

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
Facultad de Bellas Artes de San Carlos

PA(i)SAJES
Por donde pasamos

Trabajo Final de Máster / Tipología 4

Presentado por Eva Borrás Villora
Dirigido por Rosa Martínez Artero

Valencia, septiembre de **2012**



**UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA**



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



A lon,
por estar siempre.

Mi gratitud a mis padres y a mi hermano por facilitarme tanto el camino,
a Rosa Artero por su ayuda y apoyo
y a José Saborit por sus textos y aportaciones.

INTRODUCCIÓN / 11

1. PA(i)SAJES. Por donde pasamos / 13
2. Breve memoria del proceso de ideación del proyecto / 13
3. Respecto al título Pa(i)sajes / 14
4. Conceptos / 14
5. Sobre la estructura del trabajo escrito / 17

¿POR QUÉ PINTURA? / 19

1. Algunas consideraciones previas sobre la imagen pictórica / 21
2. Pintar hoy / 22

DE LA FIGURA AL PAISAJE / 25

1. De mi abuelo al campo / 27

EL CINE COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN / 29

1. Ut pictura kinesis / 31
2. La pintura y el cine se miran / 32
3. Estrategias cinematográficas / 34
 - 3.1 La puesta en escena / 34
 - 3.1.1 El punto de vista / 35
 - 3.2 El encuadre / 35
 - 3.2.1 El fuera de campo / 36
 - 3.3 La fijación de lo accidental / 37
4. Apostilla al cine oriental / 38
5. Lo real / 39
 - 5.1 Un paréntesis. Pintando la realidad con Antonio López / 43

PRIMER PROYECTO: INTERIORES / 45

1. Referentes / 47

1.1 Figuras solitarias / 49

Jaime Rosales (*La soledad*) y Edward Hopper / 49

1.2 Espacios vacíos / 54

Yasujirō Ozu / 54

Antonio López / 55

Hammershøi / 58

J.M. Ballester / 61

Jose Maria de Orbe (*Aita 2010*) / 64

Rosa Martínez Artero / 67

1.3 Tiempo y sombras / 69

Breve apunte sobre la sombra / 69

El tiempo / 70

César Simón. La película familiar / 70

Francesca Woodman. Desapariciones / 73

Jose Luis Guerín. El cine de las sombras / 76

1.4 Deseos vedados / 79

In the mood for love. Wong Kar Wai / 79

1.5 Otros referentes de estilo y síntesis / 82

Morandi / 83

Luc Tuymans / 85

Liliane Tomasko / 86

2. Obra. Interiores / 89

Procesos. Técnica, soportes y dimensiones / 91

La puerta entornada / 93

Pasajes / 107

SEGUNDO PROYECTO: EXTERIORES / 115

1. Referentes / 119

- 1.1 Sentimientos de lo sublime. Caspar David Friedrich, W. Turner y Mark Rothko / 121
- 1.2 Los paisajes de Vilhelm Hammershoi / 124
- 1.3 Miradas sin dueño. José Saborit / 125
- 1.4 La imagen borrosa. Gerhard Richter y Uta Barth / 127

2. Obra. Exteriores / 133

- 2.1 Pa(i)sajes. / 133

PROYECTOS EXPOSITIVOS / 143

- 1. La puerta entornada. 2010. Alicante / 145
- 2. Passatges. 2011. Valencia / 149
- 3. Pa(i)sajes. 2012. Alicante / 155

CONCLUSIONES / 159

BIBLIOGRAFÍA / 165

“ Se diría que son las cosas las que pasan,
pero somos nosotros los que pasamos.”

JOSE SABORIT
Del tren

INTRODUCCIÓN

1. PA(i)SAJES

El proyecto **PA(i)SAJES: Por donde pasamos** es una investigación teórico-práctica, realizada entre los años 2010 y 2012, que forma parte del Proyecto Final del Master en Producción Artística realizado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia.

Según la normativa del Máster, nuestro trabajo se encuentra dentro de la tipología 4, es decir, una producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica. Cabe decir que no se trata de realizar una reflexión a priori que se ilustre mediante las obras posteriormente, ni una justificación posterior a nuestro trabajo pictórico, sino que teoría y práctica van unidas a lo largo de todo el proceso, investigando sobre autores, textos, películas y todo tipo de documentos que tengan algún tipo de relación con nuestro trabajo. Se pretende incorporar la mayor parte de los conocimientos adquiridos durante el curso académico del Máster para ampliar el abanico de posibilidades con el objetivo de crear un trabajo más maduro, consciente y coherente.

2. Breve memoria del proceso de creación e ideación del proyecto

Desde 2009, el interés por la representación de los interiores y la huella humana ha sido la clave principal del trabajo que he estado llevando a cabo.

El proyecto se centraría, de haberlo presentado en su día, en las habitaciones y hubiese recibido el nombre de *La puerta entornada*, título que dio nombre a mi primera exposición individual, compuesta por cuadros en los que aparecen habitaciones que recogen los rastros de la presencia humana.

Las asignaturas del Máster han influido en los cambios que ha experimentado el proyecto, ya que aportaban conceptos e ideas que podían enriquecer el trabajo. De esta manera, el descubrimiento del cine a raíz de las clases de Vicente Ponce *Cine moderno y transformaciones de la imagen*, complementado con el seminario *Cine y pintura: Historias de lo visible* impartido por Javier Moral, supuso la ampliación de este proyecto, estableciendo paralelismos entre las pinturas que estábamos realizando y diversas películas que juegan con la misma poética y que enriquecen a su vez nuestro

trabajo. Por otro lado, un nuevo tema se apoderó del trabajo cuando estaba finalizando el curso académico del Máster: el paisaje. Las clases de Eva Marín, *Paisaje y territorio, la mirada y la huella*, me llevaron a mirar afuera y tomar una serie de fotografías de paisaje, en las que se refleja una mirada hacia el exterior vista a través de un cristal empañado. Estas fotografías fueron traducidas a la pintura. De modo que, ante la necesidad de dedicar el tiempo únicamente a pintar y a intentar buscar algo en el paisaje, con la intuición de que fuese lo que fuese guardaba algún tipo de relación con las habitaciones, se pospuso la presentación de este proyecto final.

Así, en el presente trabajo, se intenta reflejar una mirada hacia el interior y otra hacia el exterior, vislumbrando los paralelismos entre dentro y fuera y lo que hay en medio con un mismo nexo de unión: lo que pasa, lo que se mueve, lo que muta y lo que queda. Como hemos comentado, el cine ha sido una gran fuente de inspiración, ya que muchas de sus estrategias nos son útiles a la hora de componer nuestras obras.

3. Respecto al título *PA(i)SAJES*

Nos encontramos en el pasillo de una casa. Nos aproximamos a una habitación que tiene la puerta entornada y nos asomamos. En su interior vemos a tres personas. Una de ellas en la cama, otra en la mesa haciendo algo y otra junto a la ventana. La banda sonora está compuesta por sus voces que se confunden con el sonido de la radio. Es la imagen que percibimos y describimos al contemplar la escena.

Un poco después, estas tres personas abandonan la habitación y apagan la radio. Volvemos a asomarnos. La cama está desecha y hay una chaqueta encima. Hay libros encima de la mesa junto a media taza de café. Junto a la ventana, un cenicero. Entonces contemplamos los muros y el mobiliario. Las estanterías llenas de fotos. La pared llena de cuadros, y más fotografías. Nos llama la atención que una de las caras que aparecen las fotos se repite en varias de ellas; un señor mayor. También hay clavados por la pared papeles viejos, como arrancados de una libreta, en los que parecen haber escritos algunos versos, poemas firmados por alguien que alguna vez abrió su corazón a un papel, una figura que se nos hace muy presente por su definitiva ausencia. El silencio nos regala unos instantes de contemplación. Y es entonces

cuando advertimos realmente la presencia del ser humano: su huella, sus recuerdos, sus objetos... El espacio propio, que no deja de ser un pasaje de entrehoras, nos aporta más información del individuo que si esta persona se encontrara aquí, se podría decir que su propia presencia nos eclipsa su identidad.

Más tarde, dejamos de mirar a través de la puerta esta escena, y nos dirigimos hacia a ventana. La urbe. Ruido, tráfico, humo, masas, y la vecina de enfrente gritando a la de al lado. Pero dejemos de mirar este panorama. Cerramos los ojos. Eliminemos, al menos de nuestra mente y en la medida de lo posible, todo aquello que se mueve de un lugar a otro sin descanso, incluso el ruido. Ocurre algo parecido a cuando contemplamos la Gran Vía de Antonio López. Una ciudad vacía. No hay tráfico, no hay gente, no hay ruido. Sólo un silencio y un "vacío" donde la huella humana se hace más presente por su propia y definitiva ausencia en un escenario construido de principio a fin por el hombre. Pero no nos quedamos quietos. Nos vamos, recorreremos una larga carretera en busca de algo, no sabemos muy bien qué. La carretera no parece acabar nunca. Pero llegamos. Todo llega. Un lugar donde poderse parar sin buscar nada. Un lugar donde escuchar el silencio y sin más respirar. Ocurre igual que en las estancias interiores, sólo que estas dejan la información contenida entre sus muros, mientras que aquí, en el exterior, los datos se dispersan, como si se desvaneciesen, como desaparecen las tardes para convertirse en oscuridad nocturna. Otro pasaje convertido esta vez, en pa(i)saje.

"[...] Ese momento, aquel en el que el sol se ha ocultado y quedan sólo algunos rayos, incluso cuando el sol se levanta con lentitud, es aquel en el que la conciencia se debate con el sueño y la imaginación coloca las cosas en un relativismo apenas dibujado, apenas sentido, con contrastes muy bajos entre luz y oscuridad, lo mismo que con una débil certidumbre. Ese es el momento en que surge una pintura espectral, capaz de devolvernos a estados previos a la conciencia, donde el yo se

diluye con el ser en general y todo es una misma cosa, no hay límites precisos.” (Jose Springer¹)

Y después se nos presenta una imagen: La huella como protagonista, su voz el silencio y como escenario el hueco vacío. Con esta imagen impresa en nuestra mente buscamos el significado de la palabra pasaje: entrada, abertura, salida, callejón, pasadizo, recoveco, paso, túnel, travesía, tránsito, lugar, paraje, sitio, punto, comunicación, etc.² Decidimos que llamar a todo esto *Pa(i)sajes*, podría englobar tanto a los pasajes o pasillos interiores como a los paisajes, llevando implícito en el título el tránsito de un tema a otro; un pasaje, un camino.

4. Conceptos

Nuestro proyecto *Pa(i)sajes* surge con la intención de plantear dos visiones, fuera y dentro, defendiendo un mismo planteamiento: que lo visible aludido desvela lo que suele pasar desapercibido.

La obra se divide, por un lado, en los interiores, las habitaciones tituladas por la presencia de las puertas y el muro que no nos da una visión completa de la estancia, habitaciones habitadas por las marcas de aquellas figuras que se encuentran ausentes. Signos de presencia que nos acompañan siempre y de las que no solemos ser conscientes, como son los reflejos, las sombras y los ecos; rastros que hacen más presentes a las figuras cuanto más definitiva es su ausencia.

¹ Entre los seminarios paralelos a las clases del Máster de Producción Artística, se encontraba la *Semana de profesores visitantes*. Tuvimos la suerte de compartir unos días de clases y charlas con José Springer, profesor en la Universidad Iberoamericana y en la Escuela de Escultura, Pintura y Grabado La Esmeralda (México D. F.). Nos habló del fenómeno migratorio y su efecto en el arte. Sin embargo lo más interesante para mi proyecto fue el tema de la migración de las ideas, estableciendo un diagrama en el que una idea general tenía muchísimas vertientes y cómo nuestro proyecto podía migrar de una idea a otra. Tuve la oportunidad de mostrarle lo que pintaba en ese momento, y en un correo electrónico algunas semanas después me escribía el texto citado. Esta idea de la migración de las ideas fue una gran ayuda para dar el paso a migrar del interior al exterior, de la habitación al paisaje.

² Real academia española [en línea] <http://rae.es/rae.html>

Por otro lado se contempla también una mirada hacia el exterior, hacia el paisaje. Si la mirada interior es más "nítida", la mirada hacia el exterior se abre, y sin embargo no hay casi nada definido. Nos encontramos ante una naturaleza que no sólo nos niega una visión completa sino que tan sólo nos muestra fragmentos acordes a nuestra pequeñez. De este modo, siguiendo este objetivo nos cuestionamos qué nexos encontramos en común entre las estancias y los paisajes. Qué punto de unión podríamos entrever y así llegamos a la pregunta: ¿Cómo representar el vacío en los interiores y en los paisajes? Lo usurpado se hace presente, elíptico, hueco y vacío, pero no un vacío con toda su dimensión, ya que de ser así nos introduciría en otro discurso sobre el espacio vacío y despojado, sino que del vacío que estamos hablando es del hueco, precisamente el que deja la ausencia humana.

