



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Tras las ventanas

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Taboada Ulloa, Jorge

Tutor/a: López Fernández, José María

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

*A mi madre y mi hermano por el apoyo incondicional.
A Chema por toda la ayuda ofrecida.*

RESUMEN

“Tras las ventanas” es un proyecto artístico que parte de una base cinematográfica. Tras una cuidadosa selección de diversos fotogramas de diferentes largometrajes, estos son representados de manera plástica. El valor del “frame” cambia al ser representado de forma pictórica, ya no es una parte de algo (secuencia), se transforma en un todo, una nueva ventana con amplias posibilidades expresivas, simbólicas etc.

No obstante, a pesar del valor individual de cada uno de estos “fotogramas pictóricos”, el proyecto está concebido como el conjunto de todas estas piezas, pues la interacción entre ellas da lugar a un interesante diálogo que puede propiciar una narración.

Así la descontextualización y unión de fragmentos de diferentes obras audiovisuales a través de la pintura genera nuevos significados. Cada “ventana” será un capítulo diferente de esta narración. Nexos comunes en todas las obras como la utilización de siluetas, similitud entre los escenarios, misma gama cromática etc. solidifica la coherencia entre las diversas piezas provenientes de diferentes fuentes.

PALABRAS CLAVE:

Pintura; cine; narración; frame; personajes; montaje; silueta

RESUM

“Després de les finestres” és un projecte artístic que parteix d'una base cinematogràfica. Després d'una acurada selecció de diversos fotogrames de diferents llargmetratges, aquests són representats de manera plàstica. El valor del “frame” canvia en ser representat de manera pictòrica, ja no és una part d'alguna cosa (seqüència), es transforma en un tot, una nova finestra amb àmplies possibilitats expressives, simbòliques etc.

No obstant això malgrat el valor individual de cadascun d'aquests “fotogrames pictòrics”, el projecte aquesta concebut com el conjunt de totes aquestes peces, perquè la interacció entre elles dona lloc a un interessant diàleg que pot propiciar una narració.

Així la descontextualizació i unió de fragments de diferents obres audiovisuals a través de la pintura genera una nova història. Cada “finestra” serà un capítol diferent d'aquesta història. Nexes comuns en totes les obres com la utilització de siluetes, similitud entre els escenaris, mateixa gamma cromàtica etc solidifica la coherència entre les diverses peces provinents de diferents fonts.

PARAULES CLAU:

Pintura; cine; narració; frame ; personatges; muntatge; silueta

ABSTRACT

"Behind the windows" is an artistic project based on film. After a careful selection of various frames from different feature films, these are represented in a plastic way. The value of the "frame" changes when it is represented pictorially, it is no longer a part of something (sequence), it becomes a whole, a new window with wide expressive, symbolic and other possibilities.

However, despite the individual value of each of these "pictorial photograms", the project is conceived as a whole of all these pieces, as the interaction between them gives rise to an interesting dialogue that can lead to a narrative.

Thus, the decontextualisation and union of fragments of different audiovisual works through painting generates a new story. Each "window" will be a different chapter of this story. Common links in all the works, such as the use of silhouettes, similarity between the scenes, the same chromatic range, etc., solidify the coherence between the different pieces from different sources.

KEYWORDS:

Painting; film; narration; frame; characters; montage; silhouette

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	p.7
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	p.9
3. CONTEXTO TEÓRICO DEL PROYECTO	p.11
3.1 Influencias	
3.2 Narración de la pintura	
3.3 El fotograma en la pintura	
3.4 Montaje y la pintura como ventana	
4. REFERENTES ARTÍSTICOS	p.19
4.1 Referentes pictóricos	
4.2 Referentes fotográficos	
5. DESARROLLO DEL PROYECTO	p.23
5.1 Proceso creativo	
5.2 Descripción del proyecto	
6. CONCLUSIONES	p.35
7. BIBLIOGRAFÍA	p.37

1. INTRODUCCIÓN

El proyecto que presento consiste en el resultado de un trabajo teórico práctico en donde trato de aproximarme a la creación de una narración o relato basado en imágenes pictóricas presentadas conjuntamente. La interpretación y reflexión sobre estas son el fin principal.

En cuanto a la parte práctica, consiste en un montaje de cuarenta pinturas presentadas sobre un espacio totalmente blanco. Formalmente presentan un resultado principalmente figurativo donde destaca la diversidad de diferentes acabados expresivos.

En referencia a la parte escrita, se trata de un apoyo teórico sin tratar de ser una explicación de la narración visual. Primeramente, he señalado los objetivos principales y secundarios marcados antes de comenzar el proyecto. A continuación, he ahondado en el contexto teórico del proyecto donde he señalado las diferentes influencias en las que me he apoyado. Seguidamente, he continuado tratando tres aspectos de interés de este marco. He reflexionado sobre las cualidades narrativas de la imagen pictórica y sobre el fotograma como pintura para finalizar este apartado profundizando sobre el montaje y la pintura como ventana.

En el siguiente apartado he señalado los diversos referentes artísticos en los que me he fijado a la hora de trabajar, diferenciados según sus disciplinas: pintura o fotografía.

Seguidamente he indagado en el proceso creativo de la parte práctica. Explicando punto por punto las diferentes fases por las que he pasado hasta llegar al resultado final que aquí se presenta. También incluyo una breve descripción del montaje apoyándome en imágenes del proyecto.

