



Ut Pictura Kinesis
Silencios de cine. Pinturas de celuloide

T F M . T i p o l o g í a 4

José Antonio Ochoa Calzada

Tutora: Rosa Martínez-Artero

Universitat Politècnica de València

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Máster en Producción Artística

Curso 2016-2017

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Esta memoria recoge el proyecto pictórico *Ut Pictura Kinesis* cuya génesis se encuentra en el cine.

Las obras que lo componen surgen a partir de la apropiación de fotogramas seleccionados tras el análisis de la obra de cineastas que mantienen una estrecha relación con la pintura como son Andrei Tarkovski, Alexander Sokurov, Terrence Malick o Zhang Yimou. En el proyecto se busca realizar una pintura capaz de suscitar la contemplación en el espectador. Para ello se emplean elementos como el misterio, el velo y la búsqueda del sentimiento sublime. Estas imágenes enigmáticas y silenciosas generan preguntas en el espectador, pero no respuestas.

En el trabajo se muestra la investigación realizada, tanto en su marco conceptual y referencial como en lo relativo los procesos y metodología de producción.

PALABRAS CLAVES

cine – pintura – sublime – misterio – contemplación – apropiacionismo – paisaje – fotograma.

Agradecimientos

A la fundación *Arte Mexicano Promoción y Excelencia* por confiar en mí y brindarme la oportunidad de cumplir este sueño.

A Rosa Martínez-Artero, por su acompañamiento y apoyo a lo largo del proyecto.

ÍNDICE

I. Introducción	5
II. Conceptualización de la obra realizada	10
1. Frente a la bulimia icónica: La contemplación	11
2. Del cuadro al encuadre y del fotograma al lienzo: la influencia de la pintura en el cine y viceversa	15
3. Misterio, Belleza y Tragedia: Lo Sublime	22
3.1 Belleza, misterio y narración en la imagen	22
3.2 Lo sublime: En busca del espíritu	27
4. Apropiacionismo: origen y destino de la imagen	37
5. Representación de representaciones: La imagen pintada	49
III. <i>Ut Pictura Kinesis</i>	56
1. Antecedente	57
2. Proceso creativo: características y reflexión	60
3. Selección de imágenes y composición	61
4. Construir la imagen pictórica, desarrollo y evolución del proyecto.	65
5. Montaje y exhibición del trabajo	78
6. Serie <i>Ut Pictura Kinesis</i>	84
IV. <i>Entre Mares</i>	104
1. Preámbulo	105
2. Sabotaje cultural: El arte contra la publicidad	107
3. Intervención en la calle	112
V. Conclusiones	117
VI. Fuentes Referenciales	122

“Cualquier creación tiende a la sencillez, a una expresión sencilla en grado máximo. El tender a la sencillez supone un tender a la profundidad de la vida reproducida”¹.

Andrei Tarkovski

¹ TARKOVSKI, Andrei, *Esculpir en el tiempo : reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Rialp, Madrid, 2002 p.140

I. Introducción

El presente trabajo, *Ut Pictura Kinesis*, es una investigación de carácter teórico-práctico que se ha desarrollado durante el Máster en Producción Artística y está orientado hacia la práctica artística en el ámbito de la pintura. Pertenece a la tipología 4 según la normativa del Máster.

El proyecto *Ut Pictura Kinesis* aborda la pintura en su relación al cine como génesis, tratando esta relación de mutua influencia en el entorno de la creación artística. Primero desde una perspectiva teórica, donde se señala la influencia de la pintura en algunos directores de cine, para pasar a estudiar el cine como origen del proyecto pictórico, generándose así un camino de ida y vuelta entre la pintura y el cine. El trabajo que se presenta es principalmente una investigación sobre el cine y los procesos de adaptación a lo pictórico.

El título del proyecto proviene del cineasta español José Luis Guerín, quien a raíz de su exposición *La dama de Corinto* (Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2011) da un nuevo giro a la frase del poeta Horacio *Ut pictura poesis* (cómo la pintura así la poesía) y la transforma en *Ut pictura kinesis* (cómo la pintura así el cine)¹.

1 MARÍ, Antoni, "Sobre el origen de la pintura y del cine", *La Vanguardia*, 30/03/2011 [<http://www.lavanguardia.com/cultura/20110330/54133342831/sobre-el-origen-de-la-pintura-y-del-cine.html>]



Fig.1. José Luis Guerín, *La dama de Corinto*, instalación audiovisual, 2011

La sentencia horaciana, que probablemente encuentra su origen en la frase de Simónides de Ceos “la poesía es pintura que habla y la pintura poesía muda”, equipara a ambas artes, no sólo por su capacidad de producir goce estético en el observador, sino también por su cualidad de representar lo visible. Se puede entender con la frase de Guerín “como la pintura así el cine”, no sólo que ambas artes son semejantes, sino que el cine ha tomado la experiencia estética y el testigo de representar lo visible; ahora el séptimo arte es quien documenta la vida; función propia de la pintura desde el renacimiento hasta finales del S.XIX, momento en que la pintura toma otros derroteros, ya no se limita a documentar la vida, ahora busca hacer visible lo invisible, expresar sentimientos, exaltar la subjetividad del artista, y tantos otros caminos que ha tomado y sigue tomando la pintura. Desde que Horacio la pronunció, dicha frase ha causado muchas disputas, algunos la han utilizado para equiparar las artes encontrando entre ellas un nexo común, otros han cuestionado la posibilidad de unir pintura y poesía ya que se trata de disciplinas distintas cuyo método, función y representación son distintas.² Pero, aun teniendo en cuenta que cada disciplina artística tiene una función distinta, les une el nexo de la búsqueda de una experiencia estética común. Es precisamente la interdisciplinariedad una característica del arte posmoderno, cualidad en el que el presente trabajo encuentra refugio, al verse vinculado a disciplinas distintas como son el cine y la pintura. Sí, la pintura ha dejado de

2 PUIG, María y SEBASTIÁ, Andrés. “Ut pictura poesis. La poesía y la pintura en la enseñanza de E/LE, 2007”. [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2341064>]

ser exclusivamente una representación de lo visible, pero eso no significa que haya perdido dicha facultad; precisamente porque aún es capaz de hacerlo, en este proyecto podemos tratar, desde la misma pintura, su relación con el cine. Remitiéndonos a la frase de Simónides y transformándola utilizando la lógica con que Guérin transformó la frase horaciana, podríamos decir que: “el cine es pintura en movimiento y la pintura cine suspendido en el tiempo”, en este sentido decimos *Ut Pictura Kinesis*.

Este proyecto tiene como principal objetivo desarrollar un trabajo teórico-práctico que incorpore los conocimientos y las competencias adquiridas en el Máster en Producción Artística, así como suscitar la reflexión teórica sobre el propio quehacer artístico. Se busca desarrollar un trabajo artístico inédito acompañado de un trabajo teórico, que a través de la documentación e investigación, ayude a reflexionar sobre el tema elegido y encontrar la mejor manera de incorporarlo a la producción plástica. Esto se recoge en esta memoria escrita, documentada visualmente, poniendo énfasis en el propio proceso de creación, es decir, en el cómo y el por qué ha sido realizado.

Se han seleccionado algunos directores de cine cuya obra no sólo tiene una clara influencia de la pintura sino que en algunos casos sus referentes pictóricos coinciden con los nuestros. Han sido objeto de estudio directores como Andrei Tarkovski, Alexander Sokúrov, Terrence Malick, Zhang Yimou o Theo Angelopoulos. La filmografía de estos directores ha sido analizada detenidamente y de ella se han extraído fotogramas que han sido empleados para la elaboración de la obra plástica. Es por ello que uno de los aspectos que se analizan en este proyecto es el apropiacionismo.

En cuanto a la motivación personal, uno de los principales intereses que dan impulso al proyecto pictórico es: hacer frente, desde la pintura, al bombardeo y saturación de imágenes propios de nuestra sociedad híper-mediatizada. Creando una pintura mesurada y silenciosa que invite a la contemplación. Para ello se han trabajado conceptos como el misterio, la belleza y lo sublime.

A través del estudio de los conceptos y referentes se busca contextualizar la obra dentro de la práctica artística contemporánea y enriquecer el desarrollo de la propia creación, para que —comprendiendo el contexto en el que trabajamos—, ésta crezca en madurez y contenga un lenguaje pictórico personal. Nos ha interesado especialmente estudiar cómo los términos y conceptos empleados en el trabajo son tratados por artistas contemporáneos, a pesar de que su obra, a nivel formal, se distancie de la nuestra.

Para la elaboración del trabajo se ha recurrido a distintas fuentes, hemos empleado libros como *Esculpir en el Tiempo* de Andrei Tarkovski o *Tratado de la Lejanía* de Antonio Prete que nos han acompañado durante todo el proyecto. Así mismo se han estudiado distintos textos, críticas de arte, artículos y libros de autores provenientes de distintos ámbitos: filosofía, crítica de arte, historia del arte o teoría del arte. Autores como Jacques Aumont, David Evans, Aurea Ortiz o David Pérez, así como de distintos artistas que tratan las temáticas planteadas, como Simon Morley, Olafur Eliasson o Sherrie Levine entre muchos otros. Ha sido interesante abordar cada uno de los temas desde distintas perspectivas, esto ha servido de sustento para el desarrollo del trabajo; la obra se fue configurando a medida que se estudiaban tanto los referentes teóricos como los referentes artísticos.

La memoria escrita se ha dividido en tres secciones, la primera “Conceptualización de la obra realizada” aborda el desarrollo conceptual del trabajo, se ha dividido en cinco apartados en los cuales explicamos las motivaciones del proyecto, se analiza la relación entre el cine y la pintura y se pasa a reflexionar sobre distintos conceptos como son el misterio, la belleza, lo sublime y el apropiacionismo. También se analiza en este apartado la construcción de la imagen desde la pintura. La segunda parte “*Ut Pictura Kinesis*” está centrada en el proceso creativo, y en esta sección se describe la parte procesual y técnica del trabajo. Trabajo que pretende desarrollar una serie pictórica, a través de la cual se pueda buscar y experimentar con soportes y materiales distintos, también con nuevas formas de presentación para la exhibición de las piezas; ya que la obra pictórica del presente proyecto formará parte de una exposición individual que se llevara a cabo durante el mes de febrero en el Museo de Arte de la Ciudad de Querétaro (MAQRO), en México. El tercer apartado “*Entre Mares*” aborda un proyecto que se realizó de manera paralela a *Ut Pictura Kinesis*, se trata de una intervención artística en el espacio público, aunque no forma parte de la serie *Ut Pictura Kinesis*, se ha decidido incluir en el presente trabajo por la estrecha relación que guarda con dicho proyecto.

II. Conceptualización de la obra realizada

1. Frente a la bulimia icónica: La contemplación

Sin lugar a duda vivimos en una sociedad hipermediatizada, donde la influencia y presencia de los medios de comunicación de masas, también llamados –por su nombre en inglés– *mass media*, crece vertiginosamente. Este crecimiento ha contribuido a crear una sociedad de la imagen, en la cual, al tener tanta presencia, las imágenes se banalizan. En pocos años el sentido y función de las imágenes ha cambiado; recuerdo una conferencia de Joan Fontcuberta sobre la fotografía en la que decía que –a diferencia del pasado– hoy en día las fotografías se han convertido en una vía de comunicación, están hechas para comunicar un mensaje y después ser destruidas³; nos hemos convertido en voraces consumidores de imágenes, las cuales se han vuelto omnipresentes, hasta el punto de erigirse en tiranía, ejercen gran influencia sobre nosotros “urbanitas” y su control se nos escapa, nos sumergen en un torbellino de luz y color que deja nuestros ojos enrojecidos y nuestras pupilas abrasadas, volviéndose nuestros ojos incapaces

³ Conferencia pronunciada el martes 13 de abril en el Museo UNAV.

de mirar las estrellas, incapaces de contemplar.⁴ Esto nos ha motivado a realizar una pintura que intenta hacer frente a esta banalización de la imagen, se presenta una pintura que pretende recuperar la intimidad de una mirada, la capacidad de contemplación, pausa y silencio que se ha perdido debido a la “*bulimia icónica* que domina nuestra sociedad”.⁵ En 1995 David Pérez escribía que la atrofia visual en la que vivimos surge como consecuencia directa de la propia saturación y obsolescencia icónica que desde los *mas media* se difunde a modo de bálsamo curativo.⁶ Pérez hablaba de esta desmesura del gasto icónico hace más de 20 años cuando no existían ni redes sociales, ni móviles con pantalla, ni *tablets*, ni pantallas callejeras destinadas a la publicidad... fenómenos que han incrementado el consumo icónico de manera exponencial. Ante el impetuoso bombardeo de imágenes por parte de los *mass media* y el desmesurado gasto icónico al que estamos expuestos y que nos conduce a la saturación y el hastío, se presenta una imagen brumosa, velada, serena, que plantea “la recuperación de la necesaria quietud y parsimonia que como espectadores/as debemos contraponer a la voraz banalización del mundo simbólico que nos configura.”⁷ Se busca que el espectador cambie el consumo indigesto de imágenes por la sobriedad y el silencio que faciliten la contemplación. Para disfrutar de una pieza musical, también es un requisito el silencio. ¿Existe otra forma de contemplar una obra de arte que no sea en silencio? En nuestro mundo contemporáneo no sólo existe una tiranía de la imagen, también vivimos en una dictadura del ruido⁸. Un ruido generador de decibelios, sí, pero también un ruido visual, ambos impiden la contemplación. Somos conscientes que una reacción radical frente a esta creciente avalancha icónica, consistiría en no crear más imágenes, pero somos artistas y trabajar

4 SARAH, Robert, *La Fuerza del Silencio. Frente a la dictadura del ruido*, Palabra, Madrid, 2017.

5 PÉREZ, David, “La pintura de la razón fugitiva”, *Lápiz*, enero, 1995, p.62. (*Bulimia icónica* es un término acuñado por David Pérez)

6 *Ibidem*, p. 62

7 *Ibidem*, p.61

8 SARAH, Robert, *op. cit.*, p.39

con la imagen es una cuestión vital, por esos buscamos combatir también con imágenes, imágenes capaces de hacer más lento el proceso de percepción. Es debido a este propósito que se ha elegido trabajar con imágenes provenientes del cine. Aunque nos centramos en un cine de autor, no dejamos de lado que el cine también puede ser un medio de comunicación de masas.

Recurrimos al cine no sólo por la pasión que sentimos por el séptimo arte, más aún, porque las imágenes que hemos encontrado en el cine nos han cautivado hasta el punto de querer suspenderlas en el tiempo, para poder disfrutar de ellas fuera de su movimiento, tiempo y espacio; para poder contemplarlas –a diferencia de cómo se podría contemplar el cine– en pausa y en silencio.

Ha sido a través de las imágenes del cine que nos han embelesado aquellos paisajes, nos han cautivado por lejanos, sí; son paisajes que nos son ajenos y gran parte del encanto tiene su origen ahí, mas no bastaría ir a estos parajes para dejar de tener al cine como referente, y es que el cine cuando nos muestra un paisaje exalta el sentimiento de tal forma, como sólo el arte puede hacer, por ello esa emoción no la encontramos en la naturaleza. El cine –como cualquier obra de arte– tiene la capacidad de ensalzar a la naturaleza, conjugando una serie de elementos, como la música, el color, el tiempo, los encuadres... obteniendo como resultado nuestra fascinación. Por eso elegimos el cine y no porque la naturaleza por sí misma no sea capaz de emocionarnos, lo es. No obstante, la experiencia del paisaje desde el cine es capaz de transformar la experiencia estética que brinda la naturaleza, esto lo hemos podido comprobar. En el mes de septiembre, con el proyecto ya avanzado tuvimos la oportunidad de exponer algunas de las obras en Finlandia, en la exposición individual *Reverse Shots que* tuvo lugar en *Hanken School of Economics* en Helsinki el 25 de septiembre de 2017 (Fig.89-

92), ahí descubrimos aquellos paisajes que habíamos estado pintando, la niebla que se desliza por el paisaje, los árboles, el mar Báltico cubierto por una densa bruma, etc. Poder vivir aquellos paisajes que tanto conocíamos; los habíamos analizado, habíamos pasado horas pintándolos, fue magnífico. Por supuesto que esos paisajes nos emocionaron, y no hay duda que aunque no los hubiera visto antes a través del cine, lo habrían hecho igualmente, pero la experiencia que nos ofrecen, es distinta a la que brinda el cine; no mejor, no peor, distinta. Otro motivo para tener como referente al cine y no a la naturaleza, es la capacidad del cine de contar historias con imágenes, la narración, el misterio y sus personajes; todos estos aspectos han sido esenciales en la realización de este proyecto.

2. Del cuadro al encuadre y del fotograma al lienzo: la influencia de la pintura en el cine y viceversa

Las imágenes de este proyecto, como hemos apuntado, proceden del cine; el medio fílmico se traslada a la pintura, invirtiendo el camino tradicional, el de la pintura clásica que influye sobre el cine. Paradójicamente a través de las propias imágenes de los *mass media*, en este caso el cine, se busca conseguir la reflexión y quietud necesarias para la contemplación, para detenernos y mirar.

Desde las primeras películas de Etienne Jules Marey y los hermanos Lumière han sido muchos los pintores cuyo trabajo ha sido influenciado por el cine. A lo largo del siglo XX hubo colaboraciones entre pintores y cineastas como aquella famosa entre Luis Buñuel y Salvador Dalí (*Un perro andaluz* [Francia, 1929] y *La Edad de Oro* [Francia, 1930]), así como un interesante intercambio entre pintura y cine, sobre todo se pueden encontrar ejemplos en las vanguardias, nombres como Jean Cocteau, José Val del Omar, Max Ernst, Alfred Hitchcock, Pablo Picasso, Alexander Calder o Eduardo Arroyo, se vieron involucrados de una u otra forma en ese intercambio; no obstante, esta es una relación particular de

muchas posibles. Es fácil al hablar de cine evocar su relación con la pintura, presente de algún modo en cada obra cinematográfica; cuando hablamos de cine hablamos de imagen y cómo dice Aurea Ortiz: “Cada imagen nueva contiene de algún modo todas las que le precedieron”⁹, lo mismo afirma Román de la Calle al decir que “el universo fílmico lleva a sus espaldas y en su retina la historia acumulada del arte”.¹⁰ De esta forma cada fotograma contiene no sólo otros fotogramas sino todas las imágenes pictóricas. La influencia de la pintura en el cine es evidente pero no siempre se manifiesta de igual manera; los cineastas han plasmado distintos aspectos o elementos de la pintura en sus obras, algunas veces intencionadamente, otras, sin voluntad de hacerlo. “El cine, con su gran capacidad fagocitadora encontró en la tradición pictórica muchas cosas: un catalogo de imágenes, formas de utilizar el color y la luz, un repertorio de temas, maneras de construir encuadres o ejercicios de composición.”¹¹



Fig.2 Claude Monet, *Las rocas de Belle-Île*, 1886, óleo sobre tela, 65,5 x 81,5 cm



Fig.3 A. y L. Lumière, *Rochers de la Vierge*, 1896. Fotograma.