Prestar un poco de atención ahora a estos conceptos, cuando el mundo de las apariencias y el mundo virtual fuera de la realidad palpable eclipsa nuestra mirada, incluso otras formas de ver las cosas, nos parece, si no necesario, muy relevante.

5. Sobre la estructura del trabajo escrito (TFM)

La teoría y la práctica van unidas a lo largo de todo el proyecto. Para apoyar el desarrollo de esta reflexión conceptual plástica hemos recurrido a obras de escritores, pintores, cineastas y poetas.

En el primer apartado haremos algunas consideraciones previas sobre la imagen pintada, ¿Por qué pintura? No se trata de hallar una respuesta, sino de exponer algunas claves del sentido que puede tener la pintura hoy para aquellos que la practicamos en una sociedad donde imperan las imágenes de las nuevas tecnologías.

El segundo apartado lo dedicamos al cine, que ha sido una gran fuente de inspiración. Establecemos paralelismos entre la imagen cinematográfica y la imagen pintada. Cabe decir que los encuentros con el cine han sido ocasionales en este proyecto, de modo que no profundizaremos en conceptos cinematográficos, sino que simplemente extraeremos ciertos aspectos del cine en cuanto a la construcción de las imágenes que nos interesan para llevar a cabo la obra pictórica. Haremos una breve reseña al cine oriental, la película *In the mood for love* nos resultó muy inspiradora. Hablamos

también en este apartado sobre el tema de lo real de algunas películas como *El sol del membrillo* de Victor Erice, lo que nos lleva directamente a un referente pictórico, Antonio López. En un anexo, relato una experiencia con el pintor durante una semana pintando del natural.

Posteriormente nos centraremos en la temática del trabajo dividida en dos temas: el interior y el exterior.

La primera parte, interiores, es la más extensa ya que es sobre la que más tiempo hemos trabajado. En primer lugar veremos algunos ejemplos de los referentes clave tanto pictóricos como cinematográficos, fotográficos y poéticos que abordan cuestiones como el vacío en la vida humana, la soledad, la melancolía, el silencio, la memoria etc. en la sociedad contemporánea. Hemos tratado estos referentes por temas: *Figuras solitarias: Jaime Rosales y Edward Hopper; Espacios vacíos: Yasujirō Ozu, Antonio López, Hammershoi y Dreyer, J.M. Ballester, Jose Maria de Orbe y Rosa Martínez Artero; Tiempo y sombras: Francesca Woodman, César Simón y Jose Luis Guerín; Deseos vedados: Wong Kar Wai y Otros referentes de estilo y síntesis: Morandi, Liliane Tomasko y Luc Tuymans.* En segundo lugar, pasaremos a visualizar la obra propia dividida en dos apartados, *La puerta entornada* y *Pasajes*.

En la segunda parte, exteriores, hemos dividido de igual modo los referentes por los temas: *Sentimientos de lo sublime: Caspar David Fiedrich, Turner y Mark Rothko; Los paisajes de Hammershoi; Miradas sin dueño: José Saborit; y La imagen borrosa: Gerhard Richter y Uta Barth.* Posteriormente veremos los cuadros pintados en relación a los exteriores, llamados *Pa(i)sajes*.

En el siguiente punto veremos los tres proyectos expositivos realizados: "La puerta entornada", exposición realizada en diciembre de 2010 en Alicante. "Passatges", exposición itinerante en diciembre de 2011 y enero de 2012 en Valencia. Y *Pa(i)sajes*, realizada en julio de 2012 en Alicante.

Por último cerraremos el proyecto con las conclusiones y daremos una reseña de la bibliografía utilizada.

¿POR QUÉ PINTURA?

1. Algunas consideraciones previas sobre la imagen pictórica

Dejando a un lado las múltiples acepciones y significados que encontramos en el diccionario acerca del concepto imagen, nos centraremos en la definición de la misma como "representación".

La *Representación* contiene la palabra *presente*, la representación *hace presente* un objeto ausente, ocupa su lugar, de ahí la idea de "doble" y su vinculación con la muerte y la memoria.³ Régis Debray inicia su ensayo *Vida y muerte de la imagen* con la referencia al nacimiento de la imagen a partir de la muerte en un capítulo titulado precisamente *El nacimiento por la muerte*: "El nacimiento de la imagen está unido desde el principio a la muerte. Pero si la imagen arcaica surge de las tumbas, es como rechazo de la nada y para prolongar la vida."⁴

Con la aparición de la fotografía en 1839, se incorpora un nuevo sistema de captación de la realidad de una manera más rápida y eficaz. Hasta esta fecha los cuadros eran la única fuente de información visual del pasado; los rostros de los emperadores, sus vestimentas, y los espacios que transitaban sólo nos han llegado bajo la forma de retratos, bodegones, interiores o cuadros de historia. La fotografía relevaba a la pintura en ese sentido. Fue entonces cuando comenzó a hablarse de la muerte de la pintura. Testigo de ello, encontramos una afirmación de Delaroche en 1839, quien tras contemplar por primera vez un daguerrotipo afirmó: *A partir de hoy, la pintura ha muerto*. Sin embargo la pintura nunca muere, lo que mueren son algunas formas de entenderla. Esto supone que la pintura vaya desligando la pincelada de su función mimética, perdiendo gran parte de su función narrativa, y así, abriéndose paso a la construcción de la imagen liberada, la cual alcanza su máxima expresión en el Impresionismo, donde se evidenciaba un trazo que era capaz de insinuar y no tanto de describir. Cézanne (1839-1906) es el artífice de cambio de paradigma en el lenguaje plástico, ya que en sus obras fracciona la perspectiva para verla desde otros puntos, a

³ Santos Zunzunegui en *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra, 2007

⁴ DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Paidós, 1994. p. 19.

sabiendas de que cuando las imágenes se quedan en el plano bidimensional despliegan todo su potencial.

2. Pintar hoy

“Es un alivio saber que todavía queda gente que se interesa por la imagen en cine y/o pintura y no tanto por la imagen digitalizada que se modifica subiendo o bajando el pantone.”

JAVIER MORAL

En estos tiempos de materia clausurada, todo aquello que no responda a los sistemas digitales, a la rapidez, al efectismo, a la prisa y por tanto, a lo perecedero, parece estar relegado a un segundo plano. De este modo, es fácil escuchar hoy en día aquello de que la pintura es una técnica obsoleta que debe superarse.

“La opción de un arte que intente mirar directamente a las cosas no implica únicamente una posición estética sino una opción moral, contracorriente, contratiempo se convierte en ¿Cómo pensar?, lo que es tanto como preguntarse aquello que verdaderamente importa: **¿Cómo vivir?**”⁵

“Vivimos una época en la que la materialidad es cada vez más elíptica, y nuestra experiencia del mundo se ve filtrada por los media, sin poder percibir su textura, sus olores.”⁶

Pintar hoy supone dejar constancia de aquello que parece ignorarse, la materialidad física. “La pintura atraviesa capas silenciosas de las cosas para finalmente, utilizando

⁵ Saborit, José, *Guía para ver y analizar El sol del membrillo*. Nau Llibres, Valencia y Ediciones Octaedro, Barcelona, 2003. p.118

⁶ Albelda, José, *Desde dentro de la pintura*, Cuadernos de imagen y reflexión, UPV, Valencia, 2008, p.31.

los artificios de su materia, actuar en la superficie e imponer su espectáculo, por muy abstracto que éste sea”.⁷

Puede que la estrategia para hacer que la pintura cobre su máximo potencial en los tiempos que corren resida en hacer ver que la pintura es capaz de hacer lo que no pueden hacer otros mecanismos, por espectaculares y portentosos que puedan parecer. Creemos necesario volver a la fuente de su necesidad para volver a recordar cuales son sus dos capacidades principales de las que ya hemos hablado anteriormente. La primera, la de capturar el doble del mundo real. La segunda, encarnar la imagen en la materia para posteriormente, ofrecerla al espectador, esperando el encuentro con otros ojos que quieran detenerse en ella.

“Existen algunas obras que, al contemplarlas puedes aprehender algo que estabas buscando pero que nadie más podía decirte. Es como una experiencia mística, si entendemos por místico aquello de lo que no se puede hablar sino tan sólo mostrar.”⁸

“Siempre, una pintura, con su materia, con su luz, se mueve grado a grado en el interior de un centro, se recoge con el ojo, con la mano; en el paso, en el poema, en la imagen, de lo que podríamos alojar como dolor, como alegría, por esencia. La unidad de los flujos entre el existir y el ser; o sea, un passage, un tránsito. ¿Y fuera de lo anecdótico, no sería en su orientación más íntima, éste el sentido de la pintura?”⁹

Clement Greenberg, el teórico del Expresionismo Abstracto, señalaba que “tendemos a ver lo que está dentro de una Obra Maestra de la Antigüedad antes de verla como pintura”, mientras que “vemos una pintura Modernista primero como pintura” y es precisamente esa mirada Modernista la correcta para ver cualquier tipo de pintura, antigua o moderna. “La pintura contemporánea retiene de su transfondo Modernista y Conceptual la creencia de que toda la obra de una artista deberá plantear una

⁷ Sobczyk, Marek, *De la fatiga de lo visible*, Pre-textos, UPV, Valencia, 2011, p. 25.

⁸ Albelda, José, *Desde dentro de la pintura*, Cuadernos de imagen y reflexión, UPV, Valencia, 2008, p.52.

⁹ Sobczyk, Marek, “ Encuentro con la pintura” En Jose Saborit; Marek Soczyk, *La presencia y la figura*, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2012, p.33.

posición –de que una pintura no es sólo una pintura sino también la representación de una idea sobre la pintura.”¹⁰



Adrian Ghenie, *Pie Fight Study 2*", 2008, oil on canvas, 55 x 59 cm

Resumiendo, pintar hoy es igual que pintar ayer, ya que nos mueve el mismo sentimiento, el amor a la pintura y la tradición del lenguaje pictórico plástico.

En palabras de José Saborit, al pintar reivindicamos un arte primitivo con el que pretendemos tensar el hilo que nos une a los logros del pasado y así, “explorar las honduras de la tradición intemporal en busca de esa energía inextinguible que consiste en dar vigorosa vida sucesiva a lo de siempre.”¹¹

¹⁰ Shwabsky, Barry, *La pintura de modo interrogatorio*, Introducción al libro *Vitamin P: New Perspectives in painting*, Phaidon Press, E.U, 2002

¹¹ Saborit, José, “Por qué es necesario seguir pintando”, Catálogo de la exposición *El clavo ardiendo*, Valencia, 2008.