Por último, he regresado a los objetivos marcados, pero esta vez a modo de conclusión. Los he repasado comentando los diferentes aciertos y errores basándome en el resultado final.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El proyecto nace de manera muy natural. Es la confluencia de dos inquietudes que ya había trabajado por separado, aunque brevemente y de manera conjunta con anterioridad. Por un lado, está mi interés por realizar la creación de una narración basada en la interacción entre diferentes imágenes, por el otro, partir de cine como modelo visual para mis pinturas. Es habitual en mí recurrir a films para adquirir planos que posteriormente moldeo de manera plástica. Este carácter cinematográfico obtenido me interesa especialmente, además del nuevo valor que adquiere un “frame” al ser pintado. También estoy habituado a realizar “collages” o composiciones con diferentes imágenes y ver como se complementan entre ellas en una sola pieza. Un montaje con “ventanas” fílmicas parecía ser ideal para la fusión de ambas ideas.

Los objetivos del proyecto son, por un lado, la creación de una narración de carácter “fílmico” a través de un conjunto de pinturas. Esto se realizará mediante un montaje de diferentes obras donde a partir de la interacción de ellas se construya un relato ampliamente interpretable. Además, busco la creación de un marco teórico que apoye, indague y justifique ciertas inquietudes que han surgido antes, durante y después del proceso creativo.

Pictóricamente los objetivos específicos son alcanzar un resultado donde prime la variedad formal, pero sin dejar de lado ciertos elementos comunes que sostengan el trabajo como una pieza sólida y coherente. También conseguir un acabado limpio y profesional.

Respecto a los objetivos específicos de la parte teórica, pretendo señalar y analizar las diferentes influencias en las que me he apoyado, desde referentes pictóricos, cinematográficos o fotográficos hasta influencias narrativas o metodológicas. Por otra parte, se trata de ahondar en ciertos puntos temáticos

de interés que ayudan a comprender mejor el trabajo, entre ellos, el montaje, la pintura como ventana o la imagen plástica como elemento narrativo.

La metodología será explicada con mayor detalle más adelante, pues ha condicionado en gran medida el resultado final del proyecto. A grandes rasgos, consistió en una primera búsqueda y selección de los “frames” que serían interpretados de manera plástica, intercalando con esta tarea la producción pictórica. A medida que esta producción aumentaba, los fotogramas a hallar estarían más definidos, así como el orden de las “viñetas” y el sentido personal de la narración. El proyecto que presento es el resultado de todo.

3. MARCO TEÓRICO DEL PROYECTO

3.1. INFLUENCIAS

Teniendo en cuenta sus características, no es extraño que me haya apoyado en ciertos referentes cinematográficos para este trabajo. Me he nutrido de ellos tanto a nivel estético, narrativo o incluso metodológico.

En primer lugar, está el largometraje del cineasta sueco Ingmar Bergman, *Persona* (1966). Esta obra me ha influenciado principalmente de manera estética. La fotografía del director fotográfico Sven Nykvist hace de ella una pieza con un carácter atmosférico único. La parquedad de diálogo desemboca en una película compuesta de planos con un alto valor simbólico, donde la fotografía tiene un papel protagonista en ello. En un artículo para la *American Cinematographer* el propio Nykvist confirmaba la obsesión de Bergman por una “iluminación pictórica”. El film consta de una luz que en ocasiones es totalmente natural, algo más habitual en el mundo de pintura que en el cine. El metraje está rodado en blanco y negro, y se caracteriza por su constante juego con el claroscuro, en ocasiones muy contrastado, y en otras más sutil. Esto, junto con su sobriedad y simpleza de elementos hacen de ella un modelo estético al que aproximarme con mis pinturas. No obstante, curiosamente no incluí ningún plano de esta película en el trabajo.



Fotogramas de *Persona*, Ingmar Bergman, 1966.

En el libro del director estadounidense David Lynch *Atrapa el pez dorado* (2006), donde entre otras cosas habla sobre su metodología de trabajo comenta esto sobre la “traducción” de ideas: “Para mí, cada película, cada proyecto, es un experimento. ¿Cómo se traduce esa idea? ¿Cómo la traduces de manera que pase de idea a película o a silla? Se te ocurre una idea y la ves, la oyes, la sientes, la sabes. Pero pongamos, por ejemplo, que empiezas a tallar un trozo de madera y no acaba de quedarte bien. Eso te da qué pensar, te sirve de punto de partida. Actúas y reaccionas. De modo que conseguir que todo quede correcto se

convierte en una especie de experimento (...) Es una intuición: te abres camino pensando y sintiendo. Empiezas en un lugar y, a medida que avanzas, vas afinando. Pero durante todo el proceso la que habla es la idea. Llega un punto en que te parece correcto. Y confías en que a los demás también se lo parezca”.¹ Me siento profundamente identificado con esta manera de entender el proceso creativo. Posteriormente comentaré con más detalle mi metodología, pero estas palabras reflejan muy bien la manera en la que he trabajado para este proyecto. Mi idea, a excepción de ciertos aspectos, no estaba nítidamente definida, no obstante gracias a trabajar en ella intuitivamente, errando corrigiendo y rectificando se fue puliendo hasta desembocar en el proyecto sobre el que escribo estas palabras.

