el de pos-producción. El objetivo en esta etapa del proyecto audiovisual, es la de revestir mediante recursos artísticos, manuales y digitales el cortometraje dándole un aspecto terminado, sólido y firme ante el ojo receptor.

En primer lugar, una vez exportado el vídeo entero mediante *Final cut*, el *clip* fue trabajado íntegramente con el programa *After Effects*. Las imágenes pasan por un proceso de limpieza y filtros de granulado para mejorar la nitidez, no obstante la característica de deterioro y efectos visuales se quedan intactos; es más, la idea era de recuperar todos los fotogramas dañados originales del celuloide que pudieran utilizarse a modo de transición entre un plano y otro y trabajarlos como recursos.

Como sucede en un cuadro, sucede también en el proceso de elaboración de un vídeo; a la vez que va evolucionando el trabajo se van cambiando cosas. Es importante decir que el vídeo constaba de una parte intermedia caracterizada por un aspecto visual distinto al resto del cortometraje, ciertos encuadres en un formato de menor resolución estaban encerrados en medio de la pantalla por el marco del proyector, fue un intento fallido de dar una visión física y exterior del marco del proyector que encerraba la imagen grabada dentro de la pantalla, - pictóricamente hablando, como el cuadro dentro del cuadro -. Pero cuando tenía todo el vídeo editado no funcionaba del todo bien, restaba protagonismo a los demás planos, rompía el ritmo de las imágenes restantes y opté por eliminar esa parte.

Por último, el cortometraje necesitaba el texto. Se me ocurrió la manera más ideal para elaborarlos y continuar con la estética que da el super 8 y el medio analógico con el que he trabajado, escribiendo las frases de manera artesanal. Primeramente lo dibujé en papel por medio de bolígrafos y tintas pudiendo trabajar una tipografía de carácter totalmente personal, pero dándole un aspecto limpio en cuanto a contornos, esto acomodaría posteriormente la limpieza digital, el

escaneado y facilitaría aplicar una capa *Chroma* en *After Effects* para la superposición por encima de la imagen.

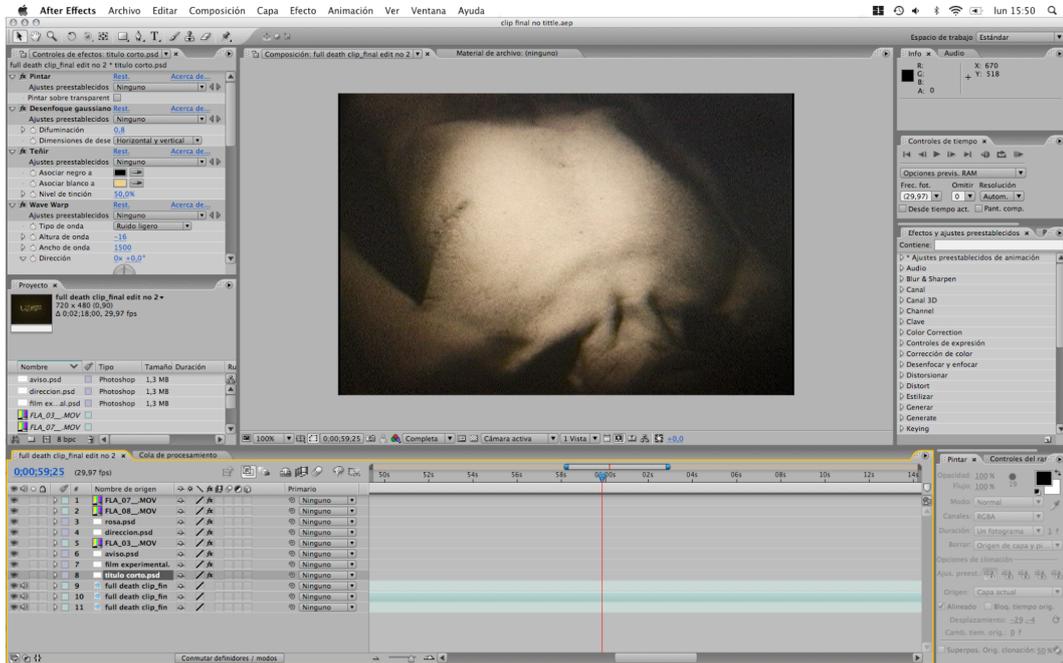


Imagen del video trabajado por *After Effects*

Conclusiones_

Una de las principales intenciones del proyecto es la de provocar una reflexión a partir de las imágenes creadas. Mi propósito era hacer una representación distorsionada del cuerpo humano que obligara al espectador a pensar, deducir, buscar o interpretar una lectura correcta dentro del cuadro. En mi caso, como pintor, me proporciona un estímulo increíble el hecho de no saber qué sucede en una obra de otro artista, se activa así la curiosidad y encanto hacia esa imagen hasta hallar la respuesta, por eso, me resultaba muy interesante mostrar también esa idea de confusión y ambigüedad dentro de mis cuadros. El cuerpo en descanso se asemeja a una naturaleza muerta. La inmovilidad me permitía un infinito análisis del sujeto referente para poder representar a los cuerpos vivos en las mismas situaciones que los muertos, pudiendo plasmar con más perfección esa comparativa que tanto deseaba.

La motivación más importante fue el deseo de representar el cuerpo humano, al que valoro como objeto de análisis y contemplación por encima de otros temas de la pintura.

Pienso que no hay nada más indefenso que un ser desnudo ante su representación; que el hombre pinte al hombre es algo sumamente atractivo, de esta manera puedo dar una opinión muy personal y subjetiva frente a otras posibles visiones de los demás. Por eso pinto cuerpos la mayoría de veces, desnudos.