DE LA FIGURA AL PAISAJE

1. De mi abuelo al campo

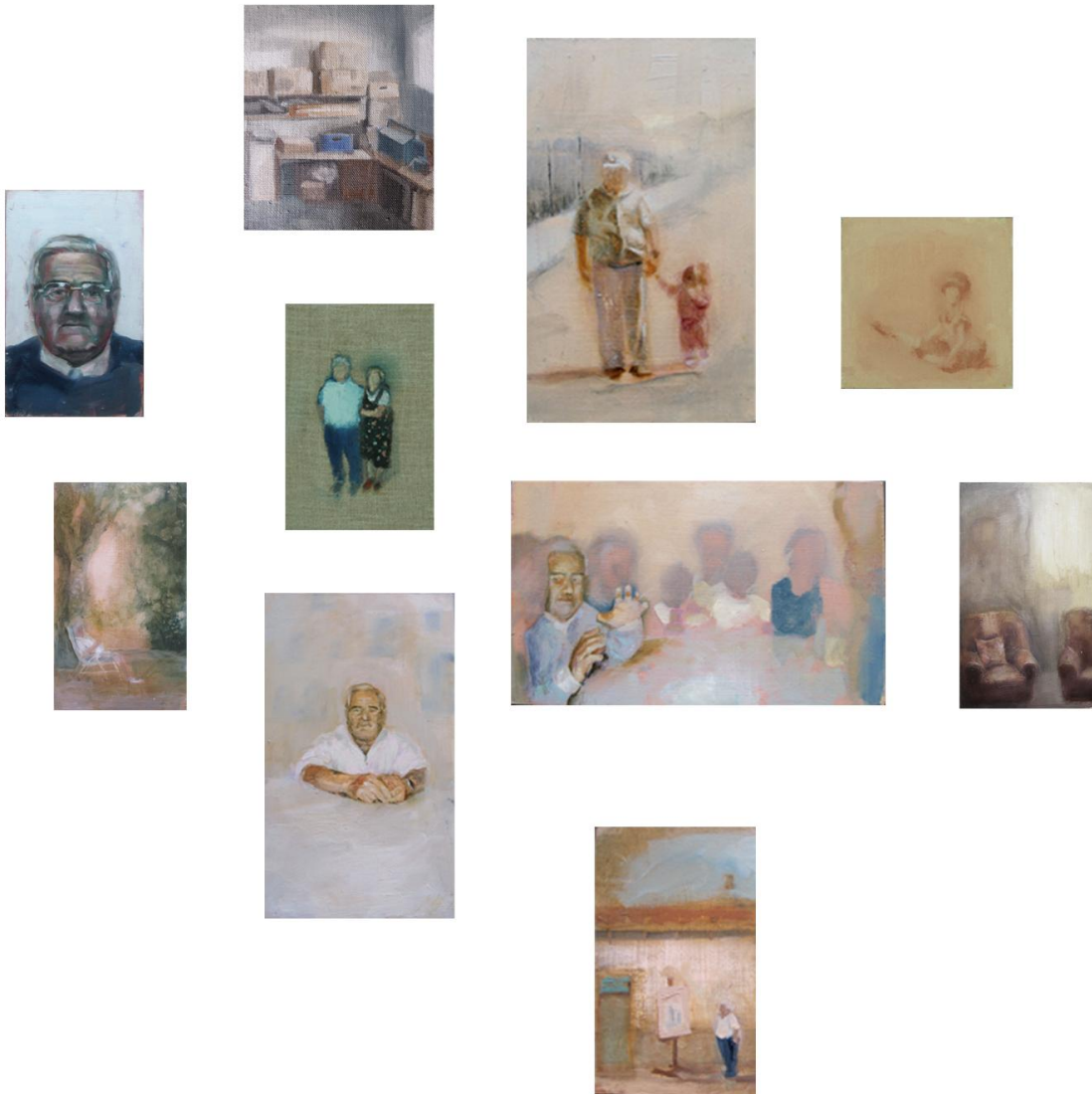
Hace tres años comencé a pintar retratos de mi abuelo porque murió. Su pérdida me impulsó a buscar sus huellas.

Pintar su rostro me llevó a pintar su casa, vacía. Por tanto, el origen del tema de las estancias vacías surgió de los recuerdos que guardan las casas y aquello que le falta a uno. Esta búsqueda, que en un principio tenía el objetivo de una especie de cura psicológica, fue materializada en una serie de obras. Poco a poco, fui guardando dentro de mí a mi abuelo y centrándome en ciertos aspectos en los que me gustaba recrearme en esos cuadros, el silencio, la soledad, el espacio vacío eliminando elementos superfluos y detalles que no fuesen necesarios. Aquel retrato que pintaba continuaba estando en aquellos interiores, a modo de un retrato sin rostro, como un secreto.

En un principio pensamos obviar esta primera fase más intimista y centrarnos en el tema central, sin embargo, considerar el proyecto desde su nacimiento, es también, un pasaje que nos esclarece el camino del proceso: cómo hemos mutado de la presencia a la ausencia, con esa búsqueda de la poética del vacío entendido como hueco y el silencio.

Así, fuimos pintando como atravesando puertas de habitaciones propias, de familiares, de amigos, de otros pintores y otras prestadas del cine. Después decidimos abrir la ventana. Este paso del interior al exterior me llevó dos meses de lucha. Pintamos un cuadro en el que una habitación tenía una ventana a través de la cual veíamos el exterior. El cuadro acabó desapareciendo ya que, por diversas circunstancias no funcionaba y acabó siendo un intento fallido. Composición, color, atmósfera, había algo que no encajaba, de modo que nos quedamos con ese pequeño paisaje que aparecía a través del cristal empañado de la ventana. No buscábamos una ventana, sino el paisaje directo. Ni siquiera fotografiamos la obra para conservar al menos su imagen, fruto del coraje, fue cubierta de una nueva capa de óleo. Y así comenzó la serie de los paisajes.

Ya estábamos fuera de la casa pero teníamos el mismo objetivo que en el interior, eliminar detalles y toda mera descripción del relieve orográfico para centrarnos en lo mismo de los interiores: el vacío, el silencio, la atmósfera y la quietud.



Eva Borrás Villora, *Lalo*, 2009-10, óleo sobre tabla, varios tamaños

EL CINE COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN

Las apasionantes clases de cine de Vicente Ponce en la Facultad, complementadas con el seminario de *Cine y pintura: Historias de lo visible* impartido por Javier Moral, nos llevaron a introducir el tema del cine en nuestro proyecto. Nos dimos cuenta de que aquello que andábamos buscando acerca del vacío y las ausencias presentes en las casas, así como la manera de encuadrar la escena, aparecía también en diferentes obras fílmicas y que muchos cineastas tenían esa misma inquietud.

De este modo comenzamos a replantearnos las relaciones entre el cine y la pintura pensando que, si el cine se servía del catálogo de imágenes de la pintura, qué podría suponer que la pintura se sirviese de algunos fotogramas para encarnarlos de nuevo en la pintura al óleo.

Comenzamos pues, a establecer las relaciones entre los dos dispositivos, pero no desde el qué representan las imágenes sino desde el cómo se representan, saber cómo mirarlas para aprender a construirlas partiendo de este otro mecanismo, el cinematógrafo.

1. *Ut pictura kinesis*

Nos parece pertinente en este punto establecer algunas semejanzas entre el dispositivo fílmico y el pictórico.

El lienzo como la pantalla de cine es esa superficie blanca en la que se revela una imagen que el espectador puede interpretar. La conocida frase horaciana *ut pictura poesis*, como la pintura así es la poesía, establecía relaciones entre la palabra y la imagen. El asunto que nos ocupa aquí es la relación de imagen a imagen (desde dos dispositivos diferentes), lo que el cineasta Jose Luis Guerin ha llamado *ut pictura kinesis*, o como la pintura así es el cine.¹²

¹² Marí, Antoni, "Sobre el origen del cine y la pintura" en "Pintura y cine: Una instalación de Jose Luis Guerin motiva la reflexión sobre la imagen, el lienzo y las sombras" *Cultura/s. La vanguardia*, nº458, 30 marzo de 2011. p. 2.

Pintores y cineastas tienen mucho que compartir. Como señaló André Bazin, el sueño de ambos responde "a un mismo impulso mítico: esa necesidad original de superar el tiempo mediante la perennidad de la forma; el deseo, totalmente psicológico, de reemplazar el mundo exterior por su doble"¹³ capturando para ello la luz, entre otras cosas, y todo por esa necesidad de inmortalizar al individuo frente a la consciencia de la muerte y el miedo a la nada.

El relato fundacional de la pintura, narrado por Plinio el Viejo en su *Historia natural*, nos habla de la dama de Corinto, quien no soportaba la idea de la ausencia de su amado a punto de marchar de la ciudad, así que con la luz de una candela y la sombra que proyectaba sobre su amante, la dama consiguió inmortalizar su figura trazando el perfil sobre el muro; así pudo conservar su memoria y mantener vivo el amor. Un amor entre una mujer y una sombra. De esta forma, la pintura, en lo que tiene de ilusorio, de efecto distorsionador de la percepción, favorece las visiones, la analogía, y sustituye lo real por su sombra. El cineasta Jose Luis Guerin reconoce este relato fundacional de la pintura como equivalente al del cine, considerándolo un mito idóneo desde donde "pensar y soñar la pantalla como lienzo sobre el cual podemos imaginar cómo podría llegar a ser aquello que no conocemos".¹⁴

2. La pintura y el cine se miran

Desde la invención del cinematógrafo de los hermanos Lumière, lo pictórico ha estado presente en el cine, y del mismo modo lo cinematográfico ha penetrado en la pintura. Esta relación entre ambos lenguajes podemos analizarla a partir de dos maneras de abordar la imagen. Por un lado, una que se interesa por "el asunto", el *qué* representa la imagen, mientras que por otro se sitúa un punto de vista preocupado por el *cómo*

¹³ Declaraciones de Víctor Erice recogidas en el press-book de la película en: Saborit, José *Guía para ver y analizar El sol del membrillo*. Nau Llibres, Valencia y Ediciones Octaedro, Barcelona, 2003. p.12

¹⁴ Martínez Clará, Jesús, "Ut pictura kinesis" en "Pintura y cine: Una instalación de Jose Luis Guerin motiva la reflexión sobre la imagen, el lienzo y las sombras" *Cultura/s. La vanguardia*, nº458, 30 marzo 2011. p.4.

representa dicha imagen. Trasladando al debate cine/pintura estas dos formas de entender la imagen, pueden señalarse dos proyectos enfrentados.

En un lado, aquella que estudia las citas pictóricas es decir, la perfecta traducción del cuadro en encuadre operada por el *tableau vivant* (*cuadro viviente*). Se trata del vínculo de la relación epidérmica a partir de la referencia iconográfica.¹⁵ Un ejemplo

Por otro lado, se sitúa la posición que aborda la imagen desde sus principios constitutivos (cromáticos, espaciales y compositivos) dejando a un lado el modelo referencial-representacional. El interés reside en pensar la imagen como la pensaría un pintor: color, ambiente y composiciones, no en hacer un cuadro viviente. La forma misma es puro contenido. Como decía Godard: "Hay que pensar formas que piensen".¹⁶

"Más interesante es, me parece, prestar más atención, mediante cuidadosa observación a la "forma" en qué procedimientos, técnicas, motivos y temas del arte pictórico son transformados, adaptados y recreados bajo nuevos parámetros estéticos en la película".¹⁷

Como manifestaba el cineasta español Víctor Erice al inicio de los años 50: "la pintura va a ayudar al cine a liberarse de los artificios literarios y teatrales heredados desde su nacimiento, salvándolo de las fórmulas narrativas y las convenciones dramáticas presentes en los guiones que la industria le ha impuesto tradicionalmente"¹⁸() o dicho de otra manera, "la pintura es el decapante capaz de limpiar al cine de todos los barnices de lo ornamental y lo superfluo".¹⁹

¹⁵ Apuntes del ciclo de cine Javier del Moral: *Cine y pintura, historias de lo visible*, Facultad de Bellas Artes, U.P.V., diciembre de 2011.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Zunzunegui, Santos, en Cerrato, Rafael: *Víctor Erice, El poeta pictórico*, Madrid, JC, Madrid, 2006, p.12

¹⁸ Víctor Erice en Cerrato, Rafael: *Cine y pintura*, Ediciones JC. Madrid, p. 143

¹⁹ Cerrato, Rafael, *Víctor Erice, el poeta pictórico, Op.cit.* p.38

3. Estrategias cinematográficas

La elección de ciertas imágenes del cine como referentes a la hora de elaborar una serie de pinturas se debe al interés por adoptar las estrategias cinematográficas, es decir, los diversos elementos que utiliza el cine para generar sus imágenes y que pueden ser muy sustanciosos a la hora de pintar un cuadro, como puede ser la puesta en escena, el encuadre, el fuera de campo, el tiempo, etc.

Si el cine encuentra en la tradición pictórica un catálogo de imágenes, formas de utilizar el color y la luz, un repertorio de temas, maneras de construir encuadres o ejercicios de composición, el cine, por otra parte, "ha contribuido a reencuadrar la pintura moderna"²⁰, según José Luis Borau.

Jacques Aumont en *El rostro en el cine*, habla de tres conceptos del lenguaje pictórico que se aplican también en el cine: la puesta en escena, que nos lleva a hablar también del punto de vista; la elección del encuadre, que nos remite al fuera de campo y la fijación de lo accidental.²¹

3.1. La puesta en escena

Jacques Aumont dice de la puesta en escena que es "un decorado, un momento, una gestualidad, una mímica, una colocación", algo que tiene que ver con el teatro. Encontramos una definición del actor Michel Mourlet, en 1965, que la describe puesta en escena como "esa energía misteriosa que sostiene con resultados diversos los remolinos de sombra y claridad y su espuma de ruidos."²² Por otro lado, el crítico Raymond Bellour argumentaba: "la puesta en escena valora esencialmente un modo de elaboración de las relaciones de cuerpos y planos, en el plano y entre los planos, por lo tanto, en el espacio y en el tiempo, entendidos como espacio y tiempo de la

²⁰ José Luis Borau, en su discurso como académico electo leído en el acto de su recepción pública el día 21 de abril de 2002

²¹ Aumont, Jacques, *El rostro en el cine*, Paidós, Barcelona, 1992. p.28.

²² Liandrat-Guigues, Suzanne y Leutrat, Jean-Louis, "¿Qué es la puesta en escena?" en *Cómo pensar el cine*, Cátedra, Madrid, 2003, p.64.

ficción.”²³ La puesta en escena automáticamente está vinculada a la noción de punto de vista.