El cine de este mismo director me causa una fuerte inquietud, en gran medida por su manera de narrar. A menudo sus metrajes son confusos y sin una línea argumental convencional, no obstante, tras su visionado, personalmente nunca me quedo con la sensación de no haber “entendido” la película. Se suele decir que el cine de Lynch no hay que comprenderlo, sino experimentarlo. En el libro antes mencionado escribe lo siguiente: “Habrá quien diga que no entiende la música; pero la mayoría de las personas experimentan la música de manera emocional y estarían de acuerdo en que la música es una abstracción. No necesitas expresar la música en palabras: la escuchas. El cine se parece mucho a la música. Puede ser muy abstracto, pero la gente ansía darle un sentido intelectual, traducirlo a palabras. Y cuando no pueden hacerlo, se sienten frustrados. Pero si lo dejan expresarse, pueden encontrar una explicación interior.”² En mi opinión estas palabras se deben aplicar también a la pintura. Con este montaje de “ventanas” no pretendo narrar algo que tenga un significado “fijo” o “correcto”. La intención es que el hipotético espectador saque sus propias conclusiones y busque su propio significado. Para mí tiene un sentido, las dispuse de la manera presentada intuitivamente, encontrando el significado que quiero crear, no obstante, esa disposición no remitirá a lo mismo

¹ LYNCH, D. *Atrapa el pez dorado*, p. 39.

² LYNCH, D. *Atrapa el pez dorado*, p. 29-30.

a otra persona. El sentido personal del que hablo no creo que sea ni necesario comentarlo aquí. Este escrito no consiste en explicar el “significado” del proyecto, sino en analizar ciertos puntos de interés. Las imágenes deben narrar por sí solas. De cualquier manera, profundizaremos en las posibilidades narrativas de la pintura en el siguiente apartado.

Otro director en el que me he fijado a la hora de trabajar ha sido el americano Terrence Malick, especialmente por su manera de narrar. Este director se caracteriza, en particular en su etapa más tardía y experimental, por el uso de planos totalmente poéticos y contemplativos. Su manera de construir una historia, es más lírica que narrativa, parece solo arrojar preguntas al aire donde el espectador las interpreta. Al igual que Lynch, cuenta de una manera muy diferente a la convencional. En muchas de sus películas no hay un orden lineal, un diálogo en el que los personajes hagan desarrollar la trama de manera clara y desemboque en un gran clímax, en su caso hace uso de imágenes simbólicas. Sus relatos son narraciones discursivas contenedoras de acciones.



Fotogramas de *El árbol de la vida*,
Terrence Malick, 2011.

De hecho, en numerosas ocasiones rueda con la ausencia total de un guion. Creo encontrar ciertos paralelismos de lo descrito con ciertos elementos del proyecto. Para mi narración tampoco había un “guion”, las imágenes que se iban añadiendo eran de manera ligeramente “aleatoria”, o mejor dicho intuitiva. Además, en sus films la imagen tiene un fuerte componente narrativo, en ocasiones casi incluso más que los diálogos. Esta manera de narrar es casi “pictórica”. Particularmente hay un metraje suyo que también me ha influenciado a nivel “atmosférico”, estoy hablando de *El árbol de la vida* (2011). En esta película, Malick dota a una historia aparentemente cotidiana de una atmósfera épica y hasta espiritual. Lo hace, gracias a la lírica de sus planos o a la consecución de imágenes provenientes de contextos ajenos entre sí, pero al unirlos se funden de manera con la que cambian el significado inicial de ambos. He tenido muy presente todo esto a la hora de escoger las imágenes y ordenarlas. El efecto y las sensaciones que trasmite Malick con esta película era lo que he tratado de alcanzar con mi montaje.

3.2 NARRACIÓN DE LA PINTURA

Podemos afirmar que algunas de las primeras muestras de arte sugieren que nuestros antepasados contaban historias con imágenes, desde narrativas de caza o batalla en el arte rupestre durante la Edad de Bronce hasta evidentes relatos en las pinturas de tumbas egipcias.

Hasta la consolidación de la alfabetización, el arte narrativo tenía ciertas características comunes entre las diferentes culturas, por ejemplo, un estilo caótico y sin demasiado orden, no obstante, cada cultura tenía su idiosincrasia en este aspecto. Gracias al desarrollo de la alfabetización se comenzaron a organizar las imágenes en líneas de registro, lo que ayudó a definir la dirección de la narración.

El arte narrativo se puede categorizar en diferentes “géneros” (sinóptico, continuo, monoescénico, simultáneo etc). Para este trabajo hemos utilizado un estilo de narración secuencial, muy común en disciplinas como el manga o el cómic. De hecho, se podría afirmar que cada cuadro de la instalación que conforma el montaje está enmarcado en una “viñeta”, pues el marco en el que se encuadran recuerda a ello. Mientras trabajaba, pensé que esto podría ayudar a acentuar la sensación de “relato” de la instalación. Así cada “ventana” sería un capítulo en la historia. En este tipo de narración cada escena y acción es una unidad dentro de su marco. Cada pintura es una escena particular durante un momento particular, no obstante, el conjunto de ellas crea un relato.