9 ORTIZ, Aurea (ed), “Del Cuadro al Encuadre: La pintura en el cine” en Ortiz, Aurea, *Del Cuadro al Encuadre: La pintura en el cine*, Quaderns del MUVIM, MUVIM, Valencia, 2007, p. 7

10 DE LA CALLE, Román, “A modo de proemio. Las estrategias de los géneros pictóricos en el cine”. en MORAL, Javier. *Cine y géneros pictóricos*, Quaderns del MUVIM, MUVIM, Valencia, 2009, p.7

11 ORTIZ, Aurea, “Del Cuadro al Encuadre... *op. cit.*, p.13

Como punto de partida para este trabajo se han seleccionado seis directores de cine cuya obra fílmica tiene una clara influencia de la pintura, en algunos casos ha dado la casualidad de que sus referentes pictóricos coinciden con los nuestros. El criterio de selección ha sido la particular presencia de la pintura en la filmografía de estos directores. “Tal vez la primera vinculación que se nos ocurre cuando hablamos de cine y pintura es aquella que utiliza los cuadros conocidos para construir la imagen cinematográfica”,¹² sin embargo, la influencia de la pintura en el cine puede ser variada; hay directores que recurren a la pintura como archivo visual para el cine histórico, como hace Jaques Feyder en *La kermesse heroica* (Francia/ Alemania, 1936) o Stanley Kubrick en *Barry Lyndon* (EE.UU. Y GB, 1975), en otros directores la influencia se encuentra en la composición, como en la filmografía de Carl Theodor Dreyer cuya influencia de la pintura holandesa del S.XVII es patente en *Ordet* (Dinamarca, 1955), hay directores que manifiestan esta influencia de la pintura en la utilización de la luz o el color como hace Vincente Minnelli en *Un americano en París* (EE.UU., 1951), otros como Bob Fosse, Fritz Lang, Michael Mann, Sofia Coppola, Terrence Malick o Andréi Zviáguintsev utilizan la cita, haciendo alusión en sus películas, a obras maestras de la pintura. No es difícil percibir como “en el mismo lenguaje del cine, en sus estrategias compositivas, se asumía la influencia histórica, la aplicación de categorías diferenciales, específicas del universo pictórico, tales como el paisaje, el bodegón, la pintura de historia, el retrato o el desnudo en sus propias estrategias narrativas”¹³. Es cierto aquello que comenta Javier Moral en *Cine y géneros pictóricos* y es que no hay película que de un modo u otro no tenga

¹² *Ibidem*, p.14

¹³ DE LA CALLE, Romá. “A modo de proemio..., *op. cit.*, p. 7

relación con la pintura; en toda producción fílmica se puede hablar de pintura.¹⁴ Como en ambos casos –cine y pintura– hablamos de imágenes, la forma de trabajarlas es semejante, salvando las diferencias técnicas, muchos elementos de la construcción de la imagen son los mismos para una disciplina como para la otra “conceptos como iluminación, color, composición, nos informan que además de un vocabulario compartido existe una forma de trabajar común”.¹⁵

En este trabajo el interés en la relación cine–pintura recae en el plano visual. Son objeto de estudio aquellas imágenes cinematográficas que sin ser una mera imitación de la pintura, sí contienen elementos visuales propios de ella. Se ha trabajado con directores de cine que tienen influencia directa de la pintura, es decir, que entre sus referentes artísticos se encuentran pintores. Esos referentes están presentes en sus películas, sin que los fotogramas sean una copia o una puesta en escena tal como lo harán Greenaway o Pasolini, estas recreaciones de cuadros nos resultan de menor interés. De una forma sutil la pintura aparece en las películas de los directores seleccionados; ya sea que la pintura invada la pantalla al tratar la imagen con un lenguaje pictórico, por la composición, o debido a una importante presencia de algún cuadro como es el caso de las películas de Andrei Tarkovski o Alexander Sokurov; la cita es otro recurso empleado por directores como Terrance Malick o Andrey Zvyaginstev (se entiende la cita como alusión, pero no como recreación de un cuadro). Una forma distinta de estar presente la pintura en el cine es la recreación del estilo de un pintor en concreto o de la pictoricidad de la imagen como lo hacen nuevamente, al dotar a algunas de sus películas de una atmósfera propia de un pintor concreto como Andrew Wyeth, tanto Zvyagintsev en *The Banishment* (Rusia, 2007) o Malick en *Days of*

14 MORAL, Javier. “Cine y géneros pictóricos” en Moral, Javier *Cine y géneros pictóricos*, Colección Quaderns del MUVIM, MUVIM, Valencia, 2009.

15 PIQUERAS, María Jesús. *Cine y Pintura*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1998. p.25

Heaven (EE.UU.,1978) y *To The Wonder* (EE.UU.,2013); empapan sus películas de la estética del pintor americano, de manera similar hace Zhang Yimou con la pintura oriental. Theo Angelopoulos es otro cineasta que nos ha interesado por la influencia que tiene de la iconografía bizantina en la composición visual y en la gran duración de los planos individuales de sus películas. Pero no sólo los iconos sino también la liturgia ortodoxa, combinando música ritos e iconos.¹⁶



Fig.4 Andrey Zvyagintsev, *El Regreso*, 2003, fotograma.



Fig.5 Andrea Mantegna, *Lamentación sobre Cristo muerto*, 1480-90, temple sobre tela, 68 x 81 cm.



Fig.6 Terrence Malick, *Días del cielo*, 1978, fotograma.

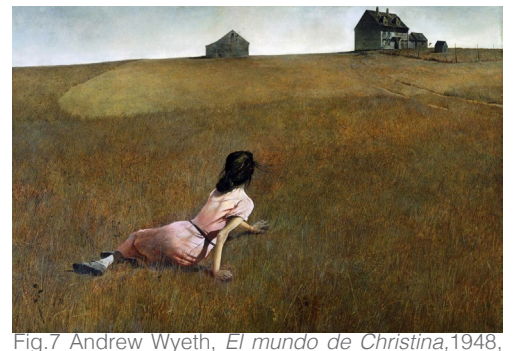


Fig.7 Andrew Wyeth, *El mundo de Christina*, 1948, témpera al huevo sobre tabla, 82 x 121 cm.

Gran parte del interés que existe en esta relación entre la pintura y el cine para este proyecto, está en el viaje de ida y vuelta, es decir, en la influencia que el cine ejerce actualmente sobre la pintura. Artistas que trabajan con la apropiación de imágenes cinematográficas, la resignificación y descontextualización de la

¹⁶ HORTON, Andrew, *El Cine de Theo Angelopoulos, Imagen y contemplación*, Akal, Madrid, 2001. p.34

imagen fílmica. Si volvemos a la frase de Ortíz: “cada imagen nueva contiene de algún modo todas las que le precedieron,”¹⁷ en una cultura como la nuestra, donde las imágenes de los *mass media* están casi omnipresentes, es inevitable que la pintura contemporánea contenga la imagen fílmica. Se pueden encontrar distintos ejemplos de pintores contemporáneos; uno de ellos es Luc Tuymans (1958, Bélgica) artista cuya obra pictórica tiene gran influencia del cine y la televisión así como sus propios experimentos hechos con películas y fotografía. Un ejemplo de esto es la serie de grabados *The Temple* (Fig.8), para la cual Tuymans utilizó como fuente una película documental sobre los mormones en EE.UU. Para esta serie Tuymans sacó fotografías a la pantalla del televisor, las fotografías realizadas le sirvieron como recurso para pintar una serie de acuarelas, que fueron el referente para generar los grabados. A este proceso de creación Tuymans le llama representación de representaciones. La presencia del cine no sólo está en el proceso, también en los elementos visuales, los rectángulos negros en contraste con imágenes luminosas evocan la fuente original: la pantalla del televisor.¹⁸



Fig.8. Luc Tuymans, *The Temple*, 1996, aguafuerte y acuatinta sobre papel, 80 x 16 cm

17 ORTIZ, Aurea (ed), “Del Cuadro al Encuadre... *op. cit.*, p. 7

18 PARKIN, Michaela, “Luc Tuymans”, *TATE*, 1997 [<http://www.tate.org.uk/art/artworks/tuymans-no-title-p78008>]. [8/10/2017].

Otros artistas que utilizan como referente el cine son Hugo Alonso, Alain Urrutia, Mery Sales, Chema López, Xisco Mensua. De estos artistas hablaremos más adelante en el apartado “Representación de representaciones: La imagen pintada”.

De manera similar a los artistas mencionados, la filmografía de Tarkovski, Sokurov, Malick o Angelopoulos, ha servido como punto de partida para la elaboración de una serie pictórica. Nuestro proyecto debe al cine las imágenes que usamos de referente. La selección surge de la fascinación por una imagen y el deseo de congelarla, para poder así extender un instante en el tiempo y contemplar esa imagen. La imagen cinematográfica es movimiento con tiempo mientras que la pintura es imagen fuera del tiempo, con esta traducción buscamos hacer una fracción de segundo “eterna”. Es el cine un universo paralelo al nuestro, las sensaciones veraces propias de su lenguaje nos han emocionado desde siempre, al extremo de encontrar justo ese reclamo especial en la pantalla. De algún modo, el cine crea y testimonia a la vez con la fuerza de su poder de representación, lo que supone, para nosotros, que queremos detener, pintando, lo visible, ensalzar el elemento estético destilado del arte callado de la pintura en la animación fílmica para transformar así imágenes pasajeras en permanentes.

Las imágenes que hemos querido suspender en el tiempo son imágenes veladas, en las cuales lo enigmático y misterioso están presentes, imágenes que interrogan, que reclaman pausa y detenimiento, que pueden llevar a la contemplación.



Fig.9. El Greco. *Muchacho encendiendo una candela*, 1572, 60,5 cm x 50,5 cm.

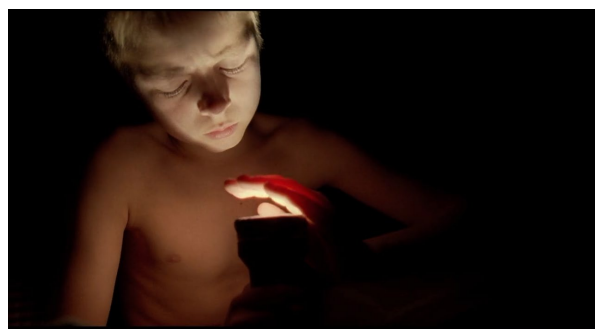


Fig10. Terrance Malick. *El árbol de la vida*, 2011, fotograma.

3. Misterio, Belleza y Tragedia: Lo Sublime

3.1. Belleza, misterio y narración en la imagen

Dentro del proyecto pictórico nos interesa generar imágenes enigmáticas, que susciten incógnitas. Es el misterio el recurso que buscamos para que el espectador se detenga, mire la obra con detenimiento, se cuestione por su significado y por el sentido, y en definitiva, para que contemple la pieza.

El misterio lo entendemos no como aquello que no se comprende, sino como aquello que nunca acabamos de conocer, porque es inagotable. El misterio rechaza el reduccionismo racionalista, y al hacerlo amplía los horizontes de la razón ayudando a encontrar sentido a la vida, porque la realidad es demasiado rica para ser del todo entendida.¹⁹ Este misterio se consigue de dos formas distintas, la primera es el uso del velo. Cubrir un poco el objeto representado para que

¹⁹ L'ECUYE, Catherine, *Educar en el asombro*, Plataforma Editorial, Barcelona, 2012. P.133

cueste trabajo descubrirlo y sea necesario invertir tiempo para observar la obra. Como velo hemos recurrido a elementos como la niebla, el vapor o el humo que generan un ambiente misterioso mientras se oculta el objeto de la pintura; no se da todo de golpe, el espectador tiene que descubrirlo, completarlo. La “borrosidad será un recurso capaz de conseguir que las cosas se expresen con más fuerza mediante su ausencia”,²⁰ por ello hemos recurrido a la elipsis icónica, eliminando algún elemento de la imagen original y obtener así una imagen misteriosa.



Fig. 11. José Antonio Ochoa, *Winter*, 2016, óleo sobre lienzo, 114 x 162 cm.



Fig. 12. Terrence Malick, *Días del cielo*, 1978, fotograma.

Se busca representar imágenes enigmáticas y el segundo recurso para obtener ese misterio es el narrativo. Cada fotograma es una imagen que cuenta una historia, pertenece a una narración; es dentro del conjunto de imágenes al que pertenece (el resto de fotogramas que componen el film) donde la historia que cuenta halla su sentido. Sin embargo al ser extraído del conjunto, pierde ese sentido, porque el espectador carece del contexto necesario para leer la historia que cuenta la imagen. Al ser aislada del resto, sigue contando una historia, pero

²⁰ BARRO, David, “La Pintura Como Mensaje Cifrado”, *Alain Urrutia*, [<https://www.alainurrutia.com/texts/spanish/pintura-como-medio/>]. [05/11/2017]

su lógica nos queda oculta, entonces surgen preguntas sobre el sentido de la imagen. Ahora corresponde al espectador dar una nueva lectura al fotograma extraído, inventar su propia historia, volcar la subjetividad en ese fotograma; imagen que ahora posee una infinidad de posibles lecturas. Esta noción es la denominada *obra abierta* por Umberto Eco, quien define este fenómeno como “proposición de un campo de posibilidades interpretativas, una configuración de estímulos dotados de una sustancial indeterminación, de modo que el usuario se vea inducido a una serie de lecturas siempre variables.”²¹ Para que esto se de, es necesario que falte información en la imagen, requiere de cierta ambigüedad y al conseguir esa ambigüedad también contribuye a que las imágenes presentadas sean paisajes inundados por la niebla, que solamente permite vislumbrar escasos elementos, que sean imágenes enigmáticas y sutiles que pretenden generar preguntas, pero no ofrecer respuesta. Es necesario huir del espectáculo, el cual se desarrolla a expensas del misterio, lo pierde de vista a fuerza de querer hacerlo visible; por ello se buscan imágenes serenas, silenciosas y sobrias, ya que el misterio “brilla tanto más cuanto su presencia se nos acerca más escueta, más indefensa”²²

Junto al misterio, tanto al seleccionar las imágenes como al pintarlas, buscamos la belleza. Sabemos que en el discurso del arte contemporáneo la belleza ha dejado de ser un requisito, mas en este trabajo interesa especialmente su presencia.

El término belleza es un término difícil, a lo largo de la historia la filosofía ha intentado definirla de modos diversos, a su vez han aparecido cánones de belleza que como han surgido se han desvanecido. No es objeto de este trabajo definir la belleza, menos aún marcar sus límites; hacerlo llevaría este trabajo por

21 ECO, Umberto, *Obra abierta*, Seix Barral, Barcelona, 1984, p.191

22 LÓPEZ Q., Alfonso, *El enigma de la belleza. Ensayos estéticos*, Declée de Brouwer, Bilbao, 2016, p.18

derroteros distintos a los deseados y pensamos que podemos prescindir de ello. La belleza es un término enigmático mas no por ello irracional, las personas somos capaces de mencionarla, de hablar de ella sin saber a cierto punto lo que es, de encontrarla sin poder definirla o delimitarla; pero teniendo la seguridad de que es cierto lo que se dice cuando apelamos a ella. Aún existiendo una dificultad para comprender lo bello –como decía Platón–, lo sentimos y lo expresamos mediante distintas manifestaciones. “La belleza es una de esas realidades –como la bondad, la simpatía, la afabilidad, el encanto– que se nos revela por vía de presencia, sin necesidad de llegar hasta ella por vía de razonamientos”²³. Cuando buscamos definir la belleza, marcar sus límites y dominarla con la inteligencia, se nos escapa; en cambio si nos aproximamos a la belleza para participar de ella, se nos manifiesta y nos embelesa, somos capaces de disfrutar de ella y nos eleva.²⁴ Para prescindir de una definición nos acogemos a la cita del filósofo alemán Hans-Georg Gadamer “Lo bello por estar lleno de sentido, resulta evidente”.²⁵

La intención en este proyecto no es crear belleza, más bien realizar obras en las que este principio de elevación espiritual reluzca. Se persigue la belleza, se intenta hacerla presente y de algún modo acercarse a ella.

El gran interés que se tiene en buscar la belleza radica en la convicción de la necesidad que se tiene actualmente de belleza para no caer en la desesperanza, no obstante, muchos artistas contemporáneos han cambiado lo trascendental y lo bello, por el feísmo y lo vulgar. En esta línea está la conocida cita de Dostoievski, “la humanidad puede vivir sin la ciencia, puede vivir sin pan, pero sin la belleza no podría seguir viviendo”.²⁶ Se ha quedado muy grabada en la memoria una

²³ *Ibidem*, p.38

²⁴ *Ibidem*, p.29

²⁵ GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y Método*, Sígueme, Salamanca, 1977, p. 579

²⁶ L'ECUYE, Catherine, *op.cit.* p.145

visita que hicimos hace algunos años al estudio del pintor José Saborit; la razón: un comentario que hizo durante la visita, aunque no recuerdo la frase textual, decía algo parecido a esto: en el mundo existe suficiente fealdad como para que yo la incremente haciendo un arte feo, al buscar hacer obras bellas mejoro el mundo aunque sea un poco (porque introduzco belleza en él) o por lo menos no lo empeoro. Con esta frase de Saborit tomamos conciencia de que cada obra de arte puede cambiar el mundo, no como han pretendido algunos pintores idealistas a lo largo de los siglos, más bien a pequeña escala, pero no por pequeño deja de ser importante. He adoptado esa visión y me gusta pensar que con cada cuadro puedo cambiar aunque sea mínimamente el mundo a mejor, un mundo que se aleja de la belleza, aparentemente sin sentir nostalgia.

Unido a la belleza nos interesa la capacidad del arte de abrirse a lo trascendente; conceptos que están íntimamente ligados: “Bello es en definitiva lo que suscita una emoción de trascendencia”²⁷. Con esto se intenta superar el racionalismo cartesiano propio de nuestra época –el cual empobrece la visión de la persona– para poder hablar sobre lo espiritual. Así lo afirma la artista iraní Shirazeh Houshiary “El arte descubre una realidad que se encuentra en el mundo, pero que en cierto sentido también se encuentra más allá del mundo.”²⁸

Este interés por el misterio, por la belleza y por lo trascendente tiene como resultado un lógico interés por trabajar el término *sublime*.

27 LÓPEZ Q., Alfonso, *op. cit.* p.112

28 HOUSHIARY, Shirazeh, “Interview with Stella Santacatterina” en MORLEY, Simon, *The Sublime. Documents of contemporary Art*, Whitechapel Gallery and the MIT Press, Londres, 2010. P.93

3.2 Lo Sublime: En busca del espíritu

Sublime viene del latín *sublimis* que significa elevado, idealista; *sublimare* significa elevar. Es un término que Longino menciona en su tratado *Sobre lo Sublime* (entre S.I d.C. y S.III d.C.), pero no es hasta el siglo XVII cuando el término empieza a tener su resonancia moderna, tras la traducción del tratado de Longino que hace Nicolas Boileu. En el S. XVIII, amparado por el movimiento romántico, se emplea el término en un contexto cultural donde existe una conciencia de la profunda limitación de la naturaleza del ser.²⁹ Este “concepto de sublime adquiere importancia cuando es aplicado en relación a las artes para describir aspectos de la naturaleza que instilan asombro, sobrecogimiento y temor como las montañas, avalanchas, cataratas, tormentas marítimas o la bóveda infinita del cielo estrellado.”³⁰ Los pintores románticos buscan en la naturaleza aquello que

29 MORLEY, Simon,(ed), “Introduction” en Morley,Simon, *The Sublime. Documents of contemporary Art*, Whitechapel Gallery and the MIT Press, Londres, 2010. P. 14

30 *Ibidem*, P.12

Traducción del autor: “The concept of sublime became important in the eighteen century when it was applied in relation to the arts to describe aspects of nature that instil awe and wonder such as mountains, avalanches, waterfalls, stormy seas, or the infinite vault of the starry sky”

les es ajeno, que supera su capacidad de control, pero esta búsqueda hacia lo exterior se revierte hacia el interior del propio artista. Lo sublime busca un nivel del ser más elevado y real; es en la naturaleza donde estos artistas encuentran esta experiencia, donde buscan la trascendencia. Dos artistas románticos nos han servido como referentes, el primero David Caspar Friedrich (1774-1840), pintor alemán que encuentra en la naturaleza y el paisaje la manera de hablar de la vida y de la muerte, de los ciclos, de la inmensidad y el vacío, y lo trascendente. A través de la naturaleza busca un encuentro consigo mismo y con Dios.

La mirada de Friedrich sobre la lejanía es, ya se sabe, sobre todo una mirada interior. El paisaje... se abre ante los ojos de un espectador que busca en la lejanía el punto de fuga de un encuentro. El encuentro de la naturaleza con su representación, de la vista con la imaginación íntima del espacio. El encuentro de los pensamientos –su necesidad de no estar limitados– con los colores.³¹



Fig.13. Caspar David Friedrich, *El caminante sobre el mar de nubes*, 1818, óleo sobre lienzo, 74,8 x 94,8 cm.



Fig.14. Caspar David Friedrich, *Paisaje invernal*, 1811, óleo sobre lienzo, 32,5 x 45 cm

³¹ PRETE, Antonio, *Tratado de la lejanía*, Pre-Textos, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia. 2010. p.156.