Fui resolviendo dudas durante toda la elaboración del proyecto. Por ejemplo, antes de comenzar el texto escrito y cuando empecé a pintar los cuadros, trabajaba con ciertos referentes anclados desde hace tiempo en la cabeza. Pronto mi propia obra iba creando una imagen cada vez más diferente a la que tenía ideada en un principio, por lo que ciertos referentes se fueron quedando por el camino y otros, como por ejemplo Hodler, apareció para enseñarme un ejemplo estremecedor de lo que quería representar.

Empezaba a trabajar planteándome como podía emplear la técnica para reflejar un enigma, algo que provocara un sentimiento de adversidad ante lo que se pudiera afirmar con seguridad observando el cuadro. Una de las cosas que más me llama la atención cuando veo una obra de un artista referenciada a la muerte del cuerpo humano es su crudeza y sinceridad a la hora de mostrárnoslo, y más aún interpretar la satisfacción que ese pintor ha sentido pintando un accidente, la sangre, un miembro desmembrado..., el mismo sentimiento que por ejemplo sentí yo esforzándome para ocultar la muerte tras los cuerpos vivos. Fue aquí cuando surgió la idea de realizar el cortometraje.

Sobre el corto, he de decir que no es la primera vez que he trabajado con el *film* cinematográfico como soporte. La textura del cine clásico es un elemento clave en mi producción artística personal, ya sea pictórica o ilustrativa. Para mí, cada vez más se hace necesario realzar la estética del granulado, suciedad y distorsión por medio del trabajo pictórico. Trabajar primero las composiciones en pintura me ha proporcionado soluciones formales útiles ante planteamientos de cohesión entre el vídeo y las demás obras.

Por otro lado, es imprescindible recordar ciertos matices sobre el proyecto teórico. Mi trabajo escrito no ha querido ser una investigación sobre la representación del cuerpo muerto en la pintura; este texto simplemente deja constancia de las obras del proyecto y un breve contexto de referentes que han ido saliendo al paso durante el proceso de trabajo. Creo que la pintura debe evitar la palabra, por eso he limitado las reflexiones sobre la obra a la información técnica y la motivación. Sobre este punto estoy satisfecho del resultado pues me he sentido de algún modo “un poco más libre” y ahora que empiezo a confrontarlos a la mirada externa veo que ha sido una buena decisión.

Uno de mis intereses es la de dar importancia al trabajo de la mano y la mente del pintor como herramientas, evitando cualquier relación con las últimas tecnologías artísticas tales como ordenadores, proyectores, etc., que llevan a la metodología artesanal más característica del pintor a su desaparición, limitando cada vez más su lucha y pensamiento ante su obra.

En resumen, el proyecto *Descanso, muerte, engaño* refleja sinceridad, son imágenes sin tabúes. Historias cargadas de confusión que nos enseñan en cierto modo, ¿un sinónimo? entre muerte y vida, son retratos de serenidad que nos muestran una reflexión sobre el descanso por medio del silencio.

Aspectos de interés sobre el presupuesto y procedimiento técnico_

BIBLIOGRAFÍA:

LIBROS, CATÁLOGOS. 230€

MATERIAL PICTÓRICO :

TELAS, BASTIDORES, PIGMENTOS,
PINTURA, PINCELES Y OTROS MATERIALES. 700€

MATERIAL ESCULTÓRICO :

BARRO, HERRAMIENTAS DE MODELADO,
TELAS, MATERIALES PARA EL POSITIVADO, PEANA. 70€

MATERIAL AUDIOVISUAL (sin incluir revelado) :

BOVINAS DE 8 mm. 90€

REVELADO AUDIOVISUAL:

REVELADO DE LAS BOVINAS SIN CONTAR
EL TELECINADO. 100€

OTROS GASTOS:

IMPRESIÓN DE DOCUMENTOS, MENSAJERÍA,
OTROS MATERIALES. 50€

TOTAL APROXIMADO: 1.240€

Bibliografía consultada_

VVAA, *Ferdinand Hodler, A symbolist vision*, Zurich, Ed. Hatje Cantz, 2008

VVAA, *Odd Nerdrum, Themes*, Oslo, Ed. Press, 2007

VELASCO, Miguel Ángel, *El sermón del fresno*, Pamplona, Ed. Pamiela, 1986-1991

VVAA, *Santiago Ydáñez, Lo real hecho sagrado*, Valencia, Ed. Fundación Chirivella Soriano, 2010

A. EWING, William, *El rostro humano, El nuevo retrato fotográfico*, Barcelona, Ed. Blume, 2008

WILDENSTEIN, Daniel, *Monet o el triunfo del impresionismo*, Korea del Sur, Ed. Taschen, 2010

STREMMEL, Kerstin, *Realismo*, Köln, Ed. Taschen, 2004

SERRANO, Andrés, *America and other work*, Italia, Ed. Taschen, 2004

VVAA, *Marlene Dumas*, Hong Kong, Ed. Phaidon, 2009

VVAA, *Le Dernier Portrait*, Paris, Ed. Réunion des Musées Nationaux, 2002

VVAA, *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Ed. La balsa de la medusa, 2005

VVAA, *One way, One ticket, Un ensayo sobre la muerte en la colección del IVAM*, Valencia, Ed. Ediciones del IVAM, 2008

TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Ed. Ariel, 1982

C. SERRALLER, Francisco, *Antonio López, Dibujos*, Ed. TF Editores, Madrid, 2010