En su trabajo para la Universidad Nacional Autónoma de México *La narración en la pintura*, Mara Gonzales Guinea comenta lo siguiente: “La narración puede contarse desde dichos medios porque es un fenómeno cultural y no literario o lingüístico, debido a que cuando se concibe el lenguaje no como exclusivo de la oralidad o de la escritura, sino como cualquier sistema

organizado de signos que sirva a la comunicación entre dos o varios individuos, entonces se perciben rasgos generales en la comunicación artística y se acepta que el arte es un lenguaje y la obra artística es un texto. Por ello, la narración no es exclusiva de la oralidad o de la escritura, sino también se encuentra en otros medios, como el plástico: pintura, fotografía, escultura, grabado, entre otros.”³ Tal como afirma Mara dependiendo de qué se entienda como lenguaje, la pintura tiene las mismas cualidades narrativas que por ejemplo las palabras. Como ya he comentado con anterioridad, el principal objetivo de este proyecto es la creación de un relato a través de las diferentes “ventanas” pictóricas presentadas. A parte de esto, uno de los aspectos en los que más hago hincapié es en la abierta interpretación de este relato. Siguiendo la misma línea de lo mencionado anteriormente por Lynch sobre la “lectura” de una obra artística el crítico David Barro afirma: “El espectador ha de dejarse llevar por la imagen, disolverse en ella, caerse en ella. Se trata de expresar al máximo la poética de la imagen como observación (...) Romper la imagen del que mira como un sujeto pasivo ante la obra. El espectador sería por el contrario muy activo, al igual que el creador, pues en el acto de mirar, en el acto de observar, se encuentra implícita una construcción propia, cargada de interpretaciones, de historias personales, de referentes que varían claramente de un sujeto a otro. El acto de mirar se volvería pues, en un acto activo en el que domina la creación”⁴. Estas palabras definen de manera muy acertada una de mis principales preocupaciones para este proyecto, pues la mirada activa de un hipotético espectador es determinante para el fin de este, la creación de una narración.

3.3 EL FOTOGRAMA EN LA PINTURA

Desde el nacimiento del cine, la pintura y el séptimo arte se han influenciado recíprocamente aportando diferentes enfoques a ambas

³ GONZALEZ, M. *La narración en la pintura*, p. 4.

⁴ BARRO, D. *La pintura como acontecimiento de lo imposible*. Disponible en: <http://santiagopicatoste.iebalearics.org/index.php/textos/santiago-picatoste-la-pintura-como-acontecimiento-imposible-david-barro>

disciplinas. Las dos técnicas tienen grandes similitudes, pues están basadas en la imagen, no obstante, el aspecto diferencial más notable entre ambas son las características de sus imágenes, mientras las del primero son en movimiento (una sucesión de imágenes) en la pintura son estáticas y fijas. El crítico artístico John Berger comenta lo siguiente: “La imagen pintada transforma lo ausente – porque sucedió lejos o hace mucho tiempo- en presente. La imagen pintada trae aquello que describe el aquí y ahora. Colecciona el mundo y lo trae a casa. (...) Turner cruza los Alpes y trae consigo una imagen de la imponencia de la naturaleza. La pintura colecciona la realidad pues sus imágenes son estáticas e inmutables. En el cine al contener imágenes en movimiento es totalmente diferente: nos transporta desde el lugar en que estamos hasta la escena de la acción. (...) La pintura nos trae a casa. El cine nos lleva a otra parte”.⁵ Esta curiosa diferencia me resultó de gran interés a la hora de realizar el proyecto, pues parto de imágenes procedentes del cine para pintarlas más adelante, me inquietaba el resultado surgido de esta unión.

En el documental *La magia del montaje*, el conocido director de cine Quentin Tarantino afirma que la unidad básica del cine es el fotograma, pues la duración de un plano se mide en fotogramas. Es decir, es cada una de las imágenes que se suceden en una película cinematográfica. Es una parte de un conjunto. De la descontextualización de un “frame” resulta una imagen sin un gran valor narrativo, pues no fue concebida para narrar sin las imágenes que le suceden o preceden. Sin embargo, al descontextualizarlo y representarlo plásticamente este valor cambia. Como ya he comentado en el apartado anterior la pintura tiene grandes cualidades narrativas. Debido a su propia naturaleza puede moldear su referente visual de manera expresiva, lo que la dota de una mayor ambigüedad, misterio y es más interpretable, por lo tanto, con mayores posibilidades narrativas. Siguiendo las palabras de Ernesto D’Amico en su texto *El realismo visual decimonónico*: “El fotógrafo interviene mucho en la configuración de la imagen, pero no puede crearlo todo. Siempre debe partir de un “dato”. En cambio, la pintura puede fingir la realidad sin

⁵ BERGER, J. *Cada vez que decimos adiós*, p. 23-24.

haberla visto. Ninguna pintura, ni siquiera la pintura realista, puede demostrar que su referente haya existido realmente. La pintura puede ser denotativa, pero no necesariamente lo es. Ni siquiera la pintura realista garantiza la existencia de una relación causal y, consiguientemente, analógica, entre referente y contenido.”⁶ Aquí se centra en la fotografía y la pintura, no obstante, los aspectos comentados de la fotografía también están presentes en la imagen cinematográfica, por lo que podemos trazar paralelismos entre esta y la pintura. Debido a las razones que D’Amico comenta, la transformación de un “frame” a imagen pictórica resulta en una imagen con posibilidades mucho más amplias. Algo muy similar analiza Jacques Aumont en su libro *El rostro en el cine*: “Hablar de un no-rostro, de una pérdida del rostro en la representación cinematográfica, siempre topará no obstante con la sensación profundamente arraigada de que el cine, en cuanto que es de naturaleza fotográfica no puede des-hacer nada”.⁷ Sin embargo, en la pintura esto no es así, el catálogo de modalidades en las que se ha representado el rostro es inconcebible, desde el cubismo de Picasso hasta el retorcimiento de Bacon. En este caso, centrándose tan solo en los rostros, no obstante, en mi opinión esto también se debe aplicar a la representación de otros elementos visuales.

3.4 EL MONTAJE Y LA PINTURA COMO VENTANA

Hay dos aspectos del proyecto relacionados entre sí que me parecen necesarios comentar brevemente.