3.1.1. El punto de vista

Para Daney el “punto de vista es muy precisamente lo que ocupa el lugar de un cuerpo elidido de la imagen, lo que se ve de la mancha ciega”²⁴. Este punto de vista remite al personaje que está siempre en el lugar de la cámara. No puede haber un punto de vista único ya que habría imágenes que nunca serían vistas. Por tanto, la noción de punto de vista equivale a plantearse “quién mira”. La distancia del punto de vista y el ángulo de visión se relacionan directamente con el segundo concepto, el encuadre.

3.2. El encuadre

“Encuadrar, recortar, elegir los límites del campo, buscar fragmentos, sinécdoques de esa realidad inabarcable que fluye alrededor del que mira, es un ejercicio básico común a la pintura y el cine.”²⁵ La imagen, al ser encuadrada, permite la definición de la imagen.

El marco es el operador que decide qué queda dentro y qué queda fuera de la imagen. Como nos explicaba Javier Moral en el seminario de cine *Historias de lo visible*, André Bazin estableció una nítida distinción entre el marco pictórico “cadre” (cuadro) y el marco cinematográfico “cache” (mirilla). Argumentaba que el “cadre” o cuadro es centrípeto, es decir, que en pintura, todas las fuerzas compositivas van hacia el interior. Por otro lado decía que el “cache” o mirilla es centrífugo, esto es, que en cine la mirada se dirige al exterior de la composición, hacia el fuera de campo que excede los límites de la pantalla. Sin embargo esta teoría de Bazin no era compartida por Jacques Aumont, quien criticó las “esencialidad” de la distinción afirmando y demostrando la complementariedad y presencia de las fuerzas centrípeto/centrífugas en los dos medios. Bazin estaba confundiendo la realidad bidimensional y la

²³ *Ibid*, p. 65.

²⁴ *Ibid*, p. 66.

²⁵ Saborit, José *Guía para ver y analizar El sol del membrillo*. Nau Llibres, Valencia y Ediciones Octaedro, Barcelona, 2003. p.85.

tridimensional, ya que según él, la pintura no jugaría con el fuera de campo. (Posiblemente argumentase de este modo porque tomaba como referencia la pintura renacentista en la que todo converge en la divinidad central.)

3.2.1. El fuera de campo

Y es que en la pintura sí que existe el fuera de campo. Claros ejemplos son de la utilización del mismo de una manera muy inteligente en la pintura *Las Meninas* de Velázquez o los cuadros de Degas al dejar figuras fuera del encuadre, se apela a algo de fuera.

Lo interesante de las fuerzas centrípetas y centrífugas consiste en combinarlas. Cuando se sitúa una ventana delante de la escena se apela al interior y al exterior a la vez generando una tensión mayor ante la sensación de la existencia de un espacio que se siente pero no se ve, al que sólo se alude. Centrípeto porque se centra en la imagen, centrífugo aludiendo a aquello que se desborda hacia el exterior.²⁶

“Hornacinas, ventanas y puertas son fragmentos de realidad que se distinguen por su capacidad de delimitar un campo visual. Las tres son, al mismo tiempo, negación de la pared y afirmación de otro espacio. La representación pictórica de la puerta o de la ventana denota un mecanismo metaartístico que activa un diálogo entre el corte existencial y el corte imaginario.”²⁷ En los cuadros con marco de puerta o de ventana, se obliga al espectador a ver la imagen a través de los ojos del artista/emisor. Es decir, el espectador repite la situación de emisión.

Noël Burch, en su *Praxis del cine* (1970) nos habla del fuera de campo y del espacio vacío ilustrándolo con uno de los cineastas orientales más interesantes para nuestro trabajo: Yasujirō Ozu.

“Puede ser útil, para comprender la naturaleza del espacio en el cine, considerar que se compone de hecho de dos espacios: el que está comprendido en el campo y el que está fuera de campo. Para las necesidades de esta discusión, la definición del espacio

²⁶ Moral, Javier, *Cine y pintura, historias de lo visible. Op.cit.*

²⁷ Stoichita, Víctor, “Encuadres y reencuadres”, *La invención del cuadro, Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000, p.60.

del campo es extremadamente simple: está constituido por todo lo que el ojo divisa en la pantalla [...].”²⁸

Es sobre todo el campo vacío lo que atrae la atención sobre lo que sucede fuera de campo (y por tanto en el espacio-fuera-de-campo) puesto que nada, en principio, retiene ya (o todavía) la vista en el campo propiamente dicho. Evidentemente, una salida que deja un campo vacío atrae nuestro espíritu hacia un trozo determinado del espacio-fuera-de-campo, mientras que un plano que empieza por un campo vacío no siempre nos permite saber de qué lado va a surgir nuestro personaje, o incluso si va a surgir alguno.

3.3. La fijación de lo accidental

Por último, el tercer concepto citado por Aumont es lo accidental, aquello que depende del lugar y del instante, lo fugitivo. Lo que atraviesa el rostro, el lienzo o la pantalla en un momento determinado y que fijarlo supone captar la casualidad y la instantaneidad del momento, aparte de dotar a la imagen, quizá, de otro sentido. Es lo que llamamos el azar, que al señalarse es un hecho que cobra significados. De tal manera que una habitación con una cama desecha y unos libros encima de la mesa junto a media taza de café, son signos que, si bien podrían considerarse parte del decorado de la escena, nos están remitiendo a la ausencia de alguien y hablando a su vez del mismo.

4. Apostilla al cine oriental

Dentro del cine como fuente de inspiración, descubrimos algunas películas del cine oriental que nos resultaron muy sugerentes para nuestro proyecto.

El cine oriental se muestra especialmente permeable a la valoración plástica y no renuncia a la imagen opaca, ofreciendo así, el goce de la visibilidad pura. El cine no es

²⁸ Burch, Noël, *Praxis del cine, Fundamentos*, Madrid, 1973.

una pantalla transparente sino un lienzo que reflexiona sobre su superficie. Decimos esto porque en contraposición a la tradición occidental, en Japón los cuadros no eran concebidos como una ventana abierta al mundo, sino como una superficie destinada a la creación según el espíritu y no la forma. El trazo, las figuras sin sombras, los contornos diluidos en el vacío y los colores de la tinta construían la historia más allá de la representación. No había engaño al ojo, no había ilusión de volumen tridimensional. Lo plasmado se mostraba en un plano bidimensional, una superficie de trabajo. Es una mirada liberada donde el ojo del pintor no se intuye, es un ojo que vaga y pasea libremente sin anclar al espectador en una posición concreta frente al cuadro. Los *Ukiyo-e*, (xilografías populares japonesas que representaban paisajes, escenas de la vida cotidiana, historias populares o motivos eróticos) traducido literalmente como "pinturas del mundo flotante", eran láminas rebosantes de color que prescindían de todo ilusionismo.²⁹ Morandi, Rothko, Mondrian o Cézanne entre otros muchos son ejemplos de pintores que componen sin ese sitio fijo desde donde mirar, convirtiendo los cuerpos en "manchas" desde ese principio de frontalidad frente al espectador. La profundidad se sustituye por traslajos, planos y contraplanos siempre de manera frontal; Vermeer también compone bajo esta premisa de planos sobre planos. Y es a partir de esta premisa como se construye (con sus limitaciones) el cine oriental.

Es un cine con un potencial visual muy poderoso ya que el punto de vista no es el convencional, sino que se abandona la mirada y el ojo vagabundea por la pantalla hasta perderse. Se tiene muy en cuenta la pintura como masas abstractas que vibran unas respecto a otras a la hora de componer y cómo esa mancha determinada se reafirma respecto a las que le rodean. La autonomía de las manchas-imágenes con carácter y personalidad danzando por la obra hacen que se deje a un lado toda narratividad. Nos parece importante señalar, que el cine llegó a nuestro proyecto como encuentros ocasionales, de modo que no hemos profundizado en estudiarlo con profundidad, ni tampoco la mayoría de las películas. Simplemente hemos extraído aquellos conceptos que nos parecen interesantes y que pueden ayudarnos a elaborar una serie de pinturas, así como también hemos seleccionado una serie de películas

²⁹ Padberg, Martina, "La revolución de la mirada" en *El impresionismo*, H.f. Ullmann, China, 2009, p.78.

con las que establecemos paralelismos con nuestras obras. De este modo, nos cruzamos con la poderosa visualidad del trabajo de Wong Kar Wai en *In the mood for love*, la deriva abstracta de Hou Hsiao-hsien en *Millenium Mambo*, o los planos sostenidos de Yasujiro Ozu, entre otros.

5. Lo real

“Con las imágenes de Lumière el cine apareció de inmediato como *el arte de la realidad*, debido a su técnica de filmación fotográfica de la realidad y por los temas abordados.”³⁰

Sin embargo, en pocas películas se hace palpable la realidad “verdadera”, es decir, la realidad sin artificios ni narrativas ficticias, una realidad en estado puro.

Un ejemplo es *El Sol del Membrillo* (1992) de Victor Erice. Su argumento se basa en la absoluta realidad del proceso de creación artística de un cuadro por el pintor español Antonio López García. Lo accidental se hace palpable en esta obra cinematográfica, ya que el guión de la película se gesta según los acontecimientos que le ocurren al pintor durante su trabajo.

³⁰ Liandrat-Guigues Suzanne y Leutrat Jean-Louis ¿Es el cine un arte de lo real? en *Cómo pensar el cine*, *Op.cit.* p.93.



Fotograma de *El Sol del membrillo*, Victor Erice, 1992.

"[...] Erice, huyendo de un cine convencionalmente narrativo, que tiene como soporte la literatura, busca en la pintura descriptiva los recursos que le permitan devolver al cine a su momento epifánico, el de Lumière; un cine que se caracteriza por describir la realidad sin artificios que la enmascaren. El cine –dice Erice– es un lenguaje duro, un lenguaje que no inventa nada, sino que permite descubrir o desvelar a la mirada lo que ya existe, lo que a veces permanece oculto bajo las apariencias".³¹

El tema de lo cotidiano, de lo real en estado puro, resulta muy sugerente cuando se aplica a la pintura. En el libro de Antonio López *En torno a mi trabajo como pintor*, reflexiona sobre sus experiencias como pintor ante lo real y cómo el artista puede seleccionar motivos aparentemente y convertirlos en el eje de una reflexión estética. "Y cuando hice el armario –eso fue en el año 61 ó 62– el modelo era un mueble que andaba por casa. Yo me quedaba absolutamente hechizado de ver esa forma real allí. Esa forma tan enigmática que para mí era aquella forma, que está en la vida

³¹ Cerrato, Rafael, *Cine y pintura, Op.cit*, p.147.

cotidiana de todos los hombres: un armario. Un armario visto con una determinada luz, de una determinada manera, es algo tan sumamente extraño, tan sumamente raro, que no hay nada que le puedas añadir que lo haga más misterioso. Cuando empieza a ocurrir eso, ya no necesitas más, pienso yo.”³²

Pero además, Antonio López dice en un capítulo titulado *Verdad y belleza*:

Lucian Freud concibe a un hombre o una mujer desnudos, y el efecto es verdaderamente terrible. El espectáculo es algo que te asusta. Lo que es la búsqueda de la belleza parece que ya no es posible. Me refiero a la belleza convencional, a la belleza con el significado que imprime Ingres, o cualquier pintor del siglo XIX, del XVIII o del XVII, o el artista griego. Se busca el carácter. Se busca lo interesante y se busca la energía. Se busca cualquier cosa menos la belleza. Se piensa que tiene belleza cualquier objeto que tenga interés, hasta una mierda. Se pinta y se acabó la historia. Y todo eso se pone delante de las narices o de los ojos del espectador, porque está en el mundo y le obligas a que mire hacia allá. Entonces, cuando ves una pintura, pongo por ejemplo, de Hopper – Hopper es un pintor figurativo que no pretende ser desagradable, pero desde luego tiene poco de agradable –, resulta fascinante. Esa mujer que está ahí recostada contra la pared, que es la acomodadora de un cine – de un cine de Nueva York –, ¿por qué nos resulta tan extraordinaria? Pues no se puede explicar, sencillamente. Y la razón es la misma por la que pueda ser interesante un rostro: un rostro que no sea Brigitte Bardot ni Marilyn Monroe. El siglo XX ha desarrollado muchos conceptos, ha trabajado mucho sobre la verdad, incluso sobre la verdadera abstracción. Pero no sirve darle tantas vueltas: lo que es verdad no hay posibilidad de juzgarlo. O sea, que tiene razón y no hay más cera que la que arde: lo que es verdad se arma siempre con razón.³³

³² López, Antonio, “Las alacenas” en *En torno a mi trabajo como pintor*, Fundación Jorge Guillén, Valladolid, 2007, p.37

³³ López, Antonio, “Verdad y belleza” en *En torno a mi trabajo como pintor. Op.cit.* p.26.