Friedrich buscó representar lo espiritual y la divinidad de forma distinta a las representaciones tradicionales del arte sacro. La solución la encontró al plasmar lo sobrenatural en el paisaje, lo divino en la naturaleza. Nos parece oportuno traer a colación la siguiente descripción que Rafael Argullol hace sobre el paisaje romántico:

“El paisaje romántico no tiene nada que ver con las degradaciones bucólicas o pastoriles a las que, con frecuencia, se ha asimilado, sino que es sustancialmente trágico. El artista romántico no se siente arrojado por la Naturaleza, sino seducido y anonadado; el artista romántico celebra la Naturaleza, mas esta celebración no es sólo un canto a la Belleza primigenia, sino también al sacrificio aniquilador que se cierne sobre los hombres. Al igual que en los grandes himnos de Hölderlin y Wordsworth, al igual que en las sinfonías de Beethoven y Schumann”³²

En este sentido vemos que los artistas románticos no sólo buscaban representar la belleza y lo trascendente, sino también lo trágico, en definitiva: lo sublime. Para nuestro proyecto es de interés la obra de Friedrich tanto por la forma, su estilo pictórico, como el concepto, la manera que tiene de tratar al hombre en relación al paisaje: la nada en comparación con la inmensidad, su forma de plasmar los sentimientos y lo espiritual, la puerta que abre a lo trascendente.

Otro artista romántico que ha servido de referente es el pintor inglés Joseph Mallord William Turner (1775–1851), a diferencia de Caspar Friedrich, el paisajista inglés nos interesa, más que por su discurso, por la maestría con que representa el paisaje. En especial sus últimas obras, en las que pone énfasis en la luz y los

³² ARGULLOL, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Destino, 2000, p.49

fenómenos como las tormentas o la niebla. Resulta sugestiva la manera en que oculta o intuye algunos elementos creando pinturas de paisaje que tienden a la abstracción.



Fig. 15. J. M. William Turner, *Margate*, 1835-40, óleo sobre lienzo, 91,2 x 122,2 cm.



Fig. 16. J. M. William Turner, *Tormenta de nieve*, 1842, óleo sobre lienzo, 91 x 121 cm.

No sólo los artistas románticos han buscado un arte abierto a la trascendencia tras la secularización del arte; han sido muchos los artistas que han indagado en el carácter espiritual del arte, esta corriente forma una línea continua que va desde el romanticismo hasta el expresionismo abstracto y llega hasta nuestros días. El historiador americano Robert Roseblum (1927–2006) propone la existencia de otra versión de la historia del arte moderno que, más que seguir unos valores formales, sigue unos dilemas religiosos que fueron planteados por el romanticismo.

“Desde Friedrich y Turner, pasando por Kandinsky y Mondrian, los artistas nórdicos que hemos tratado se enfrentaron todos al mismo dilema: cómo encontrar, en un mundo laico, unos medios convincentes de expresión para aquellas experiencias religiosas que antes del Romanticismo habían tenido su cauce en los temas tradicionales del arte cristiano. Para los propios románticos, las soluciones varían

desde la creación de todo un nuevo lenguaje de símbolos religiosos personales, como en los complejos sistemas iconográficos de Blake y Runge, hasta la evocación, mediante motivos cristianos visibles, tales como arquitecturas góticas, crucifijos, monjes o piadosos campesinos, de una nostalgia por un mundo de valores trascendentales tiempo atrás desaparecido. [...] Pero esa búsqueda de unos nuevos medios de expresión para los impulsos religiosos que permitieran arrancarle a la naturaleza por sí sola, incluso sin motivos claramente religiosos, la revelación de un misterio trascendental no murió, ni mucho menos, con los románticos. También para muchos artistas de finales del siglo XIX, especialmente los de orígenes protestantes en el norte de Europa o en América, la reorientación de la experiencia religiosa fuera de las tradiciones figurativas cristianas fue una aspiración constante.³³

Artistas como Van Gogh, Hodler, Munch, Mondrian, Kandinsky, Marc y Norder hasta llegar al expresionismo abstracto de Rothko, Newman, Still y Pollock buscaron crear un arte espiritual o religioso siempre alejado de las representaciones tradicionales propias del arte sacro. Malevich, Kandinsky y Mondrian, como afirma la historiadora y crítica de arte israelí Doreet LeVitte Harten(1948), sentaron las bases y establecieron la manera en que lo sublime en el arte tendría que ser venerado. Lo sublime tendría que ser abstracto, desprovisto de significado, para que lo representado aparezca en todo su decoro y así se manifieste su esencia escondida.³⁴ Más adelante serían Newman y Rothko los abanderados de este movimiento y un mero reflejo del sentir social; ya que tras la Segunda Guerra

³³ ROSEMBLUM, Robert, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Madrid, Alianza, 1993, pp.223–225.

³⁴ LEVITTE-HARTEN, Doreet, "Creating Heaven" en MORLEY, Simon, (ed) *op. cit.*, P.73

Mundial florecieron los deseos de evocar sentimientos trascendentes y una visión espiritual. Fueron precisamente los expresionistas abstractos en América e Yves Klein en Europa quienes recuperaron el discurso de lo sublime en esta época. Más tarde en 1980 gracias a un descontento provocado por la potencial trivialización del arte debido a la estética pop, por un lado, y por el otro, la sobre-intelectualización en el arte mínimo y el arte conceptual, vuelve a aparecer el discurso de lo sublime dentro del arte posmoderno.³⁵ Artistas como James Turrell, Olafur Eliasson, Bill Viola, Anselm Kiefer, Hiroshi Sugimoto, Gerard Richter o Shirazeh Houshiary, una vez más, ponen el énfasis en lo espiritual, lo religioso, lo trascendente y lo trágico, buscan un nivel más elevado y real del ser; de eso trata lo sublime. Estos artistas incorporan lo sublime al discurso contemporáneo, tratándolo desde distintas perspectivas. Para el desarrollo de este proyecto ha resultado muy interesante conocer cómo artistas contemporáneos trabajan con este tema, abordándolo de maneras muy diversas, por eso se ha estudiado su trabajo, buscando la manera de hablar sobre lo sublime y lo bello en un lenguaje actual: para mí la pintura figurativa recuperada en relación a lo espiritual.

Los tiempos cambian pero hay muchos aspectos en los que el hombre no cambia, que este tema siga siendo tratado en el arte evidencia que las personas siguen haciéndose las mismas preguntas y mantienen las mismas inquietudes que tuvieron hace dos siglos o más. Cambia el lenguaje pero no el contenido, como señala Simon Morley: “No es inesperado que los discursos sobre lo sublime en el arte contemporáneo puedan ser formas encubiertas o camufladas de hablar sobre experiencias que alguna vez fueron traídas a colación por el discurso religioso y que siguen siendo relevantes dentro de un mundo contemporáneo

35 MORLEY, Simon,(ed), op. cit., p. 13

secularizado y religiosamente escéptico”.³⁶ No es extraño que algunos artistas busquen una forma encubierta de hablar de estas inquietudes ya que “injustamente *religión* se ha convertido en una palabra molesta e inoportuna dentro del discurso crítico del arte contemporáneo. Ha sido víctima de aquellos que estrictamente lo definen como parte de éste o aquél grupo ideológico o institución cuando, de hecho, la religión se define como el reconocimiento del individuo de un poder superior invisible”.³⁷ Pero ya sea que hablen específicamente de religión o no, el concepto de lo sublime sigue teniendo importancia dentro del discurso del arte contemporáneo porque aborda una problemática, crucial para el hombre, y aún sin resolver en nuestra cultura posmoderna, volviendo a citar a Morley “aunque ya no creamos más en esencias o valores eternos, aún sentimos con frecuencia que nuestras vidas están formadas por fuerzas que van más allá de nuestro control, las cuales respaldan y dirigen actos de pensamiento o representación”, es por ello que muchos artistas siguen tratando estos temas en su trabajo, quizá a manera de búsqueda, y tiene sentido que así sea.³⁸ El trabajo de estos artistas, que pretenden expresar experiencias de auto-transcendencia al hablar de lo sublime, contiene un discurso que más que generar respuestas plantea preguntas, si “lo sublime define el momento en el que el pensamiento llega a su fin y nos encontramos eso

36 *Ibidem*, p.18

Traducción del autor: Not surprisingly, discussions of the sublime in contemporary art can be covert or camouflaged ways of talking about experiences that were once addressed by religious discourses and that remain pertinent within an otherwise religiously sceptical and secularized contemporary world.

37 LYNN M. Herbert, “Spirit and light and the immensity within” en MORLEY, Simon, (ed) *op. cit.*, P.97

Traducción del autor. “Religion has become an unwelcome word in critical discourse about contemporary art - and unfairly so. It has fallen victim to those who would narrowly define it as being part of this or that specific ideological group or institution when, in fact, religion is defined as an *individual's* recognition of some higher unseen power”.

38 MORLEY, Simon, (ed), *op. cit.*, p. 17

Traducción del autor: “For while we may no longer believe in eternal essences or values, we still often sense that our lives are fashioned by forces beyond our control which underpin and drive acts of thinking or representation.”

que es “otro”³⁹, es lógico que el discurso sobre lo sublime genere más preguntas que respuestas. Encontramos en esto un nuevo nexo de unión con los intereses de este proyecto: generar preguntas.

Uno de los artistas contemporáneos que aborda en sus trabajos el tema de lo sublime es James Turrell (1943), artista estadounidense que trabaja con el espacio y la luz. La obra de Turrell casi necesariamente nos lleva a pensar en lo religioso y lo espiritual. Sus *Skyspaces* (Fig.17,18,19) evocan lugares de culto, como lo haría Rothko con su capilla (*Rothko Chapel*) en 1971. Pero su obra va más allá de asemejarse arquitectónicamente a un templo; su obra engrandece el espíritu; a través de la luz y del color habla a lo más íntimo de la persona. Así es como James Turrell define la religión: “Sea lo que fuere, es la reacción total de un hombre sobre la vida. Son los sentimientos, actos y experiencias de un hombre individual en su soledad, en la medida en que se entiende a sí mismo para tomar

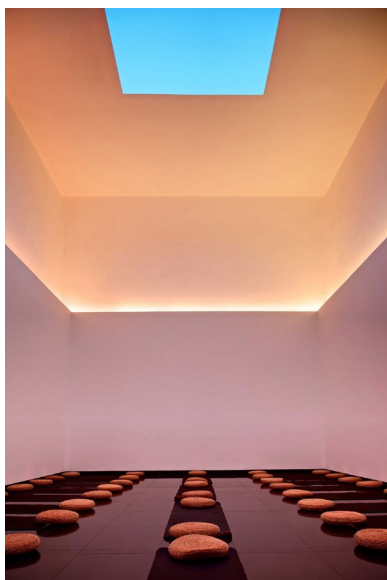


Fig.17. James Turrell, *Gathered Sky*, 2012, Skyspaces



Fig.18. James Turrell, *Tewelwolow-Kernow-Mike-Newman*, 2012, Skyspaces.

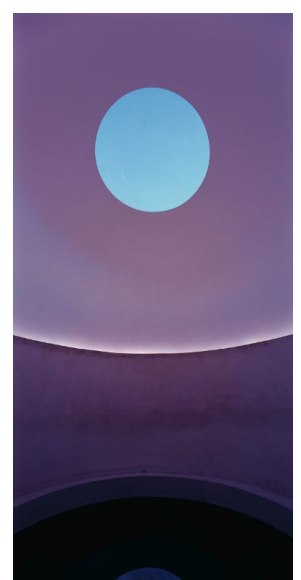


Fig.19. James Turrell, *Second Wind*, 2005, Skyspaces.

³⁹ *Ibidem*, p.18

una posición en relación a lo que sea que consideren lo divino”.⁴⁰ La obra de Turrell nos brinda la posibilidad de experimentar la trascendencia, pero al mismo tiempo nos invita a indagar en nuestro mundo interno, a explorar más que el espacio exterior nuestro espacio interior y descubrir que, como escribió Gaston Bachelard, “la inmensidad está dentro de nosotros mismos”.⁴¹ Encontramos en la producción de James Turrell una obra que a través del color y la luz exhorta al espectador a contemplar, a perderse en la inmensidad del color y zambullirse en esos espacios en los que la percepción de profundidad se pierde y no queda más que mirar el color. Lo sublime en Turrell radica en que nos permite mirar la luz de tal manera que mirando a través del universo que se encuentra por encima de nosotros, podemos ver dentro de nosotros mismos.⁴² Al mirar las instalaciones de Turrell uno puede descubrir aquellos sentimientos que la naturaleza suscitaba a los románticos, y es por eso que la obra de James Turrell se puede considerar, no una representación de lo sublime, mas una obra sublime; por el contrario, el presente trabajo, busca una representación de lo sublime, sería pretencioso procurar realizar una obra sublime en sí. Son pocos los artistas capaces de ello, consideramos que el artista danés Olafur Eliasson es uno de ellos, un artista que ha conseguido hacer una obra sublime. Hablamos de la obra que creó en 2003 para la Sala de Turbinas de la *Tate Modern* en Londres. En nuestra opinión, *The Weather Project* (Fig.21,22) es una obra sublime, no sólo por lo impresionante que pudo llegar a ser, sino porque a través de esta instalación uno puede rememorar la experiencia que los artistas del siglo XIX vivían a través de la naturaleza: la experiencia de lo sublime que es “fundamentalmente transformativa, sobre la relación entre orden y desorden y la alteración de las coordenadas estables entre

40 LYNN M. Herbert, *op.cit.*, p.97

Traducción del autor: “‘Religion, whatever it is, is a man’s total reaction upon life.’ It is ‘the feelings, acts and experiences of individual men in their solitude, so far as they apprehend themselves to stand in relation to whatever they may consider the divine’”.

41 BACHELARD, Gaston, *La Poética del Espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994

42 LYNN M. Herbert, *op.cit.*, p.101

el tiempo y el espacio”.⁴³ En *The Weather Project*, Eliasson recrea un atardecer en la *Sala de Turbinas*, colocando un sol y vapor de agua para “construir” un cielo; en definitiva recrea un paisaje, recordemos que el paisaje sirvió a los románticos y a los luministas americanos como punto de partida para buscar lo sublime. Olafur Eliasson con esta instalación indaga en ideas como la experiencia, la meditación y la representación. En esta búsqueda de representar lo sublime, en el proyecto *Ut Pictura Kinesis* se parte también del paisaje, pero a diferencia de Eliasson no se pretende recrear, sino representar. El resultado es radicalmente distinto. El artista danés además de *The Weather Project* tiene otros proyectos en los que aborda temas relacionados con lo sublime, como son las *Waterfalls*; cascadas que instaló en Versalles y Nueva York en 2016, nuevamente hace una recreación del paisaje, capaz de generar la experiencia de lo sublime.

También han sido de interés para el desarrollo de este trabajo artistas que trabajan con lo sublime de forma distinta como son Hiroshi Sugimoto, Gerard Richter y Shirazeh Housuray.

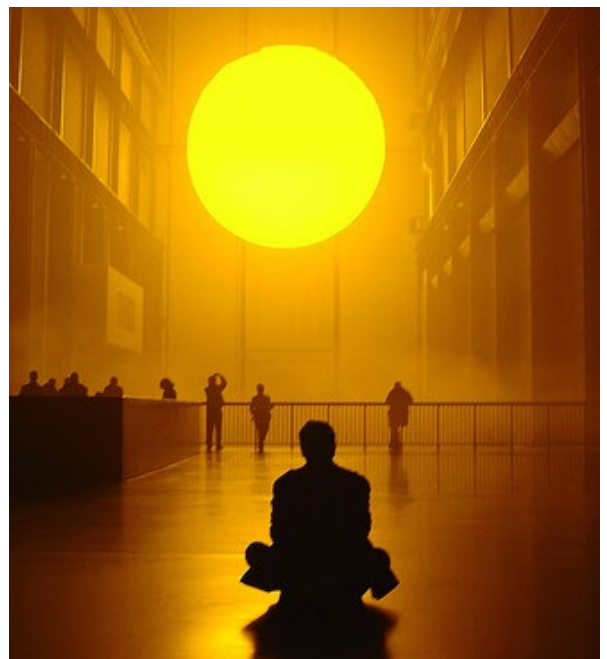
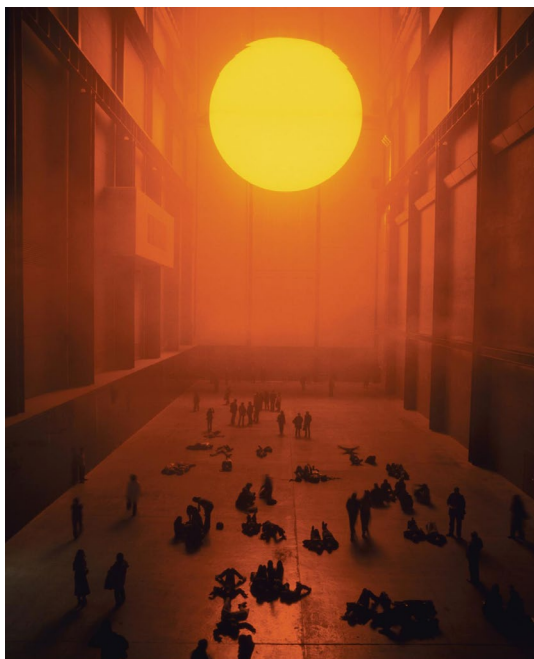


Fig.20 y 21. Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003, instalación.

43 MORLEY, Simon,(ed), *op. cit.*, p. 12

4. Apropiacionismo: origen y destino de la imagen

El cine es el punto de partida para la elaboración de los cuadros de este proyecto. Como se ha apuntado con anterioridad, nos interesa el viaje de ida y vuelta: de la pintura al cine y del cine a la pintura. Para la elaboración de los cuadros se han elegido cineastas en cuya filmografía la influencia de la pintura es patente. Después de analizar sus películas se han seleccionado distintos fotogramas de los cuales se ha partido para la elaboración del proyecto. Estos fotogramas se han utilizado para elaborar las imágenes que después serían pintadas. Algunas veces se han seleccionado fragmentos del fotograma, otras, se han utilizado múltiples fotogramas para componer una sola imagen; este proceso de composición se realiza en papel y en el ordenador. Una vez que la composición ha sido realizada comienza el proceso de pintura. Las imágenes elegidas están en sintonía con lo que se quiere contar, como se ha mencionado antes, son imágenes cargadas de misterio, imágenes veladas por la niebla, el humo o algún otro elemento; imágenes que cuentan una historia, imágenes, la mayoría de ellas, en las cuales encontramos el paisaje; y es que nos servimos del paisaje como punto de partida

también para buscar lo sublime, tal como hicieron los románticos o los luministas y al igual que ellos lo siguen haciendo autores contemporáneos como Hiroshi Sugimoto; pero a diferencia de ellos y a semejanza de los apropiacionistas –que buscan su inspiración en la cultura y no en la naturaleza– nuestra fuente no es el paisaje real, sino la representación que hace el cine de éste. Seleccionamos imágenes capaces de contar lo que queremos contar. Cualquiera podría pensar que se trata de un plagio, pero este “robo” tiene su sentido para el desarrollo de la obra, y es importante en el proceso creativo, así nos anexionamos a la corriente artística del apropiacionismo. No robamos las imágenes, nos apropiamos de ellas, las hacemos propias, las interiorizamos, las transformamos.

Si se revisa la historia del arte uno puede percibir que el apropiacionismo es tan antiguo como el arte mismo, los artistas se van apropiando del estilo, de la forma de componer, de los temas o las imágenes de otros artistas. Esta idea de copia ha ido cambiando con el paso del tiempo, no es igual el concepto de copia que tenían los neoclásicos que aquel que tenían los modernos, muchos de los cuales entienden la copia como un fin. Este verano visité el Museo Británico y pude constatar que muchos de los artistas del S. XX se apropiaron de algo del arte antiguo y me vino al pensamiento la conocida frase de Picasso: “los grandes artistas copian, los genios roban”. Al hablar de apropiación se puede hablar de collage, *ready made*, dadaísmo o el pop art, pero no es ese el apropiacionismo que nos concierne, según Douglas Crimp este sería el apropiacionismo moderno de estilo, el que nos interesa es el apropiacionismo posmoderno de material, que es aquel que surge a finales de los 70’s y tiene su auge en la década de los 80’s.⁴⁴ En 1977 tiene lugar en *Artist Space* –Nueva York–, la exposición *Pictures* (imágenes) comisariada por Douglas Crimp. En ella participaron artistas como

44 CRIMP, Douglas, “Appropriating, Appropriation” en Evans, David, *Appropriation. Documents of contemporary Art*, Whitechapel Gallery and the MIT Press, Londres, 2009. p. 189

Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo y Philip Smith. Estos artistas tenían en común, no el medio o la temática, sino el trabajar con imágenes encontradas, imágenes de las cuales se apropiaban para desarrollar su trabajo. A través de la apropiación, estos artistas cuestionan la originalidad en el arte, la autoría y la autenticidad. *Pictures* será un hito y un punto de partida para el movimiento apropiacionista; movimiento que introducirá en el arte conceptos postmodernos. En ese momento el apropiacionismo fue la puesta en práctica de la crítica ideológica hacia la cultura de consumo que desarrolló Barthes en *Mythologies*.⁴⁵ Una de las máximas representantes de la corriente apropiacionista, que también participó en la exposición *Pictures* es la estadounidense Sherrie Levine (1947), a través de la fotografía Levine, no sin cierto cinismo, se apropió del trabajo de artistas masculinos, mostrándolos como suyos. De esta manera criticaba la idea de “artista genio” y el infravalorado papel de la mujer artista en la historia, a la vez que cuestionaba los principios modernos de originalidad, intensidad y expresión.