El primero de ellos es el montaje. El pensamiento del montaje en el terreno artístico surge entre las décadas de los años veinte y treinta del siglo pasado gracias los formalistas rusos como Sergei Eisenstein, además esta idea también fue desarrollada por Walter Benjamin. En mi trabajo el montaje tiene un papel decisivo. El director de cine francés Jean Luc Godard afirmaba que no hay una

⁶ D’AMICO, E. *El realismo visual decimonónico*, p. 5-6.

⁷ AMOUNT. J. *El rostro en el cine*, p. 168.

imagen, sino dos, y en general suele haber tres. Es decir, para hacer un montaje tiene que haber al menos un choque entre dos imágenes, y de este choque sale la tercera. La disposición de mis pinturas constituye un choque entre 40 diferentes imágenes, pues el conjunto de las pinturas es la obra en sí. Cada “ventana” es una pieza cuya finalidad es interactuar con el resto. Este diálogo solo sería posible a través de un montaje como el que presento, a partir de todo el conjunto de “ventanas”, nacen nuevas imágenes.

Es segundo punto que quiero tratar es la pintura como ventana. Fue Leon Battista Alberti quien se refirió al cuadro como “una ventana abierta a la historia”, dicha afirmación tiene numerosas interpretaciones. Sobre ello el historiador Erwin Panofsky escribe: “Por un lado reduce los fenómenos artísticos a reglas matemáticas sólidas y exactas, por otro las hace dependientes del hombre, del individuo, en la medida en que las reglas se fundamentan en las condiciones psicofisiológicas de la impresión visual y en la medida en que todo su modo de actuar está determinado por la posición de un “punto de vista” subjetivo elegido a voluntad”.⁸ Concibo la pintura como una ventana que nos transporta a otra realidad delimitada por los límites del propio cuadro. Así, mi montaje está construido por 40 “ventana” en las que cada una nos lleva a un lugar diferente.

⁸ PANOFSKY, *La perspectiva como “forma simbólica”*, p. 2-3.

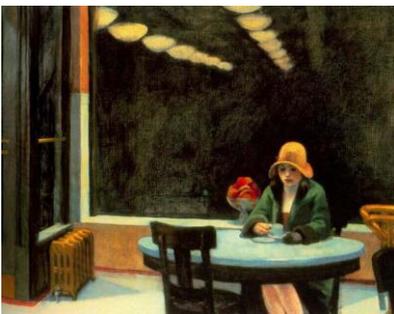
4. REFERENTES ARTÍSTICOS

Para este proyecto además de los cineastas nombrados anteriormente, también me he servido de la obra de diferentes pintores y fotógrafos, no obstante, a pesar de que varios de estos artistas me brindan elementos de interés muy similares los diferenciaremos según sus disciplinas:

4.1- REFERENTES PICTÓRICOS

Resulta inevitable hablar de la relación entre el cine y la pintura y no nombrar al pintor estadounidense Edward Hopper (1882-1967). Sus obras más célebres se pueden etiquetar en el denominado realismo americano. Su pintura está fuertemente ligada al cine, y hay una influencia recíproca entre ambas. Josephine su mujer ha llegado a afirmar que era común en él acudir al cine en busca de inspiración para sus obras. Además, algunos de sus cuadros han influido en eminencias cinematográficas como el propio Alfred Hitchcock. Su interés por el cine se puede palpar en sus obras a través de su peculiar uso de la luz, de sus composiciones, de sus encuadres o de su particular uso del color.

Con todo esto, es evidente que me he fijado en este carácter cinematográfico con el que Hopper caracteriza su obra. Me ha sido de gran ayuda tener una referencia tan clara de un autor tan célebre como él para darle esta sensación fílmica a mis obras. Sin embargo, obviando esta evidente influencia, hay otros elementos más concretos de los que también me he nutrido a la hora de realizar mis pinturas. Uno de estos aspectos en los que más me he fijado, ha sido en la atmósfera solitaria y melancólica que construye, en gran parte gracias al tratamiento que le da a los “personajes” de sus escenas. A la hora de seleccionar los “frames” que contienen “personajes” he elegido aquellos en donde las figuras aparecen de manera solitaria para aproximarme a esta peculiar aura que Hopper crea. Si bien hay amplias diferencias a nivel



Edward Hopper: *Automat*, 1927.
Óleo sobre lienzo, 71 x 91 cm



Anne Magill: *The galp between words*, 2021. Acrílico sobre papel, 15 x 21 cm

técnico, cromático etc. en las obras en las que aparece la figura humana Hopper está muy presente.

Siguiendo esta línea sobre tratamiento de la figura humana debo mencionar a la autora norirlandesa Anne Magill. La obra de esta pintora contemporánea no es tan célebre, no obstante, ha sido aclamada internacionalmente, y forma parte de importantes colecciones privadas de todo el mundo. Su pintura está repleta de escenas humanas infinitamente quietas y silenciosas. Esta artista tiene una gran influencia del propio Hopper, lo que se puede apreciar en sus pinturas. Acostumbra a presentar figuras que contemplan un acontecimiento que no podemos ver y a menudo nos oculta el rostro de sus personajes. Acudí a ella investigando sobre autores que me pudiesen ayudar a la hora del representar la silueta en mis escenas. El modo en el que trabaja la relación figura/fondo en sus pinturas, me ha servido como referencia para mis obras, pues tiene una gran variedad de formas de tratamiento, en ocasiones fuertemente contrastadas y en otras más fundidas con el fondo. Esto me ha ayudado a enriquecer y pulir el aspecto técnico en muchas de las imágenes.