Antonio López, *Nevera nueva*, 1991-1994, óleo sobre lienzo, 240x190cm.

5.1 Un paréntesis. Pintando la realidad con Antonio López

Durante el reciente mes de agosto, tuve la oportunidad de asistir a un taller de pintura durante una semana impartido por Antonio López en el Museo Municipal de Albacete. Esta semana de pintura a partir del natural y conversaciones con Antonio ha supuesto un paréntesis en la realización de este proyecto. Así pues, del 27 al 31 de agosto dejamos a un lado el texto escrito y nos sumergimos



de nuevo en la pintura; pero no la pintura que he venido haciendo en los últimos meses, en la soledad de mi estudio y con un referente fotográfico, sino una pintura diferente que retomaba el sistema de los primeros años de facultad. Pinté un bodegón del natural, rodeada de gente con las mismas inquietudes que yo y con Antonio López supervisándonos y ayudándonos, hablándonos de la rotundidad de las formas, del color, de la composición e intentando ver que detrás de aquellas pinceladas más o menos acertadas se encontraba cada uno de nosotros. Supo encontrar nuestra personalidad a partir de nuestra obra. Nos hablaba de la importancia de pintar a partir del natural, de observar la realidad que nos rodea sin haber sido filtrada por una cámara.

Pintamos varios bodegones, pero hubo uno de ellos que a Antonio le gustó especialmente. Había dos botellas de agua, un codillo de jamón envasado en un plástico transparente y unas patatas. Dejando a un lado otros cuadros que pinté llevándolos más a la definición y por decirlo de algún modo, al acabado, el último bodegón lo realicé solamente durante algunas horas de la mañana, en las que la luz natural cenital le daba un ambiente muy especial. Lejos de intentar definir en exceso, delimitar y forzar las formas, intentamos captar ese momento en el que la luz y las sombras se funden de tal manera que los objetos no quedan delimitados por bordes dibujados y definidos, sino que los bordes se difuminan, integrándose en una misma atmósfera. Esta manera de pintar éste último bodegón fue la que Antonio López relacionó con mi pintura y personalidad.



Eva Borrás Villora, *S/T*, 2012, óleo sobre lino, 65x54cm.

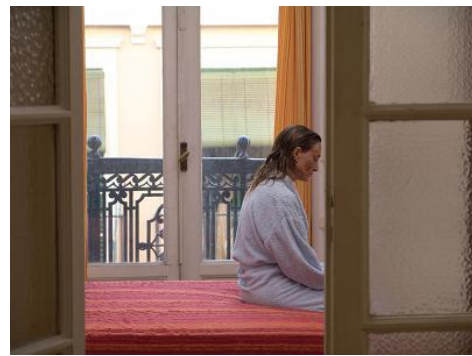
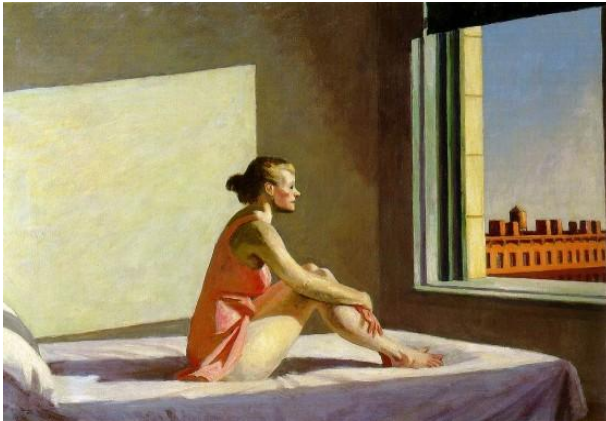
Primer Proyecto

INTERIORES

1. REFERENTES

1.1 FIGURAS SOLITARIAS

Jaime Rosales y Edward Hopper



34

Nos atrapan aquellas secuencias que provocan en el espectador una sensación de soledad casi absoluta: escenas en las que o no hay seres humanos (aunque en ellas se perciba su presencia) o están tan encerrados en sí mismos que se desentienden de los seres y las cosas que los rodean. Escenas como estas son muy frecuentes en las obras de Vermeer, Hopper, Velázquez y Antonio López, donde “la vida parece haberse detenido en un instante a la vez nulo y absoluto con la sensación de que el tiempo se detiene en un fluido continuo”³⁵. Por otro lado, aquellas que ponen de manifiesto la

³⁴ Fig. 6 y 7. Edward Hopper, *Morning sun*, 1952, oil on canvas. 71,4 x 101,9 cm. y *Habitación de hotel*, 1931, óleo sobre lienzo. 152,4 x 165,7 cm. Fig. 8 y 9. Fotogramas de *La soledad*, Jaime Rosales, 2007.

³⁵ Cerrato, Rafael, *Cine y pintura*, Op.cit, p.147

falta de comunicación entre las personas, con una estructura formal pareja a la empleada por Hopper en cuadros en los que representa a los seres humanos que se ignoran recíprocamente y tratan de sobrevivir cada uno ensimismado en su mundo interior.

Nos parece verdaderamente sugerente la película de Jaime Rosales, *La soledad* (2007). Es un ejemplo de cine con lenguaje narrativo pero con resultados realmente atractivos, de manera que el potencial de la imagen se mantiene en primer plano. El *cómo* desvela el *qué*, ya que a través de la puesta en escena armónica y simétrica se hallan las claves de la trama.

El mundo del ser humano contemporáneo se compone de mecanismos que en vez de unir aíslan y obstaculizan la comunicación. Rosales, frente a la saturación de imágenes y movimiento que nos rodea propone la quietud y el silencio. Utiliza una estrategia: la polivisión.³⁶ Divide la pantalla en dos partes iguales, a modo de díptico, dos imágenes reencuadradas mediante la pared, las puertas, las ventanas y habitaciones que dan paso a otras estancias por donde deambulan los personajes. Esta estrategia de mostración nos ofrece más información que cualquier diálogo. Somos testigos del día a día de unos personajes que comparten un mismo hábitat donde, sin embargo, impera una soledad sobrecogedora.

La soledad de estos personajes nos recuerda a los cuadros de Edward Hopper. Este pintor norteamericano ha sido otro de nuestros referentes más relevantes e inspiradores por el silencio que suscitan sus cuadros. Nació en 1882 en los alrededores de Nueva York y es, sin duda, uno de los pintores figurativos americanos más reconocidos del siglo XX, dándose a conocer como "el pintor del espacio, de la luz y de la soledad"³⁷

³⁶ La estrategia de la polivisión ya la llevó a cabo Andy Warhol en los años 60 y el videoarte posteriormente.

³⁷ Pons, Juan Pablo, "El cine y la pintura: una relación pedagógica". *Revista de comunicación y nuevas tecnologías*. nº7.2006., Universidad de Sevilla

La pintura de Hopper parte de hechos cotidianos y trasciende la mera anécdota, crea atmósferas psicológicas, representa estados de ánimo y situaciones íntimas, momentos de aislamiento, de vacío sensorial o de soledad.

“Sus espacios son retratos psicológicos de cierta manera americana de concebir la existencia. Sus personajes ensimismados y melancólicos, sus calles desoladas y silenciosas y sus cafeterías y cines siempre habitados por seres solitarios parecen reflejar las vicisitudes del hombre moderno.”

“Hopper partiendo de una realidad, crea una abstracción de esa realidad, fundamentalmente a través de la luz, la forma y el color”. “Representa la alienación consustancial de la vida moderna, la convivencia impersonal en las grandes urbes, la soledad vivenciada mientras estas rodeado de gente. Submundos de violencia psicológica y sufrimiento bajo la apariencia de una cotidianeidad perfectamente normal, pero que convive con la superstición y el miedo, porque la diferencia entre el bien y el mal, en lo cotidiano, no resulta fácil de discernir”.³⁸

Volviendo de nuevo a la película de *La soledad* es muy interesante cómo Jaime Rosales utiliza el fuera de campo: un plano fijo de la cocina y una figura reencuadrada al fondo. Se mueve, desaparece de la escena y vuelve a aparecer al lado, y la cámara fija, el observador quieto que sólo espera percibir de nuevo un movimiento, una sombra o incluso un suspiro.

Todo avanza muy lentamente, de una manera casi tediosa, pero sin cesar; avanza, como la vida, cambiando de forma gradual a base de pequeños matices. Irreversible.

La primera vez que vimos la película, tuvimos un problema de sonido por lo que hubo que verla sin voz. Ya nos pareció estremecedora, y no comprendimos mejor la trama una vez que pudimos verla con su sonido original. Vimos la película, como se contempla un cuadro. Lentamente, en silencio.

³⁸ *Ibid.*



Fotogramas de *La soledad*, Jaime Rosales, 2007

Hemos seleccionado también un fragmento de la película *La Ciénaga*, 2001, de Lucrecia Márstel. La comparamos con *La soledad* en el sentido de la lentitud. En *La Ciénaga* todo avanza como si uno se desplazase por arenas movedizas o siguiendo la metáfora del título, en una ciénaga, de manera opresiva, angustiada y sucia, mostrando, más que narrando, la historia de una familia argentina que se hunde en la miseria. Lo que más nos interesa es la última secuencia. El momento en el que el niño se cae de una escalera, algo que supone la tragedia final, la consecuencia de tanta indolencia por parte de los personajes.

Se observa al niño en la cocina, aproximándose al patio. Se sube una escalera apoyada en la pared, intrigado por los ladridos de un perro al otro lado del muro. Trágicamente se cae y queda tendido en el suelo. Reina un silencio absoluto. Los planos siguientes son estancias vacías de la casa, aludiendo a la falta de atención al pequeño y posteriormente, a través de la cocina de nuevo (un reencuadre), una vista a lo lejos del patio con la escalera y el niño en el suelo. El reencuadre hace que lo que ocurre al fondo quede subrayado y resulte más intenso. Se está remitiendo de nuevo a la soledad, en este caso, del más pequeño de la casa. Nos interesan los fotogramas como imágenes independientes en los que el *cómo* está construida la imagen nos ofrece la sensación del *qué* nos está mostrando. De esta manera, nos serviremos de estas estrategias de puesta en escena para pensar en nuestras composiciones.



Fotograma de *La Ciénaga*, Lucrecia Márstel, 2001

1.2 ESPACIOS VACÍOS

“Cuando la imagen se despoja de todo lo que tiene de superfluo adquiere un doble efecto: en primer lugar, lo que resta está cargado de significado; cuando tan pocas cosas quedan, casi se puede afirmar que deben tener un sentido. Pero este sentido rara vez resulta obvio (a menudo, la presencia de los objetos parece suficientemente motivada por un deseo de fidelidad a la realidad) con lo que el segundo efecto que se produce consiste en que la atención se desvía hacia la ausencia, los pensamientos del espectador se dirigen casi automáticamente hacia aquello que no se ve en las imágenes, se invita a quien observa a dotar de significado aquello que se nos dice.”³⁹

Yasujirō Ozu

Yasujirō Ozu (1903-1963), uno de los más grandes cineastas japoneses de la entreguerra, es quizá también el primero de todos los realizadores en haber comprendido verdaderamente la importancia del campo vacío y de la tensión que puede nacer de él. “Ozu, fue sin duda el primero, en jugar con la duración de estos campos vacíos, antes de las entradas pero sobre todo después de las salidas de los personajes.”⁴⁰ Planos vacíos, planos objetos, tomas muertas, planos inanimados o espacios despoblados. Planos despojados de cualquier vestigio narrativo para operar como insertos que quiebran el relato durante más o menos tiempo cobrando valores rítmicos y plásticos.

Los planos sostenidos de las películas de Ozu, que actuaban como pausas para los cambios de escena, no respondían al fluir de la imagen-movimiento sino a la esfera de lo detenido, precisamente, la pintura. Esta detención contemplativa ante un espacio vacío supone un choque con el cine, donde las transiciones pretenden quedar suavizadas, y donde se prefiere la continuidad visual y narrativa. Lugares intermedios o lugares de tránsito como pueden ser puertas, ventanas, pasillos, escaleras, etc.

³⁹ Casper Tybjerg. Reflejo del interior: El cine de Carl Theodor Dreyer y el ejemplo de Hammershøi en: VVAA, *Hammershøi i Dreyer*. Cccb, Barcelona, 2007. p.126

⁴⁰ Burch, Noel, *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid, 1973.