“El mundo está saturado hasta la asfixia. El hombre ha colocado su señal en cada piedra. Cada palabra, cada imagen está alquilada e hipotecada, y notamos que la imagen es un espacio en el que una variedad de imágenes, ninguna de ellas original, se mezcla y se choca. Una imagen es un tejido de citas recogidas de innumerables centros de cultura”.⁴⁶

45 EVANS, David,(ed), *Appropriation. Documents of contemporary Art*, Whitechapel Gallery and the MIT Press, Londres, 2009. p. 13

46 LEVINE, Sherrie, “Statement” en EVANS, David, (ed) *op. cit.*, p. 81

Traducción del autor: “The world is filled to suffocating. Man has placed his token on every stone. Every word, every image, is leased and mortgaged. And we note that the picture is but a space in which a variety of images, not of them original, blend and clash. A picture is a tissue of quotations drawn from innumerable centres of culture.”

Para Levine el significado de una imagen no radica en su origen, sino en su destino. En sus obras, de las imágenes apropiadas de otros artistas, lo único que cambia con respecto al original es el título. Este cambio aparentemente insignificante para la obra, cambia de manera radical el significado de ésta. Así, la fotografía *Alabama Tenant Farmer Wife* (Fig.22) de Walker Evans tiene un sentido radicalmente distinto a la fotografía *After Walker Evans* (Fig.23) de Sherrie Levine, la imagen es la misma, no obstante, el discurso es muy distinto. De esta manera Sherrie Levine entra en el discurso de la copia generado por distintos autores como Barthes, pero en realidad esta concepción del arte tiene su origen en Duchamp.

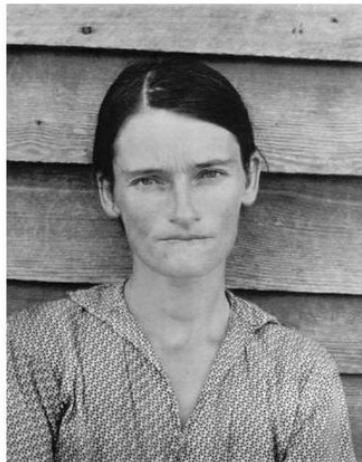


Fig.22. Walker Evans, *Alabama Tenant Farmer Wife*, 1936, fotografía.

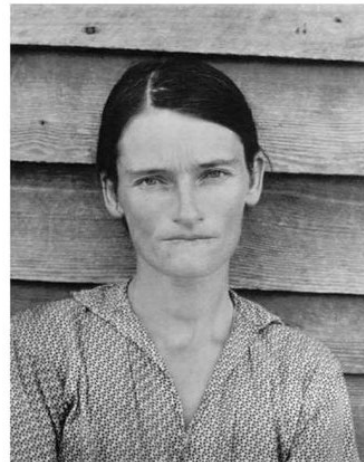


Fig.23. Sherrie Levine, *After Walker Evans*, 1981, fotografía.

Algunos de estos artistas que se apropian de imágenes provenientes de los medios de comunicación para crear sus obras, lo hacen con una intención crítica. Es el caso de la artista americana Martha Rosler (1943) en su serie *Bringing The War Home* (Fig.24,25) utiliza fotografías de la guerra de Vietnam combinándolas con imágenes de revistas que reflejan la vida próspera americana; al unir imágenes disonantes, le da un nuevo significado a ambas. En estas obras existe una intención y un mensaje claro que Rosler quiere transmitir al espectador.

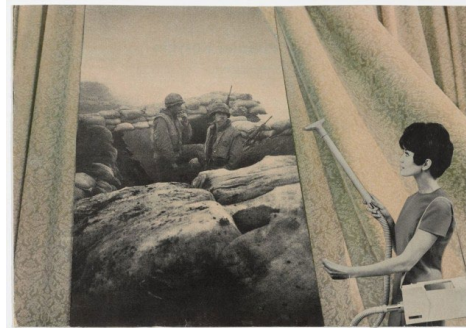


Fig.24. Martha *House Beautiful: Bringing the War Home*, 1967-72, collage.



Fig.25. Martha *House Beautiful: Bringing the War Home*, 1967-72, collage.

El escritor y cineasta francés Guy Debord (1931-1994) es otro artista que utiliza el apropiacionismo con intención crítica; utiliza fragmentos robados de películas para incorporarlos a su cintas o a su famoso texto *La sociedad del espectáculo*. Debord utiliza el término *Detournement*, concepto que sugiere la posibilidad de utilizar un objeto creado por el capitalismo para realizar una crítica hacia éste. Podría existir un paralelismo entre el presente proyecto y el trabajo de Debord, ya que en este proyecto nos servimos de imágenes provenientes del cine, para manifestarnos en contra de la sobresaturación de imágenes intrascendentes y destinadas a la propaganda en general por parte de los *mass media*. El proyecto *Ut Pictura Kinesis* no busca hacer una crítica entendida como tal, más bien, manifestar un indirecto rechazo al modo en que se utilizan las imágenes, a la saturación y al consumo de éstas, y ante esta disconformidad se busca hacerles frente mediante una imagen ralentizada, serena, que suscite la contemplación. Si bien no se trata de una pintura directamente crítica, sí podemos decir que asume un posicionamiento crítico. Se podrían aplicar a este proyecto las palabras de David Pérez en su texto *Anacronismo y Resistencia*, pese a que en este texto Pérez haga referencia a una pintura concreta de los años 90:

“Esta pintura, por consiguiente, ha terminado por asumir un carácter de resistencia, un posicionamiento crítico, que en modo alguno debe

pasarnos desapercibido. El arte de lo político no sólo responde a unas categorías lexicalizadas definidas como correctas (feminismo, identidad gay, minorías étnicas, ecología...), unas categorías a través de las cuales el mismo queda establecido como género concluso dotado de un repertorio temático propio, sino que se ve forzado a ampliar su influencia hacia ámbitos como el que venimos analizando. Un espacio, el pictórico, en el que la nulidad de significados, el consumo redundante de imágenes, la vacuidad de sentidos o la celeridad de mensajes intentan ser deconstruidos por medio de una propuesta visual de recuperación temporal.”⁴⁷

Aunque se asuma este carácter de resistencia, nos distanciamos del sentido crítico que se le ha otorgado al apropiacionismo por muchos teóricos. Aunque muchos han considerado que el apropiacionismo es *per se* crítico, hay artistas que se sirven del apropiacionismo y elaboran obras con un sentido acrítico, Isabelle Graw afirma que muchas veces es la fascinación y no la crítica lo que le lleva a apropiarse de una imagen⁴⁸. Este es nuestro caso, como lo es del artista inglés Idris Khan.

Idris Khan (1978) se apropia de imágenes y las transforma para crear las suyas propias, lo motiva su interés por el pasado, pero también le interesa dejar su propio sello. Khan se apropia de fotografías de Bernd y Hilla Becher o Eadweard Muybridge, fotógrafos que trabajan por series. Khan solapa transparencias de imágenes provenientes de una misma serie y así genera imágenes borrosas, con cierta sensación de movimiento, el solapamiento origina una especie de grafismo que asemeja sus fotografías con el dibujo. El trabajo de Idris Khan nos interesa

47 PÉREZ, David, “Anacronismo y resistencia (Desnudando la pintura, abriendo la mirada, escapando del consumo)”, *Ars Nova*, nº 1/02, 2002, pp. 40-49.

48 GRAW, Isabelle “Fasination, Subersion and Dispossession in appropriation Art” en Evans, David, (ed) *op. cit.*, p.215

principalmente por utilizar el apropiacionismo sin un sentido crítico, nos dice Lucy Soutter que “el trabajo de Khan no posee una pizca de ironía postmoderna, tampoco representa la tendencia más subjetiva del apropiacionismo. Mientras Khan debe tener su relación personal con sus fuentes, sus imágenes nos llevan a meditar sobre la alta cultura en general y nuestra relación personal con ella”⁴⁹. Nos sentimos más identificados con este tipo de apropiacionismo.

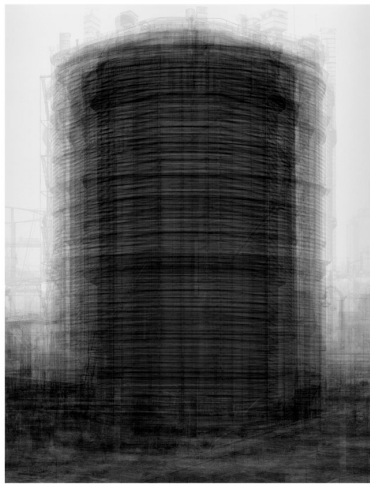


Fig.26. Idris Khan, *Every... Bernd And Hilla Becher Prison Type Gasholders*, 2004, impresión fotográfica, 208 x 160 cm.

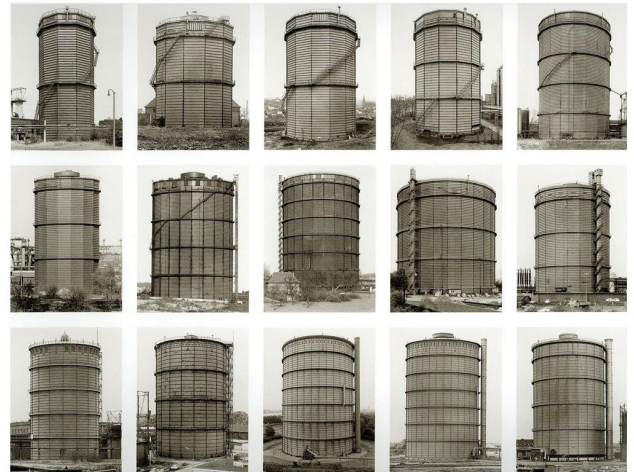


Fig.27. Bernd And Hilla Becher, *Gasholders*, 1966-93, fotografía.

Dentro de la corriente apropiacionista hay artistas que sostienen la diferencia entre la imagen como representación de algo y la imagen como autónoma. Artistas como John Stezaker, Jan Wandja y Jonathan Miles, trabajan con esta doble naturaleza de la imagen, explorando la vida y muerte de la imagen en nuestra cultura. Acumulan imágenes de la cultura popular encontradas en prensa, televisión, cine, publicidad y embalaje; estas imágenes son analizadas para ver si

49 SOUTTER, Lucy, “The Colapsed Archive: Idrish Khan” en Evans, David,(ed) *op. cit.*, p. 168

Traducción del autor: Khan’s works do not have a shred of postmodern irony, nor do they represent the more subjective trend in appropriation. While Khan must have his own personal relationship to his sources, his images lead us to muse on high culture in general, and our own relationship to it.

están vacías de sentido o por el contrario se les pueda dar un sentido distinto al intencionado u original. “Estas imágenes encontradas, que ya han sido meditadas y consumidas, son el punto de partida de unas obras de arte en las que son recicladas y transformadas a través de la pintura, el dibujo o la serigrafía”⁵⁰ De manera similar, en este proyecto se busca despojar a las imágenes sustraídas del cine de su sentido original, empero, no se le dará un nuevo sentido; será el espectador quien le otorgue a la imagen un significado propio. De esta suerte, caben tantas interpretaciones como espectadores tenga la obra. Esta infinitud de posibilidades nos resulta fascinante.

El artista inglés John Stezaker (1949) utiliza la apropiación de imágenes para manipularlas, solaparlas, realizar collages etc. Le interesa la ambigüedad de la imagen, descontextualizarlas y dotarlas de nuevos sentidos. Stezaker cuenta que le influyó la frase de Picasso: “Yo no busco las imágenes, las encuentro”. Esto lo movió a abandonarse en la búsqueda sin un objetivo fijo que le predispusiera a sacar conclusiones o un tipo de imagen. Para el artista inglés el hallazgo es la clave, es el punto donde se ha abandonado la búsqueda. Su trabajo también tiene influencia del cine, John Stezaker utilizó la película *Psicosis* (EE.UU., 1960) de Hitchcock como punto de partida para su serie *Vanishing points* (Fig.28). A nosotros nos interesa también el hallazgo y la búsqueda dentro del cine.

50 NEWMAN, Michael, “Simulacrat” en Evans, David, (ed) *op. cit.*, p. 82

Traducción del autor: “These found, stilled images, already meditated and consumed, are the starting point of Works of art in wich they are recycled, and transformed through painting Drawing and screenprint”



Fig.28. John Stezaker, from the series *Vanishing Points*, 1979, collage, 18,4 x 24,1 cm.

Tal como hicieron Guy Debord o Stezaker, otros artistas vinculados a la corriente apropiacionista han trabajado con imágenes provenientes del cine. Uno de ellos es el artista neoyorkino Robert Longo (1953) que también participó en la citada exposición *Pictures*. Longo había sido nuestro referente en proyectos anteriores, entonces el interés en su obra era meramente formal, principalmente nos interesaba el estilo de sus dibujos. Ahora, dentro de este proyecto también nos interesa a nivel conceptual. La obra de Longo tiene gran influencia de los *mass media*; un ejemplo es su serie *Men in Cities* (Fig.30,31). Esta serie de dibujos a carboncillo tiene su origen en una escena de la película *Soldado Americano* (EEUU.,1970) de Rainer Werner Fassbinder, y será el inicio de la serie. Longo congela la escena en el momento en que un hombre es impactado por una bala, se apropia del fotograma y descontextualiza la imagen, aislando al personaje y eliminado el resto; sin el contexto original una posible lectura es que el hombre –a quien están disparando– está bailando. Confundir un asesinato, la muerte con una fiesta, con un baile es un contrasentido, pero posible gracias a la falta de contexto. Esta resignificación o cambio de sentido que el espectador puede dar a una imagen cuando ésta es descontextualizada nos interesa para nuestro proyecto.



Fig.29. Rainer Werner Fassbinder, *The American Soldier*, 1970, fotograma.



Fig.30. Robert Longo, *The American Soldier and the Quiet Schoolboy*, 1977, esmalte sobre aluminio, 28 x 16 x 5 in.



Fig.31. Robert Longo, *Untitled*, From the series "Men in the Cities," 1980, carbón y grafito sobre papel, 243,8 x 121,9 cm.

Si hablamos de apropiacionismo y cine, no es posible dejar de mencionar a la artista americana Cindy Sherman, también integrada en esta corriente, quien utiliza las imágenes provenientes de la cultura popular para –por medio de la fotografía– hablar sobre la representación de la mujer, los roles asumidos, los estereotipos y la identidad. Las obras de Sherman parecen hablar acerca de la fragilidad y vulnerabilidad femenina, pero en realidad son una crítica feminista. Sherman también recurre a la imagen cinematográfica para la creación de sus obras. *Untitled Film Stills* (Fig.32) es una serie fotográfica en la cual Sherman se autorretrata, imitando fotogramas provenientes del cine negro. No son propiamente autorretratos ya que en cada fotografía asume un rol distinto, son puestas en escena, representaciones de representaciones. Sus obras a diferencia de la mayoría del arte feminista de los 70's no viene acompañado de leyendas, referencias a teorías o explicaciones; la interpretación está en manos del espectador, de alguna manera esto hace más claro el mensaje, y es que “el

trabajo de Sherman permanece del lado del enigma, pero como un reto crítico, no como un misterio irresoluble”.⁵¹



Fig.32. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #21*, 1978, impresión fotográfica, 19,1 x 24,1 cm

También recurre al séptimo arte, apropiándose de imágenes cinematográficas para realizar sus obras, el artista escocés perteneciente a los *Young British Artist* Douglas Gordon (1966). En su celebre pieza *24 Hour Psycho* (24 horas de Psicosis) (Fig.33) el escocés se apropia por completo de la película *Psicosis* de Hitchcock. La pieza de Gordon consiste en ralentizar la película para que dure 24 horas. Esta alteración hace que el sentido del filme cambie, así como la forma en la que el espectador se aproxima a ella; esto se ve acentuado por la manera en que la película se exhibe. El filme se proyecta en una pantalla que puede ser vista por ambos lados y el espectador se puede acerca a la pantalla, rodearla, mirar la imagen invertida, etc. En definitiva la experiencia es distinta al cine.

51 MULVEY, Laura, “A Phantasmagoria of the Female Body: the Work of Cindy Sherman”, *New Left Review*, Julio- Agosto, 1991, p. 137

Traducción del autor: “Sherman’s work stay on the side of enigma, but as a critical chalenge, notas insolouble mystery”.

Con estos ejemplos hemos podido comprobar que son distintos los motivos que llevan a los artistas a apropiarse de imágenes para realizar sus obras, al igual que diversos son los métodos empleados. Nos apropiamos de una pequeña parte de la obra de arte; un fotograma es sólo un pequeño fragmento del filme. La película completa es la obra de arte, que está compuesta por miles de fotogramas puestos en movimiento y a esto se añade el sonido, éste queda también fuera de nuestra apropiación. Al extraer un fotograma y presentarlo de forma individual, convertimos en obra lo que había sido una simple fracción de otra obra. En nuestro proceso de trabajo realizamos un recorte del film, descontextualizamos una imagen, actuamos como si cogiéramos una foto de una secuencia narrativa, aquella que nuestra mirada decide que es “el instante decisivo”, aunque algunas veces, alejándonos del concepto de Cartier-Bresson, buscamos ampliar el tiempo de ese instante mediante la integración de fotogramas próximos, confiando en la capacidad de la pintura de transmitir un sentimiento de tiempo sostenido . Nos apropiamos pues de la imagen pregnante que necesitamos y sus adyacentes, cuya totalidad queremos señalar con la pintura. Porque para nosotros el cine ya ha construido esa imagen y toda su secuencia en la atmósfera de una pintura que se hubiera puesto en movimiento.



Fig.33. Douglas Gordon, *24h Psycho*, 1993, video instalación.

2.5 La Imagen Pintada: detener el tiempo

Se podría pensar que una vez seleccionada la imagen que nos queremos apropiarnos, bastaría presentarla como la obra de arte, más no es esta nuestra intención. Vemos una necesidad real de pintar la imagen, cuyo motivo no está reducido al hecho de ser pintor y encontrar en la pintura un canal de comunicación, una vía de expresión y una necesidad vital, esto es así, pero no radica en ello la necesidad de pintar el fotograma apropiado.

El primer motivo es porque la imagen apropiada es sólo un punto de partida, tal y como hemos mencionado antes, la imagen que será pintada ha pasado por un proceso de composición que incluye la agrupación de varios fotogramas, o el recorte y encuadre de estos, es necesario que este proceso termine en pintura, para generar una sola imagen y no un collage o pastiche.

Ante todo nos interesa que la imagen sea construida mediante la pintura,

porque es esto lo que realmente ralentiza la imagen. Una imagen pintada, lleva detrás horas, no sólo de trabajo, también de reflexión, de pausa y detenimiento; en cierta manera la imagen contiene ese detenimiento, pausa y reflexión; y desea que esa quietud pueda ser percibida por el observador. Una imagen pintada será mas efectiva para nuestro propósito que una imagen fotográfica (extraída del cine). Este tomarse el tiempo para realizar la obra, para pintarla, es la única forma –pensamos– para sosegar la vertiginosa velocidad en que las imágenes de nuestra cultura hipermediatizada nacen, se reproducen, se difunden, se consumen y mueren. Ante la imagen pintada se hace más fácil la contemplación y para facilitar su alcance las pinturas de este proyecto se pretenden silenciosas, capaces de generar la parsimonia tan ardua de conseguir en nuestros tiempos, y a la vez tan necesaria.