Kara Walker: *The human acquisition of chitlins*, 1994 Recorte sobre papel, 183 x 132 cm

Continuando con el tratamiento de la silueta debo mencionar al barcelonés Xisco Mensua y a la californiana Kara Walker. Ambos tienen un estilo muy similar basado en la representación de la figura a través de la silueta. Su enfoque es claramente diferente al mío, es más “iconográfico” y contrastado, además, la intencionalidad es diferente, las siluetas tienen connotaciones más simbólicas. No obstante, me ha sido de utilidad apoyarme en ciertos aspectos de sus obras.



Xisco Mensua: *La naturaleza de las cosas*, 2018 Óleo sobre lienzo, 162 x 194 cm

En cuanto a las obras donde represento planos detalle he acudido a el conocido autor español Alain Urrutia. En su pintura acostumbra a llevar a cabo juegos de sombras o utilización de capas de blanco y negro que originan múltiples grises. Para generar tensión y misterio recurre a técnicas de ocultación o de reencuadre para destacar ciertos detalles. Esto último lo he tratado de imitar en ciertas “viñetas” donde represento elementos muy concretos. En muchas de sus obras también se pueden encontrar aparentes rostros



Alain Urrutia: *Der Spaziergang*,
2019
Óleo sobre lienzo, 21 x 15 cm

desdibujados, irreconocibles, lo que evoca a una identificación intuitiva. He utilizado esta “estrategia” en varias de mis pinturas. Además, este autor también se caracteriza por involucrarse a fondo en el montaje de sus exhibiciones con la finalidad de estudiar los diálogos que pueden generarse entre sus obras y con el espacio que las alberga. Algo similar a lo que he tratado de hacer con el montaje de las “ventanas”.

Otro autor que ha influenciado las obras más difusas y ambiguas de la instalación ha sido Gerard Richter. Este autor alemán es uno de los pintores más influyentes del siglo XX y XXI. Las obras en las que más me he fijado son las pertenecientes a su etapa más figurativa. Estas pinturas basadas principalmente en fotografías y en la naturaleza se caracterizan por una peculiar “borrosidad” que desdibuja los elementos pintados. Como resultado tenemos obras con un fuerte carácter ambiguo que induce al misterio, de manera que la lectura es aún más interpretable. De la mano de Richter también debo señalar al pintor alemán David Kowalski, quien comparte algunas de características que buscamos en Richter, pero con un enfoque algo más atmosférico. Continuando esta línea debo hacer mención de Chema López, quien además me tutoriza este proyecto. Su trabajo tiene grandes similitudes con el tipo de pinturas que buscaba representar. Me ha sido de gran ayuda recurrir a él en busca de diferentes acabados dentro de estos estilos.



Gerard Richter: *Matrosen*, 1966.
Óleo sobre lienzo, 150 x 200 cm



David Kowalski: *Snow in anticipation of a meteorite*,
2019.
Óleo sobre lienzo, 20 x 30 cm



Chema López: *El límite*, 2006
Acrílico blanco sobre tela negra,
250 x 375 cm

4.2 REFERENTES FOTOGRÁFICOS

Siguiendo la influencia de los aspectos buscados en los dos últimos referentes pictóricos he de nombrar a dos fotógrafos muy similares entre sí. Por un lado, el fotógrafo gallego Vari Caramés. Por el otro Olga Karlovak. Sigo a ambos artistas desde hace años por lo que ya estoy familiarizado con el tipo de imágenes que trabajan, hasta el punto de utilizar sus fotografías como referentes visuales de varias de mis pinturas. De hecho, ambos artistas son los culpables de mi interés por trabajar con el tipo de acabado difuminado y ambiguo antes comentado. Es gracias a ellos por los que llegué a artistas como Richter o Kowalski. Acudo a estos fotógrafos para beber de aspectos muy similares de los dos pintores mencionados, no obstante, desde un punto de vista fotográfico.



Olga Karlovac: Sin título, 2020



Vari Caramés: Sin título, 2000
De la serie *Color*

5. DESARROLLO DEL PROYECTO

5.1 PROCESO CREATIVO

La primera fase del proyecto se basó en la selección de los diversos fotogramas cinematográficos que posteriormente serían representados de manera pictórica. Si observamos las diferentes películas de las que he adquirido las imágenes resulta complicado encontrar elementos claramente comunes entre ellas, esto tiene una explicación. Inicialmente la selección de los primeros fotogramas no fue realizada de una manera aleatoria, pero sí sin una clara referencia en cuanto al tipo de imágenes que se buscaban. En mi premisa inicial estaba más interesado en el cómo narrar que en el qué. Hay que recalcar que anteriormente ya había realizado un trabajo muy similar, pero a menor escala, mi principal inquietud era el diálogo surgido a partir de la interacción entre cada una de las piezas del montaje. Si bien ya tenía definido ciertas características concretas que debían tener los fotogramas a escoger, para esta investigación me manejaba dentro de un abanico bastante amplio, no obstante, los referentes no eran de vital importancia ya que posteriormente a través de la pintura podría moldear las imágenes dotando a las piezas de las características requeridas en cada caso. La coherencia y solidez del conjunto de pinturas serían alcanzada a través de ciertos nexos comunes que comentaré más adelante. En resumen, para comprimir la búsqueda de estos primeros “frames” basé la selección en dos criterios principalmente, uno formal y otro basado en la poética de las imágenes.