Fotograma de *Higanbana (Flores de equinoccio)*, Yasujiro Ozu, 1958

Antonio López

Hablamos de nuevo de Antonio López. En julio de 2011 visitamos la exposición de Antonio López en el Museo Thyssen Bornemisza en Madrid. Nos encontramos con pinturas de interiores vacíos muy potentes por el silencio y el vacío que en ellas se respira.

El nexo de unión de una habitación y otra suele ser, normalmente un pasillo. Un lugar de tránsito, un pasaje. En el catálogo de dicha exposición encontramos un texto de Javier Viar acerca de los pasillos de Antonio López:

“El pasillo es un espacio itinerante, casi siempre oscuro, con su extremo imprecisamente hundido en las tinieblas; un camino del mayor riesgo cuya travesía tiene un carácter iniciático. Es un lugar de apariciones, de contacto con el más allá. A

pesar de que su función práctica sea la de distribuir de manera ordenada e independiente las habitaciones interiores, y como tal es un eje racionalizador del espacio, su vivencia es la de un espacio inhóspito y lleno de amenaza, como un túnel que penetra en lugares insondables. Tiene algo de laberinto y de catacumba.”⁴¹

Según Bollnow, “el espacio central de la vida del hombre es la casa. Mediante ella “queda enraizado en el espacio” y a ella “están referidas todas sus circunstancias espaciales”. Esto significa que la “casa es el centro del mundo”.⁴² Pero este centro del mundo se encuentra dividido en diferentes espacios que no tienen el mismo significado ni la misma intensidad. Bollnow dice de la alcoba que desde este lugar es desde donde parten todos los movimientos espaciales. “La cama representa el lugar inicial del espacio del hombre en su camino existencial cotidiano.”⁴³ Para una persona su casa, su alcoba, su soledad yacente pueden ser los lugares o situaciones idóneos para su encuentro consigo mismo. Pero en el caso de un artista, este lugar, el centro de su mundo donde encontrarse a sí mismo sería más bien su estudio.

Antonio López dibuja su estudio en reiteradas ocasiones. Nos lo muestra como un lugar poco confortable, sucio y lleno de cachivaches. Lo representa en toda su desnudez espacial, “el vacío tallado por la luz y el juego de las sombras y las puertas que perturban la disposición de los espacios, y sobre todo, la desaparición de la figura del pintor.[...] Estas obras parecen representar la búsqueda de sí mismo, del lugar de su conciencia o de su identidad, de las zonas más escondidas de su inconsciente”.⁴⁴ Vacía las habitaciones al representarlas. Coloca los muebles junto a la pared para hacer más evidente el vacío.”⁴⁵ Gracias a eso, concede a las puertas una particular presencia, son el principal elemento de conexión de la casa con el espacio de fuera. Pero las puertas que pinta Antonio López no dan a la calle sino a otras habitaciones, más íntimas, como la alcoba o el retrete.

⁴¹ Viar, Javier “El itinerario” en VVAA, *Antonio López*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2011. p.88.

⁴² Bollnow, citado en Viar, Javier “El itinerario”, *Op.cit.* p.88.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.* p.90

⁴⁵ *Ibid.*, p.91

Las ventanas sí dan al exterior, viendo el paisaje con la ventana abierta o a través del cristal. "La ventana permite, pues, cierto control del espacio exterior sin perder la virtud protectora de la casa."⁴⁶



Antonio López, *Habitación en Tomelloso*, 1971-1972. Lápiz sobre papel encolado a tabla, 81x69cm.

⁴⁶ *Ibid.* p.91

Hammershøi

Y sin embargo, es como si unos pasos pisaran este suelo
Y unas pisadas crujieran en los umbrales desgastados,
Y unas sombras en el desierto corredor
Se hicieran indetectable y silenciosamente presentes.
En estas cerraduras hurgan manos de espectro
Y figuras enmascaradas brotan del suelo.⁴⁷



Vilhelm Hammershøi, *Puertas blancas o puertas abiertas* 1905. Oil on canvas. 52 x 60 cm.

⁴⁷ “Sophus Michaëlis dedicó un poema al lienzo de Hammershøi *Puertas blancas o Puertas abiertas* (fig.16). Las estancias de Hammershøi: le parecieron tan vacías a Michaëlis que no pudo resistir la tentación de llenarlas de fantasmas.” De este modo, es el espectador quien aporta el sentido a lo no dicho, a lo ausente. Rosenvold Hvidt, Annette, “Sobre lo extraño en Hammershøi” en *VVAA, Hammershøi i Dreyer*. CCBB, Barcelona, 2007 p.128.

Indagando sobre Hammershøi y buscando algún libro sobre la obra del artista, nos encontramos con el catálogo *Hammershøi i Dreyer*, publicado a raíz de una exposición en el CCBB de Barcelona, donde se establecía la relación entre el pintor Vilhelm Hammershøi (1864-1916) y el cineasta Carl Theodor Dreyer(1889-1968). Dos artistas daneses que probablemente nunca llegasen a conocerse pero que compartieron “una misma y nada común sintonía espiritual”.

Hammershøi presenta imágenes de interiores cuya simplificación tan aguda raya la abstracción, trabajando en series de composiciones, cuyas variaciones en sus elementos se someten a continuas pruebas, siempre nuevas, que a veces tienen un carácter de serie “en la misma línea de los experimentos seriales del Impresionismo[...]”⁴⁸

Trabaja a partir de la idea de que es en el interior (de una casa, de una imagen, de un rostro) donde se produce la mayor intensidad dramática. “Y esta intensidad se obtiene a partir de una depuración de los elementos expresivos, donde la armonía se expresa por la fascinación del vacío, obteniendo todo el vigor posible de unas imágenes que remiten invariablemente al silencio visual.”

Por otro lado, Dreyer era muy consciente de la importancia de la composición y del efecto visual de la imagen como totalidad. En 1942 afirmaba: “Hay que construir las imágenes de acuerdo con reglas artísticas, es necesario que el director tenga sensibilidad hacia la pintura.”

El arte de Vilhelm Hammershøi era un arte “lento”, y las películas de Dreyer, con su ritmo calmo y sus largas panorámicas pueden parecer un eco de los callados universos visuales y puestas en escena del pintor.

⁴⁸ Fonsmark , Anne-Birgitte, “La magia de las imágenes. El vínculo entre un pintor y un cineasta.” en VVAA, *Hammershøi i Dreyer*. *Op.cit*, p. 121.

Dreyer, en la poderosa escena final de su película *Gertrud* (1964), hace que la cámara se detenga durante un largo rato en una puerta blanca de madera y un pequeño taburete que se recorta contra una pared también blanca, una vista captada en primer plano de un interior vacío que se puede explicar con palabras del propio Hammershøi: “Siempre he creído que había belleza en tales estancias aunque no hubiera en ellas persona alguna, quizás precisamente cuando no había ninguna”

Dreyer se declaraba partidario de la depuración clásica y la simplificación como ideal artístico. “El ojo prefiere lo ordenado” escribía en 1943. Ideal que también era defendido por Ingres quien decía: “Cuanto más sencillas son líneas y formas, tanto mayores la belleza y la fuerza.”⁴⁹ En 1955 escribía Hammershøi: “El arte debe representar la vida interior, no la exterior. Por ello hemos de alejarnos del naturalismo y encontrar vías que nos permitan introducir la abstracción en nuestras imágenes. [...]La más inmediata se llama simplificación.”⁵⁰

Esto es algo que podemos relacionar con la lección de Antonio López cuando pintábamos la realidad del natural. Recordamos que el cuadro más acertado que pinté fue aquel en el que no se quiso definir los objetos en exceso, sino que se intentó captar la luz y la armonía de las formas poniendo en la tela simplemente lo necesario para que el conjunto resultase “rotundo”.

Pintor y cineasta, tanto Hammershøi como Dreyer, se sirven de medios que actúan sobre el espectador del mismo modo: habitaciones con alma y silencios elocuentes, conseguidas mediante la composición, el ambiente y el misticismo lumínico.

Hammershøi logra desarrollar un trabajo muy pictórico en consonancia con la fuerza y la capacidad de atracción de la fotografía. Es importante precisar que no se trata de una transferencia exacta de una fotografía al lienzo en la que el primer medio se

⁴⁹ Ingres citado en VVAA, *Hammershøi y Dreyer*, *Op.cit.* p. 126.

⁵⁰ *Ibid*, p.126.

considere más excepcional que el segundo, sino de una manera pareja de pensar en imágenes, un método de trabajo que vincula a fotografía y pintura como un lenguaje visual equivalente. Hammershøi se dejó inspirar por ambos medios en una interacción dinámica.

“Eso que los críticos describen como embreado, nebuloso y moderno, y que constituye una parte esencial de la verdaderamente extraña pintura de Hammershøi está claramente relacionado con su visión fotográfica. Sin embargo no se trata de una visión precisa y constatadora de la fotografía sino de una aproximación sensible, sensorial: esa materialidad brumosa, suave y velada que trabaja en sus cuadros una y otra vez.” Esta velada pátina fotográfica resulta particularmente intensa cuando Hammershøi representa interiores vacíos. “Genera atmósferas cinematográficas: explora los planos abiertos, busca con la mirada las esquinas de una habitación o atraviesa varias dispuestas una a continuación de otra.”⁵¹

J.M. Ballester.

De los vacíos de Hammershøi, en los que en ocasiones aparecen figuras que deambulan por esas habitaciones, pasamos a comentar la obra de J.M. Ballester, quien despoja esas estancias de todo aquello que no sean paredes, muros, luz y sombra.

Ballester (Madrid, 1960) es un pintor y fotógrafo madrileño (aunque también tiene piezas escultóricas y de videoarte). En su obra encontramos una interesante interpretación del espacio arquitectónico y de la luz. El trabajo de Ballester está enfocado casi siempre a los espacios vacíos, los espacios públicos, los lugares industriales, o las zonas en obras o en proceso de transformación.

⁵¹ *Ibid.* p.130



J.M. Ballester, *Sala 7*, 1999, Acrílico sobre papel encolado a tabla . 159,5 x 250,7 cm.



.Interior 13, 2001, Óleo sobre papel encolado a tabla, 25,6x58,8cm.

J.M. Ballester persigue reflejar en sus cuadros la sensación de vacío. Encontramos una exposición (Galería de Arte Distrito 4 de Madrid, 2008) llamada *Espacios ocultos* ⁵², donde desnuda una serie de obras maestras. Nos parece muy sugerente hacer una

⁵² <http://www.josemanuelballester.com/>

breve reseña a la misma ya que parte de espacios ya pintados y los vacía, como queriendo encontrar ese espacio oculto de silencio previo a que las sombras (personajes) comenzasen a deambular por esa estancia o paisaje. Previamente fotografió las obras y después, iba eliminando todos los personajes que en el cuadro original había, revelando las fotografías de nuevo, bien en papel o bien sobre lienzo, a un tamaño exactamente igual al primigenio. Algunas de estas obras maestras son *El Jardín de las Delicias* de El Bosco, las *Historias de Nastagio degli Onesti* de Botticelli, la *Anunciación* de Fra Angelico, *El arte de la pintura* de Vermeer, *Paisaje nevado* de Brueghel el joven o *Embarco de Santa Paula Romana* de Claude de Lorrain.

El vacío, la soledad, el ensimismamiento del paisaje insólito, están muy presentes en toda la obra de José Manuel Ballester.

La soledad de la obra de Ballester es la soledad del paraíso, la soledad de las naves industriales, de la urbanidad, del presente y del futuro. Todo un discurso sobre el tiempo, la muerte, la vida, la soledad, el vacío.



Fig.19. José Manuel Ballester, *Estudio del artista*, 2008, Fotografía digital sobre papel Fujicolor, 119,5 x 100,1 cm.

Jose Maria de Orbe y *Aita*

Todavía hoy podemos encontrar un cine contemporáneo que muestra un sentido espacial del tiempo, ahondando en los detalles que pasamos inadvertidos del día a día pero que conforman nuestra identidad, o explorando nuestra capacidad contemplativa del espacio (que es uno de los recursos clásicos de la pintura) como es el cine de Víctor Erice, Jose Luis Guerín, Jose Maria de Orbe, Jaime Rosales etc.

Aita (2010) es una película de Jose Maria de Orbe sobre una casa, algo que nos concierne, sobre todo porque la mayor parte de los planos son de estancias vacías. Jose María de Orbe es otro más de los que abogan por el despojamiento vaciando la imagen y el contenido narrativo.