También sostenemos que es en el momento en que pintamos la imagen, cuando nos apropiamos verdaderamente de ella. Ya no sólo decimos que la imagen nos pertenece tras seleccionarla, sino que al pintarla la hacemos nuestra, la dotamos de ese potencial expresivo propio de la pintura y volcamos en ella nuestra subjetividad. Ahora esa imagen, con independencia de la fuente de su origen, nos pertenece; ha dejado de ser la imagen original, nos hemos apropiado de ella. De manera equivalente a un pianista que toca una pieza de Chopin, nosotros interpretamos la imagen, mas no sólo vertemos en la interpretación nuestra personalidad, también nos tomamos la libertad de alterarla y modificarla sin escrúpulos, porque, como mencionábamos antes, la hemos hecho nuestra.

Aunque hoy en día la pintura sea tenida como un anacronismo por muchos, seguimos creyendo en la pintura y en su capacidad de comunicación, en su competencia para transmitir sensaciones y en su terrible actualidad. No nos interesa añadirnos a corrientes pasajeras, a modas propias de un arte del

espectáculo. Y tal como escribió John Berger, no sin idealismo, “pintar hoy es un acto de resistencia que satisface una necesidad generalizada y puede crear esperanzas”⁵²; nos encontramos mejor formando parte de la resistencia.

Muchos son los pintores que trabajan con la imagen, ya sea que ésta provenga de prensa, del álbum familiar, archivo policial, revistas etc. Podríamos hablar de Gerard Richter, Marlene Dumas o Peter Doig por mencionar algunos, pero en este trabajo se ha preferido centrarse en aquellos que se sirven de la imagen cinematográfica para crear sus obras. A pesar de contar con intenciones distintas, nos han servido como referentes artistas ya mencionados como Alain Urrutia, Hugo Alonso, Daniel Coves, Chema López, Mery Sales y Xisco Mensua.

Uno de los artistas que nos resulta más interesante, quizá por sentirlo más cercano, es el pintor Alain Urrutia (Bilbao, 1981), un joven artista vasco cuya obra se encuentra dentro del denominado “Efecto Tuymans”. La influencia del cine y la fotografía en su obra es indudable; esta influencia aflora en su interés por la narración a través del encuadre y la fragmentación. Elementos clave en su obra son la incógnita, lo velado y el misterio. En el trabajo de Urrutia se genera un juego entre lo visible y lo oculto; a través de la reducción de gama y visibilidad, obliga al espectador a esforzarse para interpretar lo que se cuenta detrás del velo. Urrutia también se ha apropiado de imágenes provenientes de Películas como *La caída de los dioses* (Luchino Visconti, Italia, 1969) o *Muchachas de uniforme* (Leontine Sagan, Alemania, 1931)(Fig.34, 35).

52 BERGER, John, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Madrid, Árdora Ediciones, 1997, p. 49.

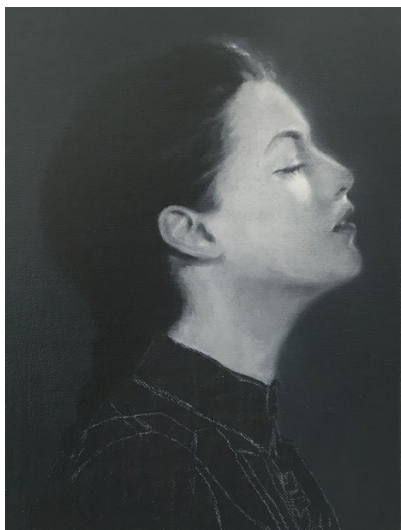


Fig.34. Alain Urrutia, *Piano Concret N° 4*, óleo sobre lienzo, 30 x 25 cm



Fig.35. Leontine Sagan, *Muchachas de uniforme*, 1931, fotograma.

Resulta interesante traer a colación la siguiente cita de David Barro donde describe lo misterioso en la pintura de Alain Urrutia, aspecto que nos resulta de gran interés dentro de su obra.

La pintura de Alain Urrutia es la historia de una pérdida, pero también de una revelación. Lo no dicho. Lo no nacido. Lo ajeno. Lo que todavía pertenece a lo invisible, a la intensidad de las tinieblas. Es una pintura misteriosa porque reposa en su misma sombra. Así es como Alain Urrutia extrema la imagen, como concentra las fuerzas. Como sucede con los poetas, se contiene lo visible para trabajar la tensión de lo borroso, el límite donde resuena lo posible. Es la pintura como mensaje cifrado.⁵³

A diferencia de Alain Urrutia que con el misterio busca generar tensión, nosotros a través del misterio buscamos introducir al espectador en la pintura,

⁵³ BARRO, David, "La Pintura Como Mensaje Cifrado", Alain Urrutia, [<https://www.alainurrutia.com/texts/spanish/pintura-como-medio/>]. [05/11/2017]

para que sea capaz de contemplar, no es generar tensión lo que perseguimos.

La influencia del cine, la manera en que Urrutia construye la imagen con pintura, la borrosidad, el misterio y lo oculto, no es lo único que nos ha interesado de la obra del artista vasco; ha sido muy sugerente su forma de exponer, nos ha resultado muy interesante la relación que genera entre las piezas, al igual que hace Xisco Mensua, junta imágenes procedentes de distintas fuentes en un políptico y otorga así un significado distinto a esas imágenes.

“Considero que la obra, en mi caso, se finaliza en la exposición aunque sea un pintor de bastidor, con esa idea tradicional de la pintura figurativa, en lienzo y demás, pienso que el montaje de la obra tiene que ver mucho con la lectura. Es importante ver cómo dialogan los cuadros entre ellos, cómo se relacionan con el espectador, cómo reacciono yo mismo con ella... todo ello me interesa.”



Fig.36. Vista de la exposición Alain Urrutia Chapter II, *Dystopia*, 2012, Bilbao

Compartimos esta visión de Urrutia sobre la exposición, al igual que él, le damos mucha importancia, y es para nosotros un trabajo de composición que tiene que hacerse *in situ*; al ser nuestra última aportación a las piezas es importante para nosotros estar ahí en el momento del montaje. Instalar los cuadros en la pared es guiar al espectador en una fantasía de conexiones pseudo narrativas, es disponerlo a que busque relaciones entre las imágenes.

Cabe mencionar que Urrutia también tiene influencia de Tarkovski, y es que no es difícil que un pintor que trabaja desde el cine tenga como referente al gran cineasta ruso; sucede lo mismo con algunos de los pintores antes mencionados como Chema López, Xisco Mensua y Daniel Coves.



Fig.37. Alain Urrutia, *Untitled, Closing Time*, 2014, óleo sobre lienzo, 200 x 250 cm.

Otro pintor que nos ha interesado por su relación con el cine es Hugo Alonso (Soria, 1981), quien inicia su trabajo recopilando imágenes provenientes del cine de terror o ciencia ficción como *El Resplandor* (Stanley Kubrick, EE.UU. Y G.B., 1980). Al igual que nosotros manipula estas imágenes con medios digitales

antes de trasladarlas al medio pictórico. Alonso nos presenta imágenes siniestras, toma del cine esa capacidad de dotar de misterio los lugares cotidianos. Suele representar interiores vacíos o paisajes solitarios, imágenes que generan la ansiedad propia del suspense en el cine, en este aspecto nos distanciamos de su trabajo, también en el hecho de que Alonso trabaja con aerógrafo, instrumento que hace que las imágenes sean más etéreas y sea difícil distinguir que se trata de pintura. Aún teniendo intereses distintos, nos resulta muy sugerente la traducción que hace Hugo Alonso, del cine a la pintura.

Muy interesante resulta el trabajo, tan distinto tanto conceptualmente como visualmente, que estos artistas realizan a partir de la imagen cinematográfica; su estudio y análisis ha sido de gran utilidad durante el desarrollo del presente trabajo.

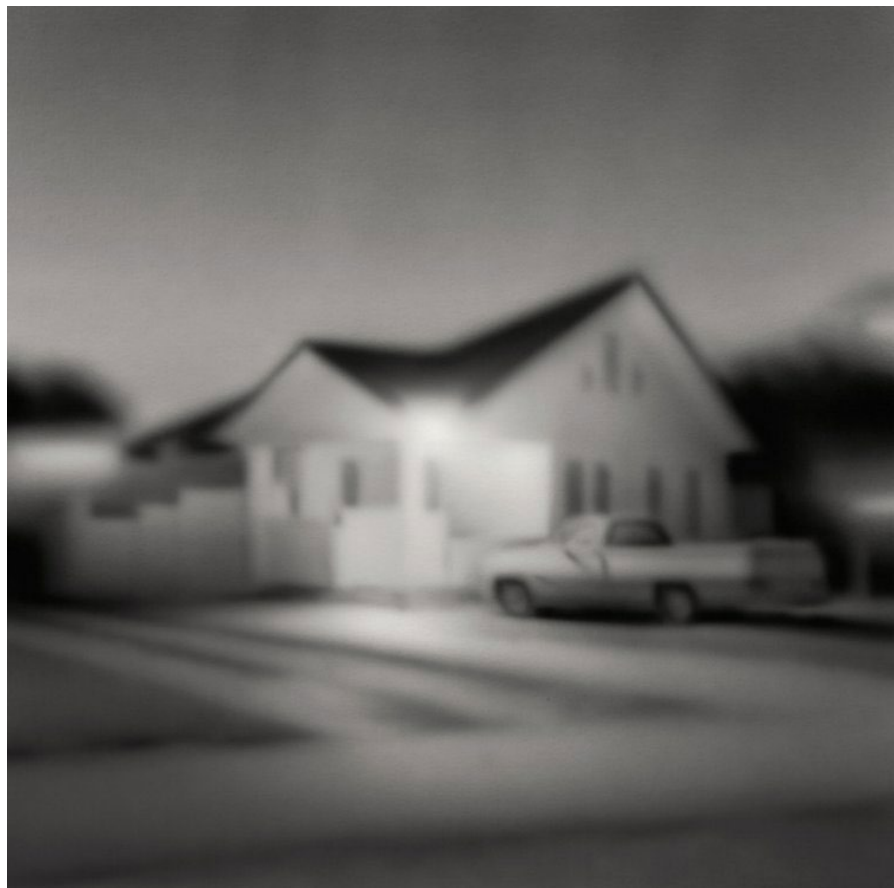


Fig.38. Hugo Alonso, *Jill*, acrílico sobre papel, 50 x 50 cm, 2017

IV. *Ut Pictura Kinesis*

1. Antecedentes.

El presente proyecto se inició al comenzar el Máster en septiembre de 2016. Es un proyecto que –en cierto sentido– parte de cero, porque no habíamos trabajado la relación entre el cine y la pintura. No obstante, tanto a nivel formal como a nivel conceptual mis trabajos anteriores sí están relacionados con este proyecto, en ellos se puede ver el interés por el vacío, por lo atmosférico lo borroso y lo oculto; las figuras aisladas, las ausencias, incluso un cierto aire cinematográfico, en especial en una serie titulada *Street View* (2014), cuya fuente de referencia era la fotografía y no pretendía en ningún momento asemejarse al cine. Cabe mencionar que el proyecto anterior guarda una relación con el presente trabajo, sobre todo a nivel conceptual. El tema de estudio en el Trabajo Final de Grado fue la mirada y la contemplación. El proyecto consistía en una serie pictórica y escultórica en la que se representaba a espectadores mientras contemplaban la obra de arte (Fig.39-42). En ese proyecto era el acto de contemplar lo que se representaba, a diferencia del presente proyecto donde el acto de contemplar

es aquello que se persigue. El misterio y el interés por suscitar preguntas en el espectador fueron una constante en dicho proyecto. En esos cuadros, también se recurría a la elipsis; todo contexto era eliminado, lo mismo que el objeto contemplado, quedando sólo el observador, de esta manera se buscaba que el espectador se cuestionara que era aquello que la persona retratada contemplaba con tanto interés. En aquel proyecto se utilizó la fotografía como punto de partida para la elaboración de los cuadros. Las series se titularon *Domingo en el Art Institute* (Fig.36,37,38,39), *Porvenir* y *Miradas que hablan*.

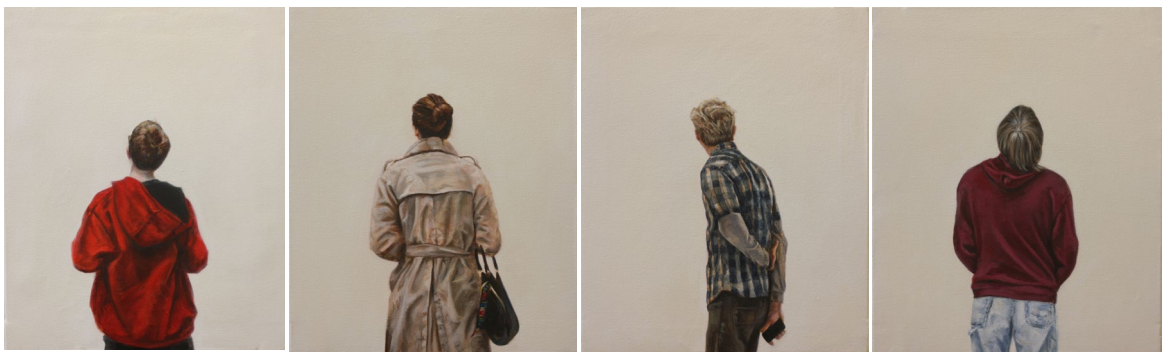


Fig.39,40,41,42. José Antonio Ochoa, de la serie *Domingo en el Art Institute*, 2015 óleo sobre tela, 47 x 38 cm.

Vemos que algunos de aquellos conceptos siguen presentes en el actual trabajo: contemplación, misterio, elipsis. Pero el resultado es distinto. En este proyecto nos hemos centrado principalmente en la representación del paisaje, la persona en relación a éste, la búsqueda de lo sublime, la narración y la descontextualización de las imágenes; mientras que en aquel, era la figura humana la protagonista de las obras, todo paisaje y espacio fueron eliminados para aislar y así enfatizar la presencia de los personajes. Se eliminaba la obra de arte observada y se ponía a la persona como centro de la obra; al eliminar los espacios y los objetos observados no se pretendía descontextualizar las imágenes, mas bien, se brindaba pequeñas

pistas al espectador para que dedujera en dónde estaban aquellos personajes y cuál era el objeto de su mirada. Como se verá más adelante, la utilización de soportes y técnicas tradicionales: pintura al óleo sobre lienzo, es otra diferencia que guarda con el proyecto que ahora presentamos.

Vemos que aunque cambia la forma, las fuentes y los medios, nuestros intereses siguen siendo, si no los mismos, similares. En el presente trabajo hemos profundizado más en esas nociones. Así, de la confluencia de los distintos conceptos analizados previamente como son: nuestra cultura híper-mediatizada, la relación cine-pintura, misterio y narración en la imagen, el sentimiento sublime, el apropiacionismo como práctica artística y la imagen pintada, surge el proyecto pictórico *Ut Pictura Kinesis*: una amalgama fruto de reflexiones teóricas, estudio y análisis de referentes artísticos e investigaciones técnicas. Dicho proyecto, como hemos apuntado, será exhibido en el MAQRO durante el mes de febrero de 2018. El proyecto constará de 30 piezas, todas al óleo, pintadas sobre distintos soportes.

2. Proceso creativo: características y reflexión

En este apartado nos disponemos a realizar un análisis sobre el proceso creativo, aunque se haya hecho alusión a éste durante la conceptualización de la obra, así como describir aquellos aspectos formales y técnicos que consideramos relevantes en nuestro trabajo.

Todas las piezas forman parte de una misma serie que se titula igual que el proyecto *Ut Pictura Kinesis*, y da nombre a la exposición que se llevará a cabo en el MAQRO. Se ha hecho una división agrupando cuadros con características similares para facilitar su descripción. A continuación nos disponemos a describir nuestro proceso creativo, cómo surgen y se gestan las piezas, así como los distintos hallazgos que se han tenido durante el proceso de realización del proyecto.

2.1. Selección de imágenes y composición

Como hemos mencionado previamente, las obras que conforman este proyecto tienen como génesis el cine. Partimos de la selección de uno o varios fotogramas de una película. Los directores de las películas con las que hemos trabajado han sido seleccionados por su estrecha relación con la pintura. Al comenzar este proyecto sólo conocíamos algunos nombres de directores vinculados a la pintura: Lech Majewski, Gustav Deutsch, Terrence Malick y Andrey Zvyagintsev. Este último nos llevo hasta su principal referente: Andrei Tarkovski, su cine nos cautivo, al ver sus películas entendimos por qué Rafael Llano afirma que ver cine de Tarkovski es como ir al Prado⁵⁴. De manera natural pasó a ser uno de los principales referentes de nuestro proyecto. Investigamos en artículos, libros y películas sobre distintos directores como Carl Theodor Dreyer, Peter Greenaway o Stanley Kubrick, pero a medida que se fue desarrollando el proyecto nos decantamos por directores cuyas imágenes se adecuaran a nuestras intenciones. Como se ha dicho con

54 CALERO, J.G, *Entrevista a Rafael Llano*, 2004 [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-11-03-2004/abc/Espectaculos/rafael-llano-ver-cine-de-tarkovski-es-como-ir-al-prado_962379310614.html]. [13/10/2016]

anterioridad, es la fascinación el primer motivo para seleccionar las imágenes, empero, no el único; se buscan imágenes silenciosas, cargadas de misterio, veladas por humo, niebla o bruma, capaces de representar el sentimiento sublime y suscitar la contemplación. La gran mayoría muestra al hombre en el paisaje, mas no es esta una condición necesaria. De una película seleccionada vamos capturando de manera intuitiva aquellas imágenes que nos seducen y resultan interesantes por contener las características antes mencionadas. Se hace más de una captura por secuencia, así es posible componer una imagen a partir de varios fotogramas. La composición es el paso siguiente a la selección y para ello nos servimos de programas como *Photoshop* o *InDesign*; algunas veces se selecciona sólo un fragmento que se estima suficientemente interesante y se elimina aquello que se considera sobrante; de esta forma un fragmento del fotograma se convierte en una imagen completa (Fig.43,44). Otras veces se yuxtaponen varios fotogramas pertenecientes a una misma secuencia para componer una única imagen que nos resulte atractiva, creando así una nueva imagen a partir de imágenes apropiadas (Fig.45-51). Es durante este proceso cuando se eliminan algunos elementos, ya sea por una cuestión compositiva –meramente intuitiva– o a manera de elipsis, para generar mayor misterio en la obra. Cuando se suprime algún elemento clave en la imagen, cuya ausencia es evidente, es el espectador quien tiene que reconstruir mentalmente la imagen y completar el espacio faltante, para que esto se de, la elipsis tiene que suponer “una ausencia-presencia simultánea, un estar y no estar simultáneo, un no estar físicamente pero estar en <<espíritu>>” de esta manera el espectador tendrá que cuestionarse, preguntarse sobre el qué de esa ausencia, viéndose obligado a detenerse; primer paso para conseguir la contemplación. Conforme se desarrollaba el proyecto se fueron buscando películas que cumplieran con las características deseadas, que el paisaje estuviese presente, un paisaje con

niebla, imágenes visualmente misteriosas, imágenes que tuviesen relación con las obras que íbamos pintando, también se buscaron fotogramas relacionados con aquellos trabajos que a nuestro parecer funcionaban mejor. Esto nos llevó a directores como Zhang Yimou y Angelopoulos, En estos directores encontramos el ambiente, la atmósfera y los colores que se adecuaban a nuestras intenciones. Algunos directores que nos parecían muy interesantes quedaron al margen del proyecto, uno de ellos es José Luis Guerín, aunque sus citas y alusiones a la pintura nos parecieron brillantes, no eran el tipo de imágenes que buscamos. Otro cineasta que ha quedado fuera de este proyecto es Víctor Erice, no se ha incluido por falta de tiempo, pensamos que una figura como Erice, de vinculos tan fuertes con la pintura, requiere de tiempo para profundizar en ella; tenemos intención de trabajar a partir de su filmografía en un futuro.



Fig. 43. Theo Angelopoulos, *Ulysses' Gaze*, 1995, fotograma.



Fig.44. Boceto para *Índigo*.