Fotograma de *The Florida Project*, Sean Baker, 2017.



Fotograma de *Casino*, Martin Scorsese, 1995.

En cuanto a los nexos antes comentados para crear esta solidez entre las diferentes “ventanas” de la obra, básicamente utilicé determinados elementos que están presentes a lo largo de toda la instalación. Los más notables fueron, la gama cromática (blanco y negro), dos tipos de acabados diferenciados

nítidamente entre sí: uno más sinuoso y borroso y otro más crudo y materico, y por último el tipo de planos usados, mayoritariamente planos detalle y planos medios. Además, la austeridad en cuanto a elementos está presente en todas las pinturas.

Los criterios metodológicos estarían condicionados por la técnica utilizada, el pastel de óleo (tan solo con blanco y negro). La elección de esta se debe a diversas razones. Se trata de la técnica en la que más estoy experimentado, además me da la posibilidad de acabados muy diversos. Hablamos de una técnica que no permite gran precisión en pequeños detalles, por lo tanto, adecuada para formatos pequeños, lo que encaja perfectamente con mi trabajo.

Además, es ideal para la creación de diferentes atmósferas debido su versatilidad a la hora de aplicarla. Por ello, en este sentido sabía que debía escoger un tipo de imágenes austeras, con pocos elementos, grandes contrastes y diferenciación entre figura y fondo (debido al claroscuro).

En cuanto a la poética de las imágenes mi intención era remitir a una atmósfera de soledad, y nostalgia envuelta en un clima ambiguo. También tenía claro la creación de “personajes”, esto fue sencillo gracias a la manipulación pictórica. Para ello tan solo necesitaba que los “frames” de referencia donde aparecieran la figura humana fuese mediante siluetas. La silueta me facilitaba este ejercicio, pues despersonaliza. Varias diferentes pueden representar el mismo personaje. Así en las únicas piezas donde aparecen personajes sin ser a través de siluetas son planos detalles de partes faciales o rostros pintados de manera borrosa y confusa, siguen una línea donde no se pueden identificar el uso de personajes de diferentes “films” como referencia visual. Otra preocupación era evitar la iconicidad, con esto quiero decir eludir la elección de planos ya muy comunes dentro del imaginario colectivo del cine, pues la asociación instantánea a un cierto metraje podría entorpecer la narración, remitiría a ciertos efectos no intencionados. Finalmente, para ayudar a crear esta aura de soledad antes comentado, las figuras humanas siempre aparecen

de manera solitaria o acompañados por otro personaje envueltos en una atmósfera melancólica (esto acentuado por la manera en que están pintadas).

Con todo esto ya tenía un criterio más delimitado en cuanto a lo que buscaba. En referencia a las fuentes utilizadas para adquirir estas imágenes recurrí principalmente diferentes lugares de internet donde podría encontrar planos de interés o gracias a mi cierto conocimiento cinematográfico acudir directamente a metrajes que contenían planos que me pudiesen ser útiles. También me ayudó el abundante visionado de películas donde casualmente hallé ciertos planos que enseguida capturé para incluirlos en el trabajo.

Cabe recalcar que este primer paso de selección estuvo intercalado con la propia ejecución de las pinturas. No hubo una selección total de los “frames” para luego realizar un ejercicio de organización de su disposición para más adelante pintarlas. La narración se iba escribiendo sola a medida que avanzaba, principalmente porque en todo proceso creativo hay fallos prácticos. Ciertas imágenes que inicialmente las veía adecuadas las descartaba al finalizar el proceso pictórico por insatisfacción con el resultado. Además, como ya comenté anteriormente me interesaba el cómo, no el qué. Por ello, a medida que la parte pictórica avanzaba esta tarea de hallar los “frames” adecuados era más sencilla. Mediante la observación del trabajo realizado le buscaba un sentido personal a la narración con las imágenes que me hacía ya requerir de planos muy específicos.

5.2 DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

El trabajo está formado por cuarenta pinturas de un tamaño de 14,8 x 21cm. Fueron realizadas mediante la técnica de pastel de óleo sobre papel de acuarela de 200 gramos. Dichas pinturas estas dispuestas sobre un fondo totalmente blanco, gracias a ello, las pinturas resaltan y tiene mayor presencia. Cada una de las pequeñas obras están rodeada por un pequeño marco totalmente blanco

tratando de emular así a las viñetas tan comunes en los cómics o el manga, la razón de ello ya la expliqué anteriormente. Todas las pinturas estas realizas con la misma gama cromática, el blanco y negro, haciendo un juego de claroscuro que varía en cada pintura. A pesar de ya haber comentado que la lectura de la narración es totalmente interpretable debo admitir que la disposición de las piezas la realicé pensando en un sentido occidental, es decir, de izquierda a derecha. No obstante, el porqué de la disposición final no es apropiado comentarlo pues condicionaría la interpretación individual de cada uno, la intención es crear un sentido ambiguo y abierto. El tamaño total de la instalación es de aproximadamente 182 x 155cm, entre las piezas apenas hay unos centímetros de separación, con esto quería dotar de mayor solidez al montaje. Una excesiva separación entre las ventanas podría crear la sensación de que cada una funciona de manera totalmente independiente, la obra es el conjunto de todas las pinturas.



Jorge Taboada: montaje de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 182 x 155cm 40 piezas de 14,8 x 21cm cada una.