Aita significa en vasco casa y padre. Simplemente esa es la trama. La relación entre dos personajes y la casa donde el misterio producido por el silencio y planos largos se apodera de todo. Se proyectan imágenes antiguas en las paredes, (haciendo un guiño al cine y por tanto una reflexión sobre el dispositivo) las cuales simbolizan fantasmas que vienen del pasado como sombras. Incluso, como metáfora, proyecta un exterior en una ventana cerrada. La casa es un recipiente de memoria: "Esta casa es una herida del tiempo, en la que todos pasamos por ella, y ella sigue ahí." ⁵³

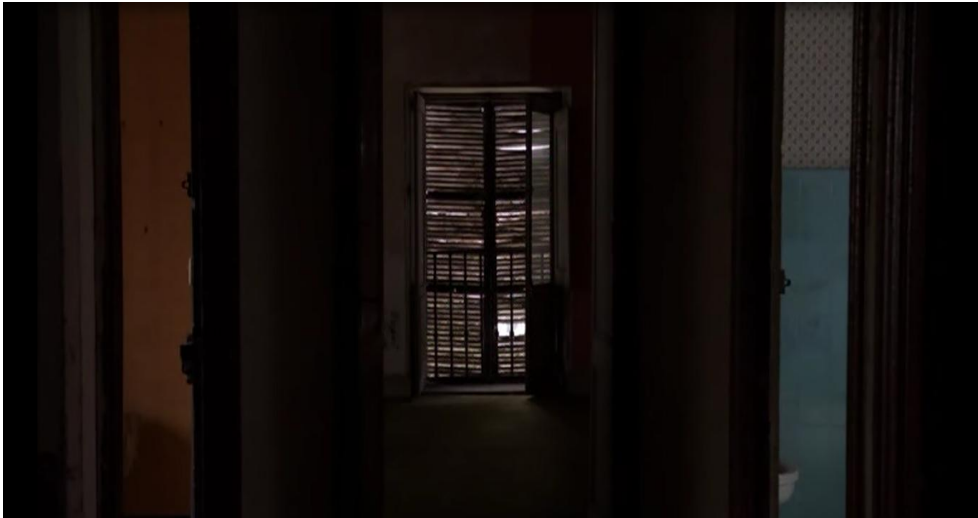
De este modo, lo anómalo y lo fantasmagórico acaba fagocitando lo documental. Por el contrario, fuera de esas proyecciones el respeto por la verosimilitud es indiscutible, no hay nada de teatralidad. Incluso se cogen planos del *making-off*, cuando los actores ni siquiera eran conscientes de que se estaba grabando, con esa idea de captar la inmediatez.

La composición de la imagen es el punto principal, por ello resulta tan potente; es una ficción total surgida del collage con diálogos improvisados surrealistas, como surrealista es el ser humano, según argumenta el propio cineasta. Planos largos⁵⁴ donde el espectador se concentra y el ojo se recrea en la imagen, interiorizándola.

⁵³ Entrevista de Pere Vall a Jose Maria de Orbe sobre *Aita*, 2010, *Fotogramas*.

⁵⁴ Sobre los planos largos ver el cine de Tarkovsky, Theo Angelopoulos y Béla Tarr.

Asincrónico con los tiempos que corren, su método de trabajo es lento y sin prisas, estudiando a referentes como Oteiza en cuanto a la escultura como vacío; a Rothko por la plasticidad reivindicada en la bidimensionalidad de la pantalla convirtiéndose en superficie pura y a Vermeer por su poder lumínico. La profundidad no es producida mediante puntos de fuga sino mediante la superposición de planos en unas habitaciones donde el vacío tiene más rotundidad que el continente.



Fotogramas de *Aita*, Jose Maria de Orbe, 2010

Rosa Martínez Artero

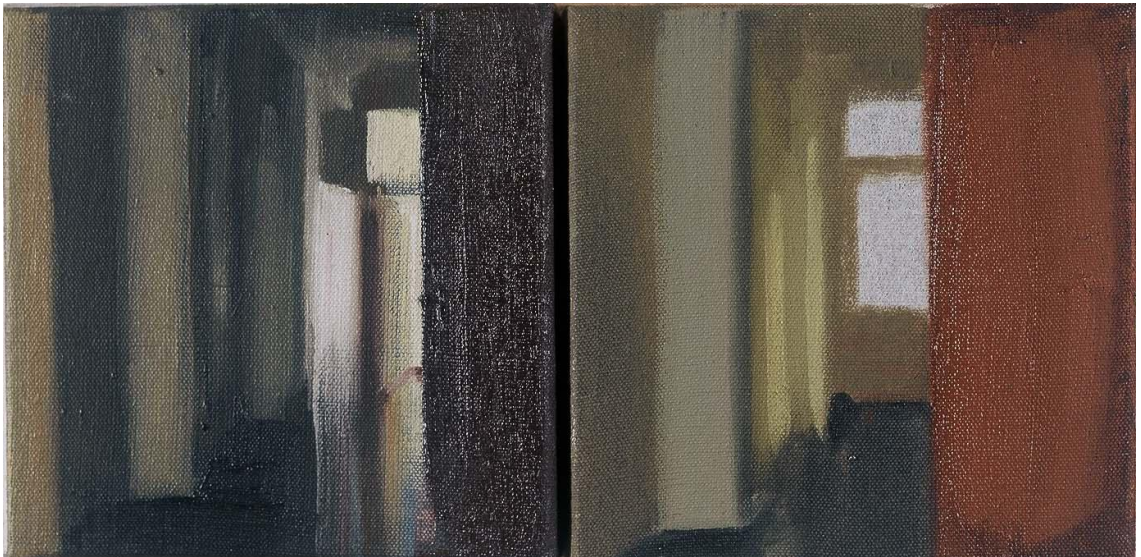
La influencia de la obra de Rosa Martínez Artero ha estado presente en estos años en los que he estado pintando sobre este tema. Cualquier aspecto de su obra tiene que ver con aquello que andamos buscando. Casi al azar escogemos uno de sus temas, las habitaciones. La poetisa Isabel Escudero le dedicaba unas líneas en el catálogo de su exposición *Habitaciones de paso* realizada en Murcia en 2002 donde describe esas estancias como *habitaciones vacías de almas* donde la plenitud del vacío es el protagonista. Creemos que sus palabras describen bien el trabajo de Rosa Martínez Artero como referente de nuestro trabajo.

El aliento de las cosas solas y las paredes nudas apenas rozado por la huella de sus usuarios que así pasan a ser lo que de verdad son: sombras, huecos, faltas... El desvelamiento de la ilusión de la realidad, la irreductibilidad de esa ilusión, su despojamiento, es lo que late en estos cuadros. El tiempo, esa primera y arrogante invención del humano, queda aquí comprimido, contenido en sus celdas, sujeto a su humildad más palpable, material: el espacio. Pero este doméstico repliegue es sin embargo su más elocuente posibilidad: construir, habitar, pensar... Estas moradas son, a la vez, vivienda diaria y nido de algo que no se ve a simple vista, y que precisamente por eso, está presente y vivo en su ausencia. Vivir es una huella. [...] *Habitaciones de paso*, porque en ellas está de verdad pasando algo. Algo, que una vez despojado de sus máscaras, de sus personas, del tráfico cotidiano y sus negocios, queda al descubierto. Un misterio que, paradójicamente, se hace más misterioso en su descubrimiento. La casa tranquila, tan cercada por sus muros, tan protegida por su techo, tan amueblada de recuerdos, se transfigura en lienzo, y los lienzos de pintora se hacen paredes y las paredes, a su vez, se hacen telas que envuelven su reposo. Se oye el latido de la soledad.⁵⁵

⁵⁵ Escudero, Isabel, "Elogio de la sombra" *Habitaciones de paso*, Rosa Artero, La Ribera, Murcia, 2002.



Rosa Martínez Artero, *Dos habitaciones*, 2001, 22x36 cm.



Rosa Martínez Artero, *Dos pasillos*, 2001, 16x32 cm.

1.3 TIEMPO Y SOMBRAS

Breve apunte acerca de la sombra

El tema de la sombra es tan rico y extenso como extensa es la bibliografía que podemos encontrar sobre el mismo, sin embargo adentrarnos demasiado en este tema nos ocuparía todo un proyecto. Lo que aquí nos interesa es la poética de la sombra en el espacio, como símbolo de una ausencia-presencia.

“El arte empieza como tacto del deseo ausente”⁵⁶, el sujeto se manifiesta por medio de las sombras que fija en el muro. Así es el mito fundacional de la pintura narrado por Plinio en su Historia Natural: la dama de Corintio trazó en la pared el contorno de su amado, no tanto porque aquella imagen conservara el recuerdo, sino porque era una imagen frágil y destinada a desaparecer materialmente, pero no en la memoria.

“El contorno de la sombra de un hombre sirve para articular una metafísica de la imagen como presentación de lo ausente, reelaboración de lo erótico perdido en el recuerdo.”⁵⁷ Nos resulta también muy interesante la sombra en cuanto que es algo que nos pertenece y que sin embargo se vuelve ajeno. La sombra opera como una huella. Es un signo proyectado por un cuerpo al que siempre va unida por ello hace presente al cuerpo al que se refiere, que se encuentra, por decirlo de algún modo, *fuera de campo*.

⁵⁶ Castro Flórez, Fernando. *Dancidad real y extrañeza sombría (Merodeos psicoanalíticos en torno a las fotografías de Francesca Woodman)* [en línea], disponible en <www.laconspiracioncritica.blogspot.com> [consulta 12 abril 2012]

⁵⁷ *Ibid.*

El tiempo

La fotografía ya había culminado las aspiraciones imitativas de la pintura occidental, pero el cine era capaz de mostrar aquello que ni pinturas ni fotografías podían registrar, la duración de los acontecimientos, el movimiento de las personas y cosas en su discurrir temporal. El cine era el lenguaje con mayor verosimilitud e inmediatez para dejar constancia de la fugacidad de la vida, venciendo el tiempo y la muerte.

La pintura no tiene tiempo, sin embargo son esas estrategias para tratar de mostrarlo las que nos interesan. Por otro lado, en los cuadros, las imágenes quedan detenidas, inmóviles, permitiendo su contemplación durante todo el tiempo que el espectador desee. Hemos visto como en cine, algunos cineastas se sirven del alargamiento de los planos para ofrecer también, esta contemplación.

César Simón. *La película familiar*

En Octubre de 2010, andaba buscando un título que diera nombre a mi primera exposición individual (*La puerta entornada*), donde la mayor parte de la obra representaba habitaciones. Por entonces encontré un poeta, César Simón (Valencia, 1932). Busqué un libro suyo en la biblioteca, un ensayo, *Perros ahorcados* (1997) y anoté en el cuaderno algunos fragmentos.

César Simón (1932-1997) se siente testigo de la vida y de la sociedad que gira a su alrededor, ante la que reivindica el derecho al sosiego, el silencio y el derecho a vivir en contemplación.

Los temas que trataba nos parecían tan sugerentes para llevar a cabo nuestra obra que investigamos más en su bibliografía y encontramos libros de poesía como *Erosión* (1971), *Templo sin dioses* (1997), *El jardín* (1996) y uno que incluía una recopilación de varios libros *Precisión de una sombra* (1984).

En su ensayo *Perros ahorcados* (1997) aborda una cuestión muy interesante acerca del documental, o lo que es lo mismo, la fotografía en movimiento, es decir, el cine. La

foto es un fantasma que estremece el alma al evocarnos lo desaparecido, como si lo que fue latiese todavía en el interior de un aire y un sol que tiemblan. Cuando estas fotografías se ponen en movimiento, el sentimiento es mucho más fuerte: tiembla el tiempo recordándonos que tan sólo somos una fuga o un intervalo en el transcurrir del tiempo, un pasaje fijado en imágenes que separan el ayer del mañana. En el poema que citamos a continuación César Simón nos habla de la contraposición que sustenta la relación entre la pintura y la apariencia, la imagen y la verdad.

La película procedía
de aquellos tomavistas
que ya no se usan,
ahora transformada en vídeo.
Habías sido tú el autor de la misma.
Se veía dos niños que jugaban
a la orilla del mar,
el azul como un magma,
el sol de aquel instante, hace ya algunos años.
Creíste que sentías aquel viento,
el mismo viento.
Qué sensación extraña,
esta sensación de las imágenes.
No, no era una pintura.
La pintura es más vida y menos vida;
es más eterna, más profunda;
la imagen, al contrario, más efímera,
aunque es más vida, pues es sólo la vida,
las apariencias engañosas,
el instante que pasa, únicamente.
Más cómo duele,
cómo duele el instante fugitivo,
el mar de entonces, fresco, puro,
que ya no existe.

César Simón, "La película familiar",



Fig. 23, Fotogramas de *Tren de sombras*, Jose Luis Guerin, 1997.

Hemos recogido algunos poemas y fragmentos del poeta donde habla de sombras, silencios, presencias y vacíos, las claves que nos han guiado en este proyecto.