Fig. 45. Andrei Tarkovski, *Offret*, 1986, fotograma

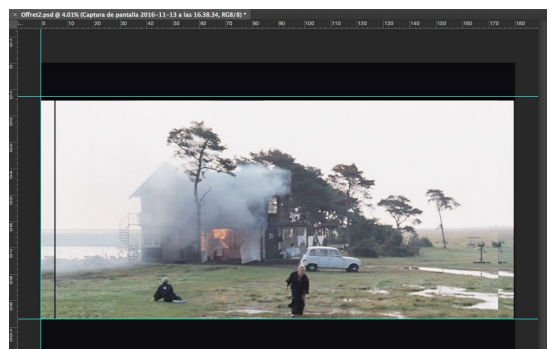


Fig.46. Boceto para *The West*.



Fig.47,48,49,50. Theo Angelopoulos, *Ulysses Gaze*, 1995, fotogramas.



Fig. 51. Boceto para *Ítaka es Sarajevo*.

2.2. Construir la imagen Pictórica, desarrollo y evolución del proyecto

En este punto se analizará y describirá el proceso pictórico, el cual fue evolucionando a medida que se desarrollaba el trabajo, esto se debe a la experimentación realizada durante el mismo.

Una vez que la imagen ha sido seleccionada y ha sido trabajada hasta llegar a la composición final teniendo en cuenta el formato elegido, procedemos a pintar. Al inicio del proyecto realizamos una serie de trabajos hechos principalmente con óleo sobre bastidor. Para empezar se seleccionaron tres fotogramas de Tarkovski (*Sacrificio, Suecia 1986; Nostalgia, Italia, 1983 y Stalker, URSS, 1979*) y uno de Malick (*Días de cielo, EE.UU. 1978*) que se pintaron sobre lienzo con una preparación de gesso. Una vez seca la imprimación, se dieron unas primeras capas de aguadas de acrílico para dar la textura visual propia de la hierba y sobre estas texturas se pintó, con óleo, el resto del cuadro. Los cuadros nos gustaban, pero el resultado nos parecía demasiado romántico; sobre todo el cuadro *Mist* (Fig.52), que curiosamente evocaba enseguida la obra de Caspar Friedrich,

pese a que no fuese un referente directo para esta obra; la cual tuvo cómo único referente directo a Andrei Tarkovski, sencillamente porque se trabajó sobre el fotograma de la película, de este autor, *Sacrificio* (Tarkovski, Suecia 1986). Al ver la imagen de Tarkovski, en un principio, no pensamos en Friedrich, no fue hasta que traducimos la imagen a pintura que el referente romántico se hizo evidente. Lo que nos lleva a deducir que de una u otra manera el romántico alemán influyó en la obra del director ruso.



Fig.52, José Antonio Ochoa, *Mist*, 2016. óleo y acrílico sobre lienzo, 73 x 116 cm.

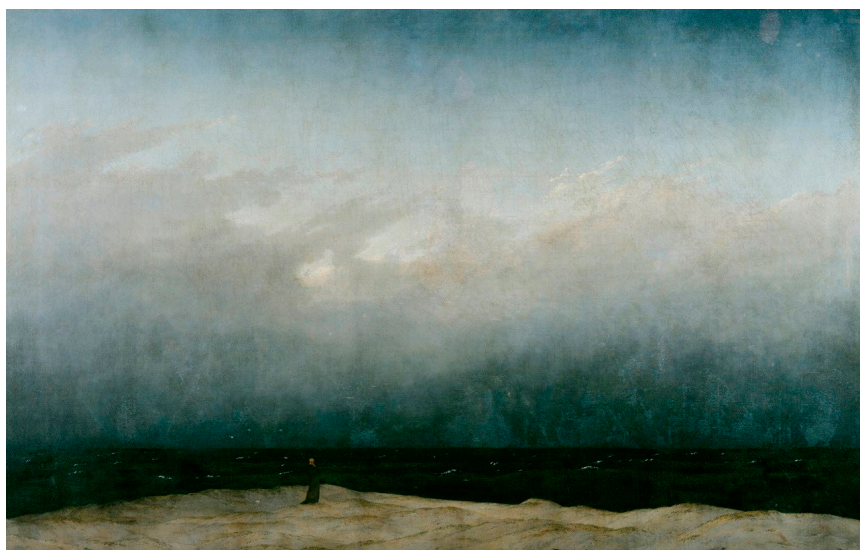


Fig.53, Caspar David Friedrich, *Monje mirando al mar*, óleo sobre lienzo, 110 x 171 cm, 1810

Estos cuadros contenían algunos elementos que los alejaban de la pintura decimonónica, como los colores, el fondo casi plano de tonos violáceos en *Mist*, o tonos de amarillo y verde en la obra *Home* (Fig.57). Pero aún así sentíamos que a esos cuadros les faltaba algo que los dotara de actualidad. Se sabía que ese era el tema que queríamos pintar, ésas las imágenes que nos interesaban, pero buscábamos algo más, un lenguaje correspondiente a nuestra época que me permitiera comunicar de modo más directo, creando un primer nivel de sentido conectado a la experiencia de la visión de una película, para acceder después al código de resignificación propio de la apropiación que sin duda añadiría nuevos sentidos. Así surgió la idea de aplicar los recursos propios del cine a la pintura. Empezamos con el *Close-up* o *primer plano*, éste es un encuadre muy cercano que muestra un detalle de una persona o un objeto, por lo general viene precedido de una secuencia que va de un plano general a un primer plano. De esta suerte se decidió ampliar algún detalle de los cuadros ya pintados. Partiendo del cuadro *Mist* se pintaron dos cuadros empleando detalles distintos (Fig.55,56), los formatos de los cuadros sobre detalles eran distintos al original, funcionaban, por ello se optó por un acercamiento mayor al recurso cinematográfico, y para eso el *close-up* tendría el mismo formato que el original; esto lo hicimos con el cuadro *Home* (Fig.57,58).



Fig.54, José Antonio Ochoa, *Mist*, 2016 óleo y acrílico sobre lienzo, 73 x 116 cm.

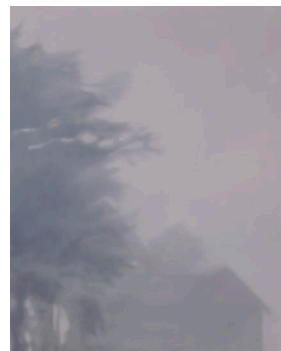


Fig.55, José Antonio Ochoa, *Close-Up Mist I*, 2016, óleo sobre lienzo, 73 x 58 cm.

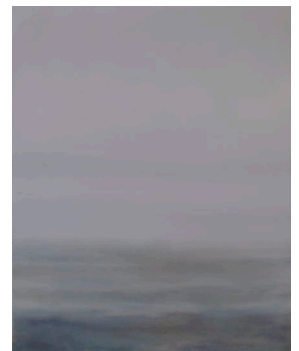


Fig.56, José Antonio Ochoa, *Close-Up Mist II*, 2016 óleo sobre lienzo, 73 x 58 cm.

El resultado de estos “close-ups” nos gustó, eran cuadros que se acercaban a la abstracción y creaban un diálogo interesante con el cuadro inicial, también cambiaba la lectura de éste. En la exposición que se llevó a cabo en el Palacio de Colomina pudimos constatar que al estar juntos, los cuadros obligaban al espectador a detenerse y cuando se descubría la relación entre ellos, se miraban los cuadros con mayor detenimiento.



Fig.57, José Antonio Ochoa, *Home*, 2016, óleo y acrílico sobre lienzo, 97 x 130 cm.



Fig.58 José Antonio Ochoa, *Close-Up Home*, 2016, óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.

Percibimos el progreso, pero seguíamos buscando algo más, por eso continuamos investigando no sólo con recursos, también con distintos soportes; descubrimos el papel de poliéster, un papel que posee una gran resistencia y una gran estabilidad dimensional frente a la humedad, se utiliza principalmente para dibujo a lápiz, tinta china, o tinta plástica, tras varias pruebas descubrimos que también tiene una buena recepción con el óleo. Así empezamos a pintar con óleo sobre este papel, nos gustó la relación entre ambos y a su vez nos interesó por el vínculo que tiene con el celuloide y el acetato utilizados en el cine; de esta suerte, tanto la relación visual como la relación conceptual con el cine aumentaba. Empleamos un papel de 75 micras y pintamos por delante y por detrás en capas muy finas, ¡otro descubrimiento!, al ser un plástico lo permite. De esta forma se

generan unas transparencias realmente interesantes, las cuales en combinación con la acumulación de capas finas a modo de veladura y el tono mate del papel, creaban el efecto atmosférico deseado. Tras varias pruebas realizadas, el primer cuadro que pintamos fue *El espino* (Fig.59)



Fig.59, José Antonio Ochoa, *El Espino*, óleo sobre poliéster, 2017, 100 x 190 cm.

El resultado obtenido nos convenció, en esto estaba la solución para otorgar actualidad a los cuadros. Siguieron surgiendo incorporaciones de distintos recursos a medida que se desarrollaba el trabajo: decidimos incorporar en las pinturas dos bandas negras en los bordes superior e inferior, haciendo un alusión a una pantalla. Este guiño al cine, no sólo reafirmaba que estábamos pintando una imagen, también daba más fuerza al cuadro y es que el contraste entre la dureza de las bandas negras y lo sutil de la imagen hace que lo brumoso y etéreo de la pintura destaque. El primer cuadro en el que incorporamos las bandas fue *El espino*, se hizo a modo de experimento y el resultado fue convincente, decidimos incorporarlo en futuros cuadros.

El cuadro *Mist* no fue el único que nos evocó la pintura de un artista sin que este hubiese sido un referente directo, en ese caso Friedrich. El cuadro *Destinados a navegar eternamente* (Fig.60), cuyo origen se encuentra en el film *El Arca Rusa* (Rusia, 2002) de Alexander Sokurov, nos recordaba a la obra del pintor letón Mark Rothko, en concreto cuadros como *Verde sobre azul* (1956), *Banda blanca No.27* (1954) (Fig.61) o *Sin título* [Negro sobre gris] (1969). Esto nos resultó interesante, ya que nos une al expresionista abstracto el interés por lo trascendente y lo sublime, tal como antes se ha mencionado. Curiosamente la pintura que tiene como referente a Sokurov, nos evoca a Rothko y no a Friedrich, quien sabemos, por entrevistas, que es un referente del cineasta ruso.



Fig.60. José Antonio Ochoa, *Destinados a navegar eternamente*, 2017, óleo sobre poliéster, 120 x 180 cm.



Fig.61. Mark Rothko, *White Band No.27*, 1954, óleo sobre lienzo.

Las obras iban adquiriendo un lenguaje personal y continuaron surgiendo más recursos. En el cuadro *You Got A Fast Car* (Fig.62) incorporamos defectos propios de las películas cinematográficas, ralladuras en el celuloide o motas de polvo que aparecen en la pantalla. Estos defectos reafirman que lo que pintamos es una imagen, que es el cine nuestro referente y no la realidad que nos circunda; al mismo tiempo esas pequeñas manchas acentúan el carácter brumoso y polvoriento del desierto americano. Si bien las imágenes seleccionadas ya contenían un carácter nebuloso y brumoso, se buscó acentuarlo al momento de pintar.

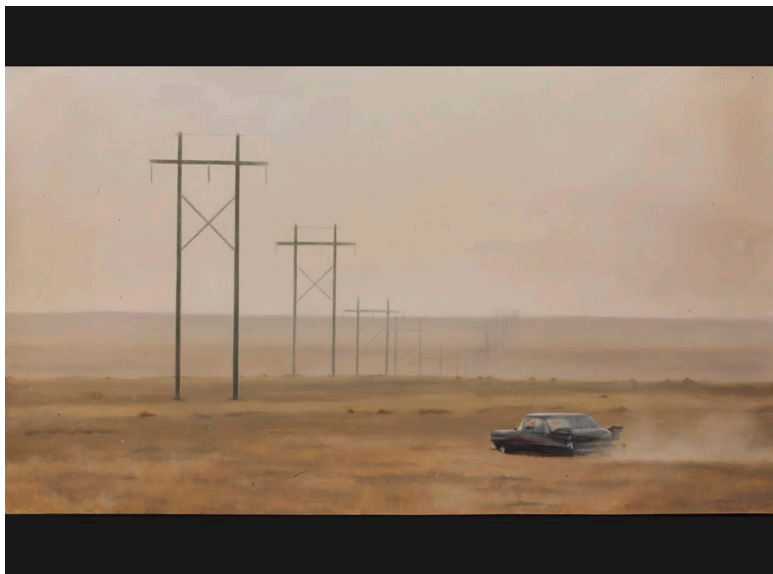


Fig.62, José Antonio Ochoa, *You got a Fast Car*, 2017, óleo sobre poliéster, 110 x 150 cm. Fig.63, Detalle, *You got a Fast Car*.

Mientras se pintaba sobre poliéster se fue descubriendo cuál era la manera más eficaz de trabajar la pintura para conseguir el resultado deseado; el óleo se diluyó con Liquin (resina alquídica) y esencia de trementina porque fuimos conscientes de la necesidad de trabajar capas muy finas para no ocultar las cualidades visuales del papel, también la necesidad de trabajar rápido mientras la pintura está fresca y evitar la adherencia de partículas debido a la electrización del poliéster. Cuanto menor es el número de sesiones, más limpio es el resultado

pictórico. Incluso descubrimos que las obras podían ser presentadas por delante y por detrás, y el efecto era distinto. Por el reverso, la pintura era mucho más suelta, ya que lo visible eran las primeras pinceladas y no era posible incidir en el detalle. El efecto creado de la combinación de la pintura por un lado, con la textura limpia y mate propia del poliéster por el otro, nos pareció de gran atractivo. Decidimos, no sólo pintar por ambas caras del papel, más servirnos de este recurso para conjugar textura y profundidad. Así en aquellas imágenes que había una clara distinción entre el fondo y la figura, el fondo fue pintado por el reverso y la figura por el anverso; la sensación de profundidad aumentaba y se asemejaba al recurso de enfoque/desenfoque tan recurrente en el cine.



Fig.64 . José Antonio Ochoa, *Indigo*, 2017, óleo sobre poliéster, 75 x42 cm. (Reverso)



Fig.65 . José Antonio Ochoa, *Indigo*, 2017, óleo sobre poliéster, 75 x42 cm.

El hecho de trabajar a partir de imágenes apropiadas determina en gran medida la paleta utilizada, no obstante no nos hemos ceñido del todo a la gama cromática dada, por el contrario nos hemos permitido adaptar las imágenes a la paleta reducida que solemos utilizar. Generalmente empleamos tonos desaturados, que tienden al gris. Los principales colores utilizados son: índigo, *caput mortem*, siena tostada, ocre y blanco. Algunas veces, según el cuadro, añadimos rojo carmín o bermellón, verde vejiga o verde tierra, siena natural, siena tostada y azul ultramar. La gama cromática reducida pretende conseguir la serenidad buscada, capaz de suscitar la contemplación, intuimos que el silencio necesario para la contemplación también puede encontrarse a través de un silencio cromático.

Reflexionando sobre las imágenes seleccionadas, nos dimos cuenta de que muchas de ellas tenían tonos azules o contenían azul; inconscientemente buscamos imágenes con unas características cromáticas comunes, así surge la serie *Índigo* (Fig.59-64), en cuyos cuadros, como lo indica su nombre, el color predominante es el azul índigo. Después de esta serie de tonos fríos se probó dar un giro hacia tonos cálidos, esto se trabajó en cuadros individuales. El último giro fue trabajar con blanco y negro; el motivo, más que llegar a la desaturación total, cosa que no se pretende, es la selección de fotogramas que consideramos interesantes y que son en blanco y negro.



Fig.66,67,68. José Antonio Ochoa, *Áuro I*, 2017, óleo sobre poliéster. (Proceso)



Fig.69-74. José Antonio Ochoa, *Indigo*, 2017, óleo sobre poliéster, 75 x42 cm (x6)

Durante el Máster, se cursaron algunas asignaturas de escultura, al igual que la pintura es una disciplina que consideramos apasionante. En esas asignaturas buscamos realizar trabajos coherentes con nuestra pintura, así también a partir de fotogramas realizamos algunas esculturas (Fig.75-77). Estos fotogramas están sacados de las películas de Tarkovski que estábamos utilizando para los cuadros, *Sacrificio (Suecia 1986)*, *Nostalgia, (Italia, 1983)* y *(Stalker, URSS, 1979)*. Buscando cierta unidad, para alguna escultura hemos utilizado el mismo fotograma que en pintura. Hemos decidido no incluirlas en el proyecto, porque no conseguimos crear una unidad entre la pintura y la escultura. Precisamente nuestra pintura, es muy etérea, vaporosa, difuminada, mientras que la escultura es contundente, sólida con los bordes bien delimitados; todo lo contrario. Fue al leer el *Tratado de la Lejanía de Prete* que entendimos la imposibilidad de



Fig.75. José Antonio Ochoa, *Retales*, acero inoxidable, 30 cm, 2016.



Fig.76. José Antonio Ochoa, *Retales*, acero inoxidable, 30 cm, 2016.

trasladar lo que estábamos trabajando en pintura a la escultura, estábamos pintando la lejanía: “Para Leonardo, la pintura contrariamente a la escultura, tiene la ventaja de poder representar lo lejano, de poder otorgar presencia, luz y forma a lo lejano. De hecho, la fuerza propia de la pintura reside en eso.”⁵⁵ No es posible representar la lejanía en escultura, al menos así pensaba Leonardo. Nosotros nos propusimos conseguir un fondo eliminando la plancha de forma que el fondo fuese el vacío, incorporando así el aire en la escultura como un elemento más, buscamos de esta forma acercarnos al recurso del papel, el reverso y la



Fig.77. José Antonio Ochoa, *Retales*, 2016, acero inoxidable, 30 cm (x4)

⁵⁵ PRETE, Antonio, *op. cit.*, p.136

transparencia. Después de esta serie en acero volvimos a la pintura persiguiendo la lejanía. Pintamos en distintos formatos, nos gusta pintar cuadros grandes, no obstante, el ancho del papel (110 cm) ha sido una limitación. En algunos casos en los que se quería exceder este formato, hemos trabajado en distintas piezas que después hemos unido; dos partes en el caso de *Destinados a navegar eternamente I* y tres partes en el caso de *Destinados a navegar eternamente II*. Se ha trabajado también con formatos medianos y Pequeños. Así, de trabajos de gran formato, como los anteriores mencionados, se ha pasado a formatos muy pequeños como *Deslumbrado* (Fig.78). Nos interesa jugar con la escala, cada imagen pide un tamaño distinto. Es la imagen la que determina el tamaño y no el tamaño del soporte lo que determina la imagen. De esta manera tienes imágenes intimistas, que piden una dimensión pequeña, porque requiere de la cercanía del espectador. Hay otras imágenes que son envolventes, imágenes que piden dimensiones grandes, para que el espectador pueda sumergirse en ellas. Junto con la escala también cambia la manera de resolver el cuadro, de construirlo pictóricamente. Pensamos que esto hace más interesante una exposición.



Fig.78. José Antonio Ochoa, *Deslumbrado*, 2017, óleo sobre poliéster, 6 x10 cm.

Una vez que el proyecto se iba consolidando decidimos realizar una nueva versión del cuadro *Mist* (Fig.52), el primer cuadro del proyecto, esta vez empleamos aquellos recursos que hemos ido incorporando a nuestro lenguaje plástico, pintamos sobre papel y añadimos aquellos recursos propios del cine como las franjas negras. Decidimos hacerlo de un tamaño mayor, como añadiríamos las franjas pensamos que funcionaría. Como se ha mencionado con anterioridad, la imagen pertenece a la película *Sacrificio* (Tarkovski ,*Suecia 1986*). No utilizamos el mismo fotograma, sino uno distinto perteneciente a la misma secuencia.

Aunque es una imagen muy parecida a la del primer cuadro, el resultado es distinto, se puede ver una evolución clara. En este cuadro se vislumbra el avance adquirido durante el desarrollo de este proyecto. Este cuadro refleja que nos hemos acercado a los objetivos que se perseguían con el presente trabajo.