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



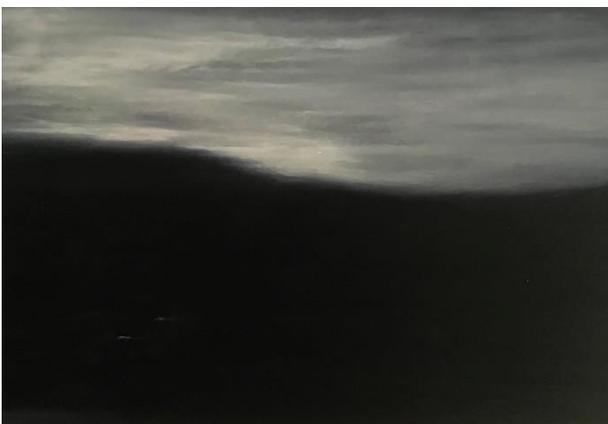
Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm



Jorge Taboada: de *Tras las ventanas*, 2022.
Pastel de óleo, 14,8 x 21 cm

6. CONCLUSIONES

En este apartado intentaré hacer un ejercicio de autocrítica tratando de identificar y señalar los aciertos y errores cometidos en el proyecto.

Partiendo de los objetivos establecidos antes de comenzar el trabajo, el balance es bueno, podría afirmar que en cierta medida se ha cumplido con todo lo planteado, no obstante, ciertos aspectos con más acierto que otros. En la parte teórica no profundizaré demasiado ya que en general estoy satisfecho en relación a los objetivos fijados y a su resultado. Aunque si es cierto que hay algunos aspectos que me hubiese gustado comentar con más profundidad y claridad.

En cuanto a la parte práctica, debo comentar ciertos errores con los que no estoy del todo conforme. En primer lugar, un fallo ha podido ser la elección del soporte. Como ya he comentado, el soporte utilizado ha sido el papel de acuarela de 200g, si bien esto brinda mucha comodidad a la hora de trabajar, además de soportar bien esta técnica, también nos proporciona una factura en ocasiones poco profesional y precaria, pues es un soporte frágil y es fácil que se dañe y que esto influya en el resultado final. No he alcanzado un resultado tan pulcro como el que me había marcado. Otro posible error a destacar es la decisión de buscar excesiva diversidad formal en el acabado de las diferentes pinturas, en ocasiones esta búsqueda ha podido ser ligeramente forzada y a lastrado el resultado de algunas piezas, pues en algunas probablemente no fuese el más adecuado para la técnica.

En cuanto a los aciertos, estoy ampliamente satisfecho en cómo funciona el proyecto como conjunto, el montaje cumple con las expectativas planteadas. Otra buena elección ha sido la selección de imágenes y la metodología aparentemente caótica y sin guion. Esta manera de trabajar ha resultado muy acertada, efectiva y sorprendente, condicionando de manera positiva el resultado final del

proyecto. Es cierto que es posible que haya ciertas imágenes muy similares entre sí, especialmente las imágenes con siluetas (lo que puede dotar de cierto estatismo a la narración), no obstante, creo que he encontrado “frames” que encajan adecuadamente en el trabajo.

Finalmente, dejando de lado el resultado, he encontrado en este proyecto un ejercicio muy fructífero y enriquecedor, el hecho de dedicar tanto tiempo de investigación y práctica a una inquietud concreta me ha resultado muy satisfactoria. Además, esto me brinda cierta experiencia a la hora de abordar otro proyecto de características similares a este. Este trabajo ha sentado las bases de una inquietud sobre la que quiero profundizar aún más en el futuro.

7. BIBLIOGRAFÍA

- LYNCH, D. (2006) *Atrapa el pez dorado*. Barcelona: Editorial Reservoir Books.
- NYKVIST, S. *Fotografiando las películas de Ingmar Bergman* en *American Cinematographer*, octubre de 1962.
- CISCAR, A. (2014-2015). *Ficciones de lo real. Un acercamiento a la violencia a través de la pintura y la fotografía*. Trabajo de fin de grado. Valencia: Universidad politécnica de Valencia.
<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/57261/CISCAR%20-%20FICCIONES%20DE%20LO%20REAL.%20UN%20ACERCAMIENTO%20A%20LA%20VIOLENCIA%20MEDIANTE%20LA%20PINTURA%20Y%20LA%20FOTOGRAFIA.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [consulta mayo 2022]
- GONZÁLEZ, M. (2013). *La narración en la pintura*. Proyecto Papime. México: Universidad Nacional Autónoma de Mexico.
- BARRO, D. *La pintura como acontecimiento imposible*. Disponible en: <http://santiagopicatoste.iebalearics.org/index.php/textos/santiagopicatoste-la-pintura-como-acontecimiento-imposible-david-barro> [consulta mayo 2022]
- BERGER, J. (1997) *Cada vez que decimos adiós*. Argentina: Editorial Ediciones de la flor.
- D'AMICO, E. (2007) *El realismo visual decimonónico. Fotografía y pintura*. II Jornadas Hum.H.A. Argentina: Universidad de Buenos Aires
- ROMERO, P. (2007). *Un conocimiento por el montaje*. En *Minerva*, Nº 5, p. 19.
- AUMONT, J. (1992) *El rostro en el cine*. Barcelona: Editorial Paidós Iberica.
- PANOFSKY, E. (1999) *La perspectiva como "forma simbólica"*. Barcelona: Editorial Tusquets.
- HISOUR ARTE CULTURA HISTORIA
<https://www.hisour.com/es/narrative-art-21586/amp/> [consulta mayo 2022]
- The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing (La magia del montaje*. Dir. Wendy Apple) Wendy Apple. 2004.