Fig.79-82. José Antonio Ochoa, *Mist II*, 2017, óleo sobre poliéster, 110 x 170 cm. (Proceso)

2.4. Montaje y exhibición del trabajo

Parte de este proyecto será expuesto en el MAQRO en México. Asimismo parte del proyecto se ha expuesto en distintas salas. En el mes de enero de 2017 tuvo lugar la exposición individual *Contraplanos* en el Palacio de Colominas en Valencia, en el mes de mayo se llevó a cabo la exposición *PAM17!* en la Facultad de Bellas Arte también en Valencia, en el mes de septiembre tuvo lugar la exposición individual *Reverse Shots* en *Hanken School of Economics* en la ciudad de Helsinki y en noviembre se llevó a cabo la exposición Encuentros IV en Galería 9 en Valencia. Este es el motivo por el que el montaje y la presentación de la obra tienen importancia en el presente trabajo. Al utilizar un material nuevo –papel de poliéster– la presentación y métodos de exhibición no son los convencionales y existen distintas opciones de montaje. Este material admite salir del cuadro tradicional y brinda distintas posibilidades que otorgan a la obra un carácter contemporáneo, así permite alejarse de la museografía tradicional. Aprovechando estas características realizamos una de las primeras obras

–*Destinados a Navegar Eternamente*– pensándola para la exposición *Contraplanos*. La pieza está pintada sobre dos trozos de papel poliéster unidos, cada trozo mide 300 cm de largo por 95 cm de ancho y juntos dan una superficie de 300 cm de largo por 190 cm de ancho (Fig.69). Sobre esta superficie pintamos la imagen, dejando un espacio vacío de unos 30 cm por arriba y unos 150 cm por debajo, la imagen pintada mide 120 x 190 cm. El papel lo colgamos separándolo un poco de la pared, así se acentúa la opacidad del poliéster y el efecto envolvente que se crea, por el papel mate que rodea la pintura, le otorga profundidad a ésta, introduciendo al espectador en la pintura, invitando a mirar. Aunque el papel es traslúcido y deja ver el blanco de la pared, el efecto creado es muy distinto que si la obra estuviera colgada sobre la pared blanca.



Fig.82, 83. José Antonio Ochoa, *Destinados a navegar eternamente*, 2017, óleo sobre poliéster, 120 x 180 cm. (Primer montaje).

Las obras alargadas como *El Espino*, no se pudieron colgar, ya que el papel es muy fino, al colgarlo surgían muchas arrugas debido a la falta de peso, esto no permite que el papel se mantenga plano como lo hace un papel de algodón. Como solución se optó por utilizar alfileres y reforzar con un poco de *Blu Tack*. Es otra posibilidad de montaje.



Fig.84. José Antonio Ochoa, *El Espino*, 2017, óleo sobre poliéster, 100 x 190 cm.

Posteriormente en la exposición de *PAM!17* probamos a colocar los cuadros con imanes. los imanes los pegamos a la pared con cinta de doble cara *3M* y el papel lo sujetamos entre dos imanes de neodimio; dio un resultado bastante bueno y elegante. Otras eran las circunstancias de la exposición de Helsinki, donde la obra no podía ser pegada en las paredes, ni con *Blu Tack* ni con alfileres, debía ser colgada del techo. Buscando posibles soluciones encontramos unos colgadores para posters, es un mecanismo muy sencillo que consiste en dos barras de plástico, una sujeta el papel por el borde superior y la otra por el borde inferior, ésta le da peso al papel y hace que la caída sea recta, sin arrugas. Fue una muy buena solución; el estar suspendida y separada de la pared le otorgaba mayor liviandad a la obra.

Como se ha mostrado, en esas tres exposiciones se han encontrado distintas soluciones para presentar la obra de forma atractiva que se distancian del montaje convencional y añade pequeños guiños al cine; cuando el papel está colgado remite a una pantalla, al estar pegado a la pared puede evocar una proyección, en cualquier caso vemos una liviana imagen, liviandad que facilita la asociación con lo espiritual, tema tratado en nuestra pintura. Así nuestro trabajo se distancia del resultado de los primeros cuadros, adquiriendo elementos propios de su tiempo, sin por ello caer en modas pasajeras; porque nuestro trabajo es fruto de una búsqueda interior, donde de forma velada pero sincera plasmamos parte de nuestra esencia.

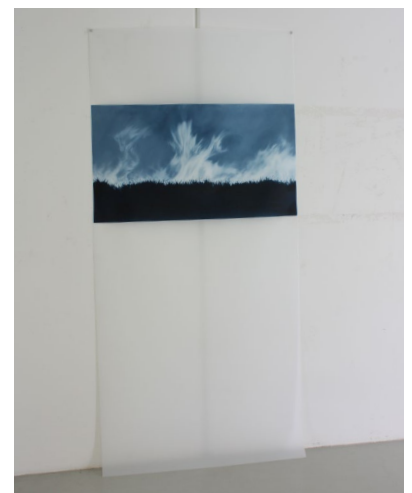
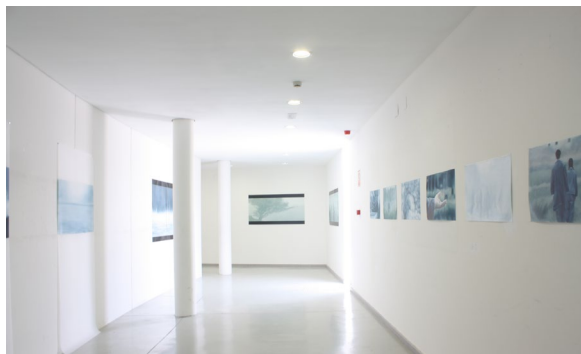


Fig.85-88, Montaje PAM!17, UPV, Valencia, 2017.



Fig.89-92. Montaje *Reverse Shots*, Hanken, Helsinki, 2017

El problema de la presentación y el montaje en exposiciones fue resuelto, empero estas soluciones no resultan adecuadas cuando se trata de enviar la obra a determinados concursos o de vender las pinturas, ya que la mayoría de los coleccionistas no colgarán en su casa un papel sin ningún tipo de protección. Fue necesario buscar otro tipo de solución para enviar un cuadro al *10º Certamen Nacional de Pintura Parlamento de la Rioja*; la solución consistió en enmarcar el papel con una protección de metacrilato. El papel fue fijado a una tabla con una cinta adhesiva de doble cara por los bordes. El resultado era adecuado, pese a que con el brillo propio del metacrilato se perdía la calidad mate del papel, el metacrilato hacía que la obra ganara presencia y elegancia, no obstante, con el tiempo la electrostática del metacrilato atraía el papel hacia sí creando arrugas; es por esto que esta solución no podía seguir siendo utilizada. Para el siguiente

concurso al que nos presentamos (*Premio Nacional de Pintura Fundación Mainel*) se probó una nueva solución: montar el papel sobre cartón pluma, un método que utiliza una laminadora para pegar el papel sobre un cartón pluma que contiene una cara adhesiva. La solución es estupenda, el resultado lo consideramos realmente bueno, ya que la obra gana rigidez, y no se pierde la calidad mate del papel. Se ha seguido utilizando esta solución para presentar cuadros a concursos y el resultado ha sido bueno.



Fig.93,94. Exposición *Encuentros IV*, Galería 9, Valencia, 2017.

III. Serie *Ut Pictura Kinesis*



Fig.95. José Antonio Ochoa, *Mist*, 2016, óleo y acrílico sobre lienzo, 73 x 116 cm.

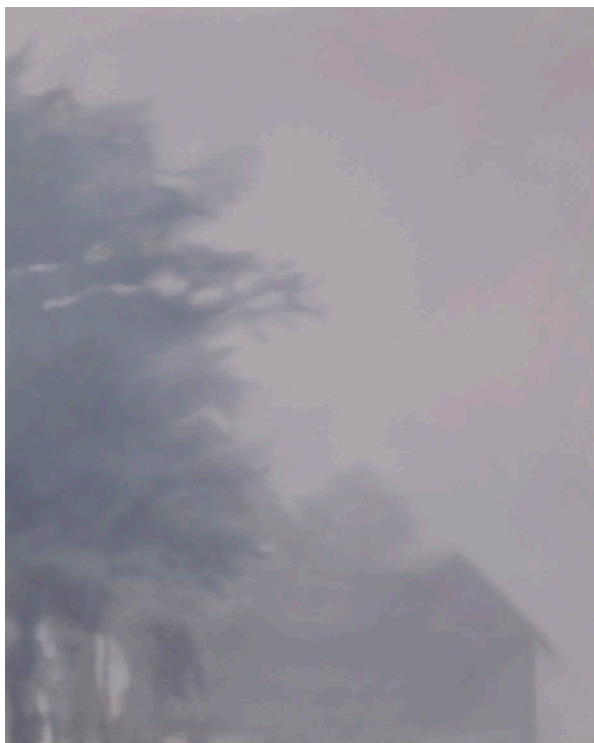


Fig.96. José Antonio Ochoa, *Close-Up Mist I*, 2016, óleo sobre lienzo, 73 x 58 cm.

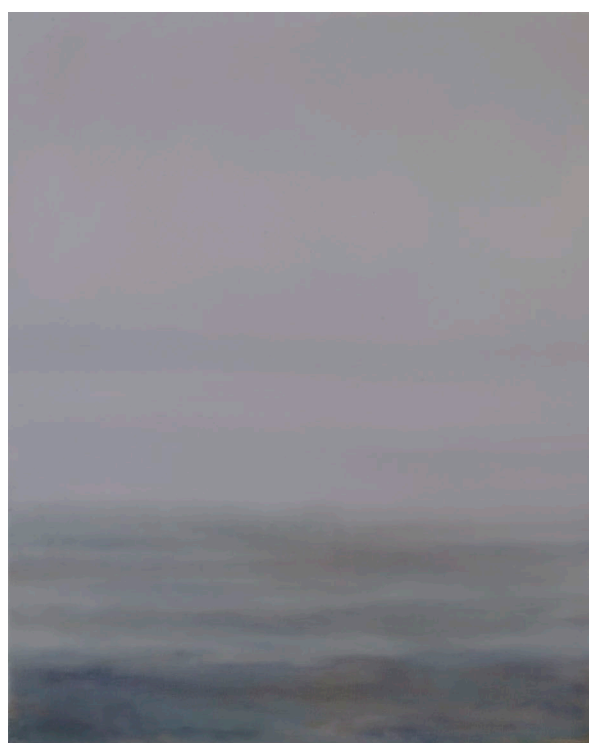


Fig.84. José Antonio Ochoa, *Close-Up Mist II*, 2016, óleo sobre lienzo, 73 x 58 cm.



Fig.97. José Antonio Ochoa, *Railroad*, 2016, óleo sobre lienzo, 93 x 116 cm.



Fig.98. José Antonio Ochoa, *Home*, 2016, óleo y acrílico sobre lienzo, 97 x 130 cm.



Fig.99. José Antonio Ochoa, *Close-Up Home*, 2016, óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.



Fig.100. José Antonio Ochoa, *Winter*, óleo sobre lienzo, 2016, 114 x 162 cm.



Fig.101. José Antonio Ochoa, *Winter*, 2016, óleo sobre lienzo, 114 x 162 cm. (Detalle)



Fig.102. José Antonio Ochoa, *Burning Home*, 2016, óleo y acrílico sobre lienzo, 14 x 21 cm.



Fig.103. José Antonio Ochoa, *Burning Home II*, 2016, óleo y acrílico sobre lienzo, 14 x 21 cm.



Fig. 104. José Antonio Ochoa, *Montana*, 2016, óleo y acrílico sobre lienzo, 14 x 21 cm.



Fig.105. José Antonio Ochoa, *El Espino*, 2017, óleo sobre poliéster, 100 x 190 cm.



Fig.106. José Antonio Ochoa, *Destinados a navegar eternamente*, 2017, óleo sobre poliéster, 120 x 180 cm.



Fig.107. José Antonio Ochoa, *Mar de Niebla*, 2017, óleo sobre poliéster, 95 x 195 cm.



Fig.108. José Antonio Ochoa, *Fire*, 2017, óleo sobre poliéster, 80 x 110 cm.



Fig.109. José Antonio Ochoa, *Lejanías I*, 2017, óleo sobre poliéster, 80 x 110 cm.



Fig.110,111. José Antonio Ochoa, *Indigo*, 2017, óleo sobre poliéster, 75 x42 cm.



Fig.112,113. José Antonio Ochoa, *Indigo*, 2017, óleo sobre poliéster, 75 x42 cm.



Fig.114,115. José Antonio Ochoa, *Indigo*, 2017, óleo sobre poliéster, 75 x42 cm.



Fig.116. José Antonio Ochoa, *You got a Fast Car*, 2017, óleo sobre poliéster, 110 x 150 cm.



Fig.117. José Antonio Ochoa, *You got a Fast Car*, 2017, óleo sobre poliéster, 110 x 150 cm. (Detalle)



Fig.118. José Antonio Ochoa, *You got a Fast Car II*, 2017, óleo sobre poliéster, 42 x 75 cm.



Fig.119. José Antonio Ochoa, *You got a Fast Car II*, 2017, óleo sobre poliéster, 42 x 75 cm. (Detalle)



Fig.120. José Antonio Ochoa, *The West*, 2017, óleo sobre poliéster, 110 x 180 cm.



Fig.121. José Antonio Ochoa, *The West*, 2017, óleo sobre poliéster, 110 x 180 cm. (Detalle)



Fig.122. José Antonio Ochoa, *Áurora I*, 2017, óleo sobre poliéster.



Fig.123. José Antonio Ochoa, *Áurora II*, 2017, óleo sobre poliéster.



Fig.124. José Antonio Ochoa, *Deslumbrado*, 2017, óleo sobre poliéster, 6 x 10 cm.



Fig.125. José Antonio Ochoa, *Running away*, 2017, óleo sobre poliéster, 6 x 10 cm.



Fig.126. José Antonio Ochoa, *Mist II*, 2017, óleo sobre poliéster, 110 x 170 cm.

IV. *Entre Mares*

1. Preámbulo

De manera paralela al la serie *Ut Pictura Kinesis*, durante el mes de mayo de 2017 se desarrolló un proyecto de arte urbano titulado *Entre Mares*, consistía en intervenir pictóricamente una marquesina de autobús localizada en la plaza del ayuntamiento de Valencia. Este proyecto tiene estrecha relación con *Ut Pictura Kinesis*, se trabajaron los mismos temas que en dicha serie: la resistencia ante la tiranía de la imagen, el cine cómo génesis del proyecto pictórico, la pintura como medio de ralentizar la imagen, incluso la imagen que pintamos pertenece al mismo proyecto, no obstante, por las diferencias y características específicas de esta intervención, hemos decidido no incluirlo dentro de *Ut Pictura Kinesis* y presentarlo como un proyecto aparte.

La intervención cuestiona la toma de las calles por la publicidad. Utilizando los espacios propios de ésta, buscamos combatirla. De manera contraria a los anuncios, al mostrar nuestra pintura en estos espacios, no perseguimos el consumismo sino la contemplación; por ello se sustituye el reclamo visual por el

silencio, la imagen explícita por una imagen brumosa y envuelta en misterio, la publicidad por el arte. Éste era el principal objetivo: liberar un espacio de publicidad y ofrecer en su lugar una obra de arte, aunque sólo fuese por unos días. A nuestro parecer todo comienza por un pequeño cambio; evidentemente nos gustaría que desapareciera del todo la publicidad en la ciudad, pero consideramos que empezar por una marquesina ya es significativo.

No siendo el principal objetivo, el proyecto también buscaba animar a la reflexión sobre la invasión publicitaria del espacio público; que al ver la obra de arte reemplazando a la publicidad, el espectador se cuestionase si realmente es necesario el torbellino icónico que invade la ciudad.

El proyecto *Entre mares* fue elegido en *Transport]ART[e*, una convocatoria patrocinada por la Empresa Municipal de Transportes de Valencia y *PAM!17*, para ser desarrollado en una parada de autobús de la empresa valenciana. Teniendo en cuenta las bases de la convocatoria *Transport]ART[e* se hizo una propuesta, que buscaba la mejor manera de relacionar nuestro proyecto pictórico con la intervención de la marquesina. Para realizar dicha propuesta estudiamos algunos textos de expertos sobre el tema como Naomi Klein, así como artistas y movimientos que responden en contra de la publicidad mediante sus intervenciones artísticas en la esfera pública. Nuevamente salimos de nuestros referentes cercanos para aproximarnos al trabajo de artistas, en apariencia, muy distantes.

2. Sabotaje cultural: El arte contra la publicidad

Cómo hemos mencionado antes, una de las motivaciones de este proyecto es hacer frente a la banalización de la imagen y la bulimia icónica imperante en nuestra sociedad. El proyecto *Entre mares* se centra específicamente en la invasión de publicidad que sufre la ciudad contemporánea, quien es agredida constantemente por un bombardeo de imágenes que en muchas ocasiones cruzan la línea de decencia siendo violentas, engañosas o excesivamente sexuales; resultando agresivas para los ciudadanos. Encontramos publicidad en vallas, coches, buses, marquesinas, fachadas, medianeras, lonas que cubren restauraciones y ahora también en pantallas colocadas en la vía pública con idéntico propósito. Todo esto genera un ruido visual que sumado al tráfico urbano y el movimiento del transporte, hacen aún más uniforme el mensaje unívoco y engañoso de la publicidad: se tú mismo para ser un consumidor. Toda ilusión de libertad venida de la gran oferta impide decir no a la publicidad y al consumo. Para el colectivo *Brandalism* la solución ante la tiranía de la imagen está en “dejar de ver la publicidad a modo de comunicación comercial y empezar a considerarla

una forma de contaminación, este colectivo al pensar en los daños psicológicos que puede causar la publicidad propone un ecologismo mental.¹

Como *Brandalism*, existen distintos colectivos que hacen frente a la publicidad callejera, este fenómeno ha sido denominado por Naomi Klein como piratería publicitaria, la cual “rechaza de plano la idea de que el marketing debe ser acepado pasivamente como un flujo unidireccional de información sólo por el hecho de que paga los espacios públicos.”² Este fenómeno también es conocido como *contra publicidad* o *culture jamming* (sabotaje cultural), es “un conjunto heterogéneo de formas de activismo surgidas a partir de los últimos setenta, que utilizan el humor para distorsionar el lenguaje dominante y volverlo contra sí”³.

Algunos de estos artistas/activistas, quitan los anuncios, los rompen o los intervienen, “argumentan que las calles son espacios públicos y que, como la mayoría de las personas, no pueden permitirse comprar estos espacios para contrarrestar los mensajes de las empresas, tienen derecho a responder a unas imágenes que nunca pidieron ver.”⁴ La creciente presencia de la publicidad, que no pocas veces es agresiva, sexista o impone un ideal de belleza utópico, mientras ocupa el espacio público sin ningún consenso ciudadano, le da la razón a estos piratas publicitarios; como afirma Trim Bissel esta gente “repudia la destrucción de la cultura y su remplazo con estos logos y eslóganes corporativos fabricados en masa que construyen una especie de fascismo cultural”⁵.

1 BRANDALISM, “Visual Pollution”, [<http://brandalism.ch/issues/visual-pollution/>], [última consulta: 1/05/2017]

2 KLEIN, Naomi, *No logo : el poder de las marcas*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2001, p.331

3 ABARCA, Francisco Javier, *El Postgraffiti, Su Escenario y sus Raíces: Graffiti, Punk, Skate y Contrapublicidad*, Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, 2010, p 127

4 Klein, Naomi, *op.cit.*, p.330

5 *Ibidem*, p.338

Distintos colectivos como el *Frente de Liberación de las Vallas de San Francisco*, *BUGA-UP* en Australia o *Adbuster* han trabajado interviniendo los carteles, pintando en ellos para cambiar las palabras y dar un nuevo sentido a la publicidad o creando anuncios falsos con mensajes en contra de las marcas. Si bien, los piratas publicitarios critican a la publicidad, no pretenden eliminarla del todo, al contrario, necesita de ella y se sirven de las mismas funciones propia de la publicidad; sin ella su obra no existiría. Anne Elizabeth Moore sostiene que el *culture jamming* acepta los elementos propios de la publicidad mismos que busca combatir. “Los objetos parodiados actúan más como ‘musas’ que como objetos a degradar; los artículos están más ‘inspirados por’ que ‘atacando a’. Así, no es difícil ver que el *culture jamming*, la contra publicidad y la parodia en general no sólo reafirman los iconos que con tan poco brío tratan de dismantelar, sino que fomentan su supervivencia continua.”⁶

Con nuestro proyecto no pretendíamos utilizar la publicidad como hace la piratería publicitaria, buscábamos eliminarla, cambiarla por arte. Simplemente utilizamos los soportes ya existentes destinados a la publicidad, persiguiendo cambiar la funcionalidad de este mobiliario urbano. En este sentido nuestra propuesta tiene mayor relación con una iniciativa que llevaron a cabo unos pastores protestantes durante al década de los 90’s en EE.UU., quienes respondieron contra la publicidad de alcohol y tabaco en los barrios pobres –especialmente afroamericanos–, por considerarla perjudicial para la población joven. “Tanto el Reverendo Michael Pflieger en Chicago como el Reverendo Calvin Butts en Harlem encabezaban a grupos de sus feligreses con rodillos y cubos de pintura en

6 MOORE, Anne E., “Live by their tools, die by their tools”, *Lip Magazine*, 15 de enero de 2003, citado en ABARCA S., Francisco Javier, *El Postgraffiti, Su Escenario y sus Raíces: Graffiti, Punk, Skate y Contrapublicidad*, Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, 2010, p 130

campañas durante las que obliteraban por completo los anuncios pintándolos de blanco. Según Dery, la “Operación Limpieza” de Pflieger eliminó “aproximadamente mil anuncios de alcohol y tabaco solamente en 1990”⁷ Nos resulta interesante que este grupo, sin finalidad artística alguna, terminase sustituyendo la publicidad por pintura, una pintura blanca que evoca a las *White paintings* de Rauschenberg; aquí es donde radica la relación con nuestra intervención: sustituir la publicidad por la pintura.



Fig.127. *Billboard Liberation Front*, NY 1977.



Fig.128. *Operación Limpieza*, Harlem 1990

El proyecto que más se asemeja al trabajo que realizamos, es del colectivo *Brandalism*, aunque no fue un referente para nosotros, ya que lo descubrimos una vez planteado el proyecto, consideramos de interés mencionarlo. Este colectivo en contra de la publicidad, realizó en 2014 una acción en distintas ciudades del Reino Unido. La acción consistía en sustituir la publicidad de las paradas de autobuses por obras de arte, para ello abrían los *mupis* (soportes destinados a carteles publicitarios) de forma ilegal e introducían las obras de arte. 40 artistas realizaron carteles de las mismas dimensiones que la publicidad y 10 equipos, en 2 días sustituyeron 365 carteles publicitarios por obras de arte. Lo consideraron un regalo para los ingleses.⁸

⁷ ABARCA S, Francisco Javier, *op.cit.*, P.152

⁸ BRANDALISM, “BUS STOPS ADS 2014”, *Brandalism* [<http://brandalism.ch/projects/bus-stop-ads/>], [última consulta: 1/05/2017]

En estos últimos casos, cómo afirma Klein, “lo que se pide ya no es reformar campañas publicitarias problemáticas, sino preguntarse si los anunciantes tienen derecho legítimo de invadir todos los rincones.”⁹

Con nuestra intervención pretendíamos hacer lo mismo, la ventaja es que no fue realizada ilegalmente, aunque probablemente esto le reste emoción a la intervención y no hubiésemos tenido que haber estado sujetos a las exigencias de la empresa.



Fig. 129, 130. *Brandalism*, Paris, 2014.

Nos ha parecido verdaderamente interesantes el debate entre el derecho a ocupar el espacio público por la publicidad y el derecho de los ciudadanos a tener una ciudad limpia de contaminación visual. Pudimos constatar que la gran mayoría de la gente, entre los que nos encontrábamos, asume como natural la toma de las calles por la publicidad y no reflexiona sobre el derecho que tenemos los ciudadanos sobre el espacio público.

⁹ Klein, Naomi, *op.cit.*, p.414.

3. Intervención en la calle

El desarrollo del proyecto comenzó con la realización de un trabajo de campo. Fue necesario tomar medidas de las marquesina, y estudiar las distintas posibilidades de intervención. Se presentó una propuesta que consistía en la realización de unas pinturas al óleo sobre papel de poliéster, serían pintadas en el estudio para después ser colocadas en la marquesina. El proyecto resultó seleccionado, pero hubo que adaptarlo a una serie de condiciones que puso la empresa: la intervención tenía que hacerse *in situ* y sólo podía durar unas horas, había que sustituir la intervención en el cristal lateral por un texto explicativo y debíamos incluir los logotipos. Debido a esos requisitos fue necesario adaptarse a las circunstancias y modificar el proyecto.

La intervención final constó de dos partes: dos pinturas sobre papel poliéster, que fueron pintadas en el estudio y se colocaron dentro de los *mupis* (soportes destinados a carteles publicitarios), una en la parte interna de la marquesina y la otra en la parte externa, la segunda fue una intervención pictórica sobre el cristal de la marquesina, ésta fue pintada *in situ* el día 10 de mayo, por razones de tiempo y falta de protección, se cambió la pintura al óleo sobre papel de poliéster por pintura acrílica sobre un vinilo transparente que se colocó previamente sobre el cristal. Este cambio de material generó un resultado distinto al deseado; era de esperar ya que no nos desenvolvemos igual con pintura acrílica que con óleo, pintar sobre vinilo era nuevo para nosotros y nuestro proceso de trabajo pausado y reflexivo, en la soledad del estudio, se vio forzado a cambiar por un trabajo hecho con prisas –por el escaso tiempo del que disponíamos– y en la presencia de una multitud de transeúntes.



Fig. 133-136. José Antonio Ochoa, proceso de trabajo, *Entre Mares*, 2017

Seleccionamos la misma imagen que el cuadro *Destinados a Navegar Eternamente*, cuyo origen está en el film *El Arca Rusa* de Alexander Sokurov. Nos pareció interesante presentar esta imagen debido al contraste que se podía generar entre una imagen del mar Báltico y un contexto mediterráneo, presentábamos una imagen fría en un caluroso mayo valenciano.

Para realizar la intervención pictórica en el marquesina nos dieron menos tiempo del acordado, esto y otros inconvenientes hicieron que el resultado de la pintura sobre el vinilo no fuese precisamente el deseado. No así las pinturas dentro de los *mupis*, con las cuales quedamos realmente satisfechos, excepto por la imposición de colocar los logotipos, una contradicción para la pieza y nuestras intenciones. Aún así, intentamos hacerlos lo más pequeños y discretos posibles, a diferencia de los carteles publicitarios los logotipos eran difíciles de ver. A pesar de estos inconvenientes, poder remplazar publicidad por nuestras pinturas y exhibirlas en la calle a modo de museo urbano ha sido una gran oportunidad.

La realización del proyecto *Entre Mares* fue muy interesante, principalmente porque nos obligó a salir de nuestra área de confort; dejamos la pintura de caballete, para adentrarnos en el mundo de la pintura urbana, nos vimos obligados a trasladar nuestras inquietudes e intereses a un soporte distinto, emplear materiales distintos y adaptarnos a las exigencias de una empresa. Tan sólo por esta incursión en lo desconocido ha valido la pena. También, poder sustituir –aunque sea sólo por unos días– la publicidad por arte, lo consideramos significativo, con esto hemos podido constatar la capacidad transformadora del arte.



Fig. 137-141 José Antonio Ochoa, *Entre Mares*, intervención pictórica en marquesina, Valencia, 2017

V. Conclusiones

Con el presente trabajo se ha buscado llevar a la práctica los conocimientos adquiridos en el Máster de Producción Artística, necesarios para la elaboración de un proyecto artístico. Dichos conocimientos, tanto a nivel teórico/conceptual como a nivel práctico/artístico, han sido fundamentales para la elaboración del trabajo. El proyecto, a través del estudio y análisis de distintos autores y artistas; conjugado con la reflexión, investigación y experimentación en el taller, ha conseguido una evolución y mayor madurez en el propio quehacer artístico.

La pasión por el cine ha sido el punto de partida de este proyecto pictórico, con el cual se ha pretendido hacer frente a la bulimia icónica característica de nuestra sociedad. Paradójicamente se ha buscado hacer frente al bombardeo de imágenes de los *mass media*, con imágenes provenientes del cine. En este proceso de fascinación, selección, apropiación, interiorización y transformación de la imagen cinematográfica, se ha aprendido a mirar el cine de otra manera,

enfaticando su estrecha relación con la pintura; así movidos por esta nueva forma de mirar el cine, hemos llegado a descubrir citas y referentes pictóricos gracias al bagaje adquirido. El análisis de los directores, la lectura de sus textos y la observación de su filmografía nos ha llevado a mirar de manera distinta, entender y descubrir nuevos horizontes en sus películas; trasladando a la pintura, no sólo sus imágenes, también algunas de sus ideas e intereses. Ha sido un acierto la selección de fotogramas y su descontextualización para generar misterio, introducir al espectador en la obra e invitarlo a hacerse preguntas, a detenerse y contemplar. Por otro lado, el hacer frente a la tiranía de la imagen, de manera distinta al resto del proyecto, se ha hecho patente en el proyecto *Entre Mares*.

Con este trabajo no se ha pretendido realizar una exhaustiva investigación de los temas y conceptos tratados, en los cuales se podría profundizar mucho más; con la investigación teórica se ha buscado contextualizar nuestro proyecto dentro del ámbito del arte contemporáneo. Para ello, un papel fundamental ha sido el estudio del trabajo de artistas contemporáneos y de distintos textos, que nos han ayudado a entender cómo diferentes artistas, trabajan –de forma muy diversa– con los mismos conceptos que nos han interesado. Conceptos, como “trascendente” o “sublime”, que al comenzar el trabajo, pensamos que sólo era posible encontrar en artistas del pasado. Conocer artistas contemporáneos que con estos conceptos realizan trabajos sumamente interesantes, nos ha brindado seguridad para continuar con nuestro proyecto. Como ellos hemos buscado dotar nuestra obra pictórica de actualidad, sin ser víctima de modas pasajeras. Una de las claves del discurso artístico posmoderno es la relación intertextual entre las artes, nuestro proyecto se sitúa en esta dinámica relacional de los lenguajes artísticos; el cine y la pintura en nuestro caso. Este hecho lo consideramos relevante puesto que aún tratándose de pintura figurativa, se vincula nuestro

trabajo con conceptos artísticos del momento. Lo que nos sitúa con la pintura como medio en un margen de la tendencia dominante. Con estas investigaciones hemos tomado conciencia de ser deudores de una gran tradición y al mismo tiempo ciudadanos del siglo XXI, dos aspectos que buscamos reflejar en nuestro trabajo. Como la teoría, la práctica tiene gran importancia dentro del proyecto, así de pensar el qué, pasamos a pensar el cómo, reflexionando sobre nuestro propio proceso de creación nos hemos concienciado de los métodos que empleamos, aspecto que nos ha permitido interesarnos en el proceso creativo de otros artistas. Ha sido de sumo interés analizar el proceso de creación de artistas que nunca imaginamos poder identificarnos con ellos –por lo distinto de su trabajo, intereses e intenciones–, pero cuyo proceso creativo tiene semejanzas con el nuestro.

Este trabajo es el reflejo de la evolución de nuestra obra pictórica, como se ha podido ver en la memoria, esta evolución ha sido fruto, no sólo de la investigación teórica, sino de la experimentación en el taller, de suma importancia para nosotros. Tanto la investigación como la pintura se han realizado de manera paralela y se han alimentado mutuamente: pensar para hacer y hacer para pensar. Así en la experimentación, a base de prueba y error se fue consolidando el proyecto. Dentro de esa experimentación consideramos un hallazgo la utilización del poliéster, soporte que permite muchas posibilidades, que desde luego no hemos agotado y nos gustaría investigar más adelante, por ejemplo: el solapamiento de imágenes aprovechando la transparencia del papel. Creemos que tanto el papel, como los distintos recursos empleados –pictóricos y cinematográficos– nos han ayudado a acercarnos a nuestro objetivo de alcanzar un lenguaje personal.

Poder exponer las obras durante la elaboración del proyecto, fue de gran utilidad, porque nos permitió conocer distintas opiniones y valorar si los

cuadros alcanzaban los objetivos propuestos. Así pudimos encauzar el trabajo e inclinarnos hacia aquellas imágenes que invitaban más a la contemplación; pudimos comprobar que en general lo hacían. Además nos enteramos de cuáles eran las distintas sensaciones y sentimientos que las pinturas provocaban en el espectador, como paz, curiosidad, sosiego, serenidad, nostalgia, miedo, desasosiego etc. En esto comprobamos el valor catártico y subjetivo de la obra de arte. Subjetivo, porque es la historia personal uno de los motivos por los que una imagen provoca sensaciones diferentes en personas distintas.

La participación en concursos también nos fue orientando y encarrilando en el desarrollo del proyecto. Los cuadros de este proyecto han tenido buena aceptación en los distintos concursos que nos presentamos. El cuadro *Destinados a Navegar Eternamente* fue seleccionado en el *10º Certamen Nacional de Pintura Parlamento de la Rioja*, el cuadro *You got a fast car*, recibió una accésit en el *Premio Nacional de Pintura Fundación Mainel* y el cuadro *El Espino* fue acreedor de una mención de honor en el *Premio IberCaja de Pintura Joven*. También el cuadro *Mist* fue comprado por el *MEAM* (Museo Europeo de Arte Moderno) para la colección del museo barcelonés. Son pequeños logros que fueron brindando confianza y afirmando que la dirección que estábamos dando a nuestro trabajo era la correcta, no sólo porque nacía de nosotros hacerlo y nos gustaba el resultado sino porque tenía buena aceptación del público. Concordamos con la reflexión que hace el artista Robert Longo en una entrevista para *Nowness*. En esa entrevista Longo dice que le interesa que en el arte exista un balance entre lo muy personal y lo social; porque si es demasiado social se convierte en bombástico y político, si es demasiado personal se vuelve muy narcisista y se pierde el interés de la gente.⁵⁶

56 Longo, Robert, *Reflections: Robert Longo's Men in The Cities*, (Video), 2013 [<https://www.nowness.com/series/reflections/robert-longo-man-in-the-city>], [10/11/2017].

Aunque los cuadros pertenecientes a este trabajo formarán parte de una exposición en el Museo de Arte de Querétaro, no es realizar una exposición el objetivo del proyecto, sino la ejecución de una serie pictórica con las características mencionadas. No obstante, nos hubiese gustado poder incluir más detalles sobre esta exposición, como la renderización del montaje. No ha sido posible primero por falta de información necesaria fruto de la distancia y segundo porque esa exposición aún le quedan casi tres meses de trabajo, para esto seguiremos trabajando en la misma línea que hemos venido haciendo. Aún así consideramos que los resultados de este proyecto han sido satisfactorios, pensamos que la metodología utilizada ha sido acertada; realizar a la par la investigación teórica y práctica ha ayudado para reflexionar sobre nuestro proceso de trabajo y conseguir así que la obra se consolidase. Sabemos que los resultados obtenidos no son en ningún caso un punto de llegada, más bien, un *work in progress*, siendo conscientes de la madurez que ha adquirido tanto nuestro proceso creativo como nuestra obra pictórica; por esto y por todo lo aprendido consideramos que este trabajo ha sido muy enriquecedor.



Fig.143-146. Museo de Arte de Querétaro, México.

VI. Fuentes Referenciales

ABARCA S, Francisco Javier, *El Postgraffiti, Su Escenario y sus Raíces: Graffiti, Punk, Skate y Contrapublicidad*, Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, 2010.

ARGULLOL, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Destino, Barcelona, 2000.

AUMONT, Jaques, *El Ojo Interminable*, Paidós, Barcelona 1997.

BACHELARD, Gaston, *La Poética del Espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

BARRO, David, *La Pintura Como Mensaje Cifrado*, [<https://www.alainurrutia.com/texts/spanish/pintura-como-medio/>]. [05/11/2017]

BRANDALISM, “Visual Pollution”, [<http://brandalism.ch/issues/visual-pollution/>], [última consulta 1/05/2017]

CARRERE, Alberto y SABORIT, José, *Retórica de la Pintura*, Cátedra, Madrid, 2000.

CALERO, J.G, *Entrevista a Rafael Llano*, 2004 [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-11-03-2004/abc/Espectaculos/rafael-llano-ver-cine-de-tarkovski-es-como-ir-al-prado_962379310614.html]. [13/10/2016]

ECO, Umberto, *Obra abierta*, Seix Barral, Barcelona, 1984.

EVANS, David, *Appropriation. Documents of contemporary Art*, Whitechapel Gallery and the MIT Press, Londres, 2009.

FIGUEROA, Rocío, *Entrevista a Alain Urrutia. El enigma de la imagen que se nos escapa*, 2013 [<http://nicolamariani.es/2013/11/25/entrevista-a-alain-urrutia-el-enigma-de-la-imagen-que-se-nos-escapa-por-rocio-figueroa/>]. [17/10/2017]

HORTON, Andrew, *El Cine de Theo Angelopoulos. Imagen y contemplación*, Akal, Madrid, 2001.

KLEIN, Naomi, *No logo: el poder de las marcas*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2001.

L'ECUYE, Catherine, *Educación en el asombro*, Plataforma Editorial, Barcelona, 2012.

LÓPEZ Q., Alfonso, *El enigma de la belleza. Ensayos estéticos*, Declée de Brouwer, Bilbao, 2016.

LUNA, Andrés, *Los dones de la imagen. Vasos comunicantes del cine y la pintura*, Vol. 11 Núm 1-2, 1990.

MARÍ, Antoni, *Sobre el origen de la pintura y del cine*, *La Vanguardia*, 30/03/2011, [<http://www.lavanguardia.com/cultura/20110330/54133342831/sobre-el-origen-de-la-pintura-y-del-cine.html>]. [10/10/2017]

MORAL, Javier, "De la Pintura al Cine, del Cine a la Pintura: Historia de una Inmantación" en *EME Experimental Illustration, Art & Design*, 05/02/2016 Vol.4, pp.90-99

MORLEY, Simon, *The Sublime. Documents of contemporary Art*, Whitechapel Gallery and the MIT Press, Londres, 2010.

MORLEY, Simon, *Staring into the contemporary abyss*, 2010, [<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/staring-contemporary-abyss>]. [8/10/2017].

MULVEY, Laura, "A Phantasmagoria of the Female Body: the Work of Cindy Sherman" en *New Left Review*, Julio- Agosto, 1991, vol.1/188, p. 137-150

ORTIZ, Aurea y PIQUERAS, María Jesús, *La Pintura en el Cine: Cuestiones de Representación Visual*, Paidós, Barcelona, 1995.

ORTIZ, Aurea (Ed), *Del Cuadro al Encuadre: La pintura en el cine*, Quaderns del MUVIM, MUVIM, Valencia, 2007.

- PAINI, Dominique, *Arte y Cine: 120 años de intercambios* [Catálogo], Turner, Madrid, 2017.
- PANERA, Javier, *Hugo Alonso. La historia del cine como caja de herramientas*, 2013, [<http://www.hugoalonso.info/Text06S.html>]. [12/12/2016]
- PARKIN, Michaela, *Luc Tuymans*, 1997, [<http://www.tate.org.uk/art/artworks/tuymans-no-title-p78008>]. [8/10/2017].
- PEÑA, Daniel y CASTELLANOS, Vicente, *Entre pintura y cine "El requiem de Orozco": recreado por Gabriel Figueroa*, Razón y Palabra, Quito, 2010.
- PÉREZ, David, "La pintura de la razón fugitiva" en *Lápiz*, nº 108, enero 1995, pp. 58-63.
- PÉREZ, David, "Anacronismo y resistencia (Desnudando la pintura, abriendo la mirada, escapando del consumo)" en *Ars Nova*, nº 1/02, 2002, pp. 40-49.
- PIQUERAS, María Jesús, *Cine y Pintura*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.
- PRETE, Antonio, *Tratado de la lejanía*, Pre-Textos, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia. 2010.
- PUIG, María y SEBASTIÁ, Andrés. *Ut pictura poesis. La poesía y la pintura en la enseñanza de E/LE*, 2007. [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2341064>]
- ROSEMBLUM, Robert, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Alianza, Madrid, 1993.
- SARAH, Robert, *La Fuerza del Silencio. Frente a la dictadura del ruido*, Palabra, Madrid, 2017.
- TARKOVSKI, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, Rialp, Madrid, 2002.
- The Editors of ARTnews, *Beyond the Infinite: Robert Rosenblum on the Sublime in Contemporary Art, in 1961*, 2015, [<http://www.artnews.com/2015/03/27/beyond-the-infinite-robert-rosenblum-on-sublime-contemporary-art-in-1961/>], [26/10/2017].