“Es duro el silencio. Mucho más que el ruido. Enloquecedor el ruido; sobrecogedor el silencio. Con los hombres nos enfrenta el primero; con el tiempo y la muerte, el segundo.”

César Simón, *Perros ahorcados*, 1997. p.9

¿Qué tiene este silencio?
Yaces en esta cama
Y contemplas el sol de la pared,
Y no se sabe qué vivencias,
Que pulsaciones te ensimisman.
Es algo transparente, delicado,
Acaso pesadumbre,
Viejo problema de la carne.
Hay un temblor profundo,
Sensual, trascendente, doloroso,
Sutil y refinado,
Que no se sabe a qué se debe.

César Simón, “Qué tiene este silencio”, de *Templo sin dioses*, 1997, p.

Cuando uno se ha sumergido largos días en las cosas, pasando los ojos por las aristas de los muebles, por las superficies; cuando uno ha estado largo rato detenido en cualquier lugar de tránsito, un pasillo, o en el cuarto de baño, de pie, frente al espejo, contemplando vagamente el blanco del lavabo, sin pensar en realidad en nada, incluso en los rumores que van llegando; una moto lejana, una puerta metálica al cerrarse, el melancólico silbo del tren; uno se dice: esto... yo..., a palpas, con un telo en los ojos, tal vez abiertos a un mundo más lejano, como un radar orientado, a lo más decisivo: el vago gesto de alguien que dijera: arriba, el mar, los años, esas piedras de los petriles.

César Simón, “Los ruidos”, De *Erosión*, 1971, p.61.

II

La sombra está en la estancia

Sobre el cuadro de sol.

Nada se escucha, menos las esporas de la luz.

Se siente el bulto de quien respira,

Su atención expectante, remota

César Simón, "Sombra sin cuerpo", de *Precisión de una sombra*, 1984, p.115

Francesca Woodman. Desapariciones.

Con el eco de este último poema de César Simón, *Sombra sin cuerpo*, pasamos a hablar de Francesca Woodman (Colorado, 1958), una fotógrafa que desarrolló un trabajo fotográfico a finales de los 70 con la intención de captar "lo que no existe". Se servía de espejos y efectos fotográficos (hay que tener en cuenta que en esa época no existía la fotografía digital, de modo que se manipulaba de un modo más manual) para dejar constancia de lo evanescente. En esos intentos de captación recoge la figura en movimiento, casi fantasmagórica y la sombra, la cual "adquiere la forma de la emoción que no es una actividad sino un suceso que a uno le sobreviene. La sombra es, en esta clave, una proyección emocional que parece situada sin lugar a duda en el otro. Por medio de la sombra se encarna precisamente una realidad, un rostro desconocido, cuya esencia permanece inalcanzable."⁵⁸

Con esta fotografía me ocurrió algo extraño. Descubrí a Francesca Woodman en clase de *Eros, violencia y pintura* impartida por el profesor y pintor Alberto Gálvez en el Máster. Busqué fotografías suyas al llegar a casa y leí artículos sobre su obra. Los trabajé y guardé imágenes y textos para utilizarlos como referentes en este proyecto.

Sólo después de varios meses de aquella recopilación, cuando por fin iba a hablar de ella y había pasado la noche escribiendo sobre las sombras y sobre los textos que tenía acerca de Woodman, busqué y encontré algo más sobre ella.

⁵⁸ Castro Flórez, Fernando. *Op.cit.*

Francesca Woodman hizo su primera exposición cuando tenía dieciocho años, en 1976, y se suicidó en 1981, meses antes de cumplir veintitrés. La muerte tan temprana la dejó congelada en un tiempo más alejado de nosotros por la tecnología que por la cronología, porque el principio de los años ochenta es esa época borrosa en la que no existía nada de lo que ahora damos por supuesto, en el que las fotos se revelaban químicamente y las cámaras llevaban película, cuando las cartas se escribían sobre papel y se mandaban por correo y los teléfonos solo servían para hablar y estaban anclados a una pared con un cable.⁵⁹

En sus fotos ella aparece y desaparece como un fantasma en habitaciones vacías en casas abandonadas.

Lo que nos conmovió, aparte del supuesto escalofrío del suicidio, fue encontrar representada precisamente la idea que tratamos de explicar acerca de la ausencia-presencia del cuerpo en las casas, materializada mediante el eco, la sombra y la atmósfera, en este caso casi con excesiva evidencia y sin palabras. La existencia de Francesca Woodman está íntimamente ligada a su obra. Su último retrato como "fantasma" es la última imagen que quedó de ella.

⁵⁹ Muñoz Molina, Antonio, Francesca Woodman, aparecida y desaparecida, marzo 2012, en *El País* [en línea] < <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/29/actualidad.html>>, [consulta 1 junio 2012]



Francesca Woodman. *Space²*, 1975-1978. Fotografía analógica, Providence, Rhode Island,

“Si el deseo lleva siempre a la imposibilidad de su satisfacción, la pulsión encuentra su satisfacción en el movimiento mismo destinado a reprimir esa satisfacción.” “Mientras que el sujeto del deseo se basa en la falta constitutiva (existe en cuanto está en busca del objeto-causa faltante), el sujeto de la pulsión -indica Zizek- tiene su fundamento en un excedente constitutivo: en la presencia excesiva de alguna Cosa intrínsecamente *imposible* y que no debe estar allí, en nuestra realidad presente: la Cosa que, por supuesto, es en última instancia el sujeto mismo”⁶⁰. La obra fotoperformativa de Francesca Woodman podría entenderse como una asunción del cuerpo como falta.

⁶⁰ Castro Flórez, Fernando. *Dancidad real y extrañeza sombría (Merodeos psicoanalíticos en torno a las fotografías de Francesca Woodman)* Op.cit.

Jose Luis Guerín. El cine de las sombras

El día en que Máximo Gorki, en 1896 descubrió el cinematógrafo escribió un artículo en el que comparaba el cine con un reino de sombras. "No hay vida, sino sombra, no hay movimiento, sino mudos espectros"⁶¹ Esta afirmación sintetiza las películas de Guerín, ya que casi todos sus planos tratan de la brevedad, de aquello que se retiene impetuosamente en su fugacidad, que enseguida se corta, se pierde, desaparece, un movimiento inesperado, el instante de una mirada, de un entrecruzamiento. Una especie de composición o coreografía de lo efímero, del reflejo. "La lección de las sombras y el silencio favorecen la contemplación, un cine mudo por elección, no por deficiencia del medio como sucedía al principio del séptimo arte. Sombras y silencios ofrecen la posibilidad de una mirada meditativa para que nazca la verdadera contemplación, que siempre es interior."⁶²

Los secretos que conllevan la sombra y el silencio atentan a la sociedad de la comunicación, son heréticos porque indican un espacio meditativo en una sociedad intoxicada por el exceso de información y el ruido. Las imágenes mudas de Guerín no quieren ser un instrumento al servicio de la narratividad, sino un valor por sí mismas, y eso exige del espectador máxima concentración en los detalles. Sus películas tienen espacios de silencio, como la búsqueda de alguien que ya no está, *En la ciudad de Silvia* (2007), un paisaje que cambia, *En construcción* (2001), un recuerdo familiar o una desaparición, *Tren de sombras*, (1997).

La Dama de Corinto, 2011, esbozo cinematográfico de realizado por Guerín, basado en el mito fundacional de la pintura de Plinio, se centra en el dibujo que la dama trazó en la pared: no tanto porque aquella imagen conservara el recuerdo del amado, sino porque era una imagen frágil y destinada a desaparecer materialmente, pero no en nuestra imaginación. La pintura, la escritura y el cine comparten una superficie blanca

⁶¹ Gorki, Máximo, *El reino de las sombras*, 1896, disponible en [<http://www.zinema.com/textos/enelrein.htm>], [consulta 22 junio 2012]

⁶² De Lucas, Gonzalo, "Los ojos frente a la cámara", en "Pintura y cine: Una instalación de Jose Luis Guerin motiva la reflexión sobre la imagen, el lienzo y las sombras" *Op.cit.* p. 3.

(lienzo, hoja, pantalla), donde mediante pigmentos, tinta o luz, se transmiten formas para ver lo que no vemos.



Fotograma de *La dama de Corinto*, Jose Luis Guerin, 2011.

“Esa levedad icónica se encuentra por igual en el cine y en la pintura. La pintura se nos presenta como un aquietamiento de las sombras que tienden al movimiento; por su parte, el *kinetismo* que incorpora el tiempo deviene cinematografía.”⁶³

“La realidad de las sombras cae con la fragilidad de los copos de nieve, sutilmente, sobre el espacio blanco: la memoria del amor de la joven corintia o la presencia de la muerte, cualquier cosa, puede depositarse, con suavidad, en la tela de los cuadros o en la pantalla.”⁶⁴

En *Tren de sombras* (1997), Jose Luis Guerin juega con las sombras proyectadas en las paredes (haciendo una reflexión sobre el cine mismo) como un pintor podría proyectarlas en sus lienzos. Aluden a la fantasía, a lo que una vez estuvo pero ya no

⁶³ Martínez Clará, Jesús, “La dama de Corinto”, en “Pintura y cine: Una instalación de Jose Luis Guerin motiva la reflexión sobre la imagen, el lienzo y las sombras” *Op.cit.* p. 4.

⁶⁴ *Ibid.* p.4.

está y él lo representa mediante la sombra. "El trazo, la sombra y la memoria hablan del registro de la verdad en el origen de la pintura".⁶⁵

La película tiene como subtítulo *El fantasma de Le Thuit*, ya que es precisamente el fenómeno del fantasma (ligado al cinematógrafo) lo que se está recreando. En los genéricos, se nos explica que la película es una reconstrucción a partir de las supuestas producciones familiares que un abogado parisino, Fleury, filmó sobre 1930 poco antes de su misteriosa muerte. Las cintas sufren el paso del tiempo y los efectos nocivos de la humedad. Vemos viejos fotogramas del fantasma y su contexto, de su vinculación a una vieja cámara.

Nos interesan los planos del interior de la casa del "fantasma" donde aparecen las huellas de los habitantes que en algún tiempo respiraron entre aquellos muros fotografías, espejos, relojes etc.

En esta película, como en el cine mismo—, la "mirada parece ser la clave de la comprensión."⁶⁶ No hay vuelta al orden, no hay vuelta a la realidad. No hay regreso. Es una muestra palpable de que la realidad supuesta es inalcanzable, esto se pone de manifiesto a través de su propia entidad física como filme, con la constatación en la pantalla del carácter transitorio y efímero del fotograma.

⁶⁵ *Ibid.* p.4.

⁶⁶ Gómez Tarín, Fco Javier, "Tren de sombras, de José Luis Guerín. El cine en estado puro", en *Cuadernos del Ateneo de La Laguna*, núm. 9, Ateneo de La Laguna, La Laguna, 2000. pp. 154-163.

1.4 DESEOS VEDADOS

In the mood for love, Wong Kar-Wai

Si hemos tratado aspectos que nos interesan de algunas películas y cineastas como las sombras, los espacios vacíos, el silencio o los encuadres nos queda adentrarnos en algo más abstracto como es la emoción o el sentimiento (que a su vez es conseguido gracias a los conceptos anteriores). Retomamos otro ejemplo del cine oriental: La poderosa visualidad del trabajo de Wong Kar Wai en su película *In the mood for love* (Hong Kong, 2000).

Recogemos una serie de citas extraídas de una crítica que le hizo José Saborit a esta película y que resumen de alguna manera aquello que vamos buscando:

“Las imágenes alcanzan a metaforizar emociones, sentimientos, esperas, divagaciones, vaivenes del ánimo. Todo aquello que escapa a la palabra (y la mejor poesía retuerce el lenguaje para arañarlo), se nos hace aquí visible mediante recursos específicamente cinematográficos”. “Elipsis en blanco y en negro puntuarán el relato: como las ausencias de los amantes sostienen el deseo, pantallas en negro jalonarán la tensión dramática, y la irrupción inmisericorde del blanco les cegará con la equívoca luz de lo real”

“La reticencia del punto de vista, casi siempre mirando *desde fuera*, robará para el espectador interioridades entre pasillos, cruces de caminos, juegos de espejos y persistentes umbrales. Se saturará el color por los sentimientos, como se enciende una tez por la pasión”.⁶⁷

Traducido, el título de la película significa *Deseando amar*. Aquello que sólo se puede ver, no tocar, ese sentimiento tan real y cercano y que no requiere de lo teatral, que consigue erizar el vello.

⁶⁷ Saborit, José, *Poesía visual*, texto para la película *In the mood for love* (*Deseando amar*), Valencia, 2000.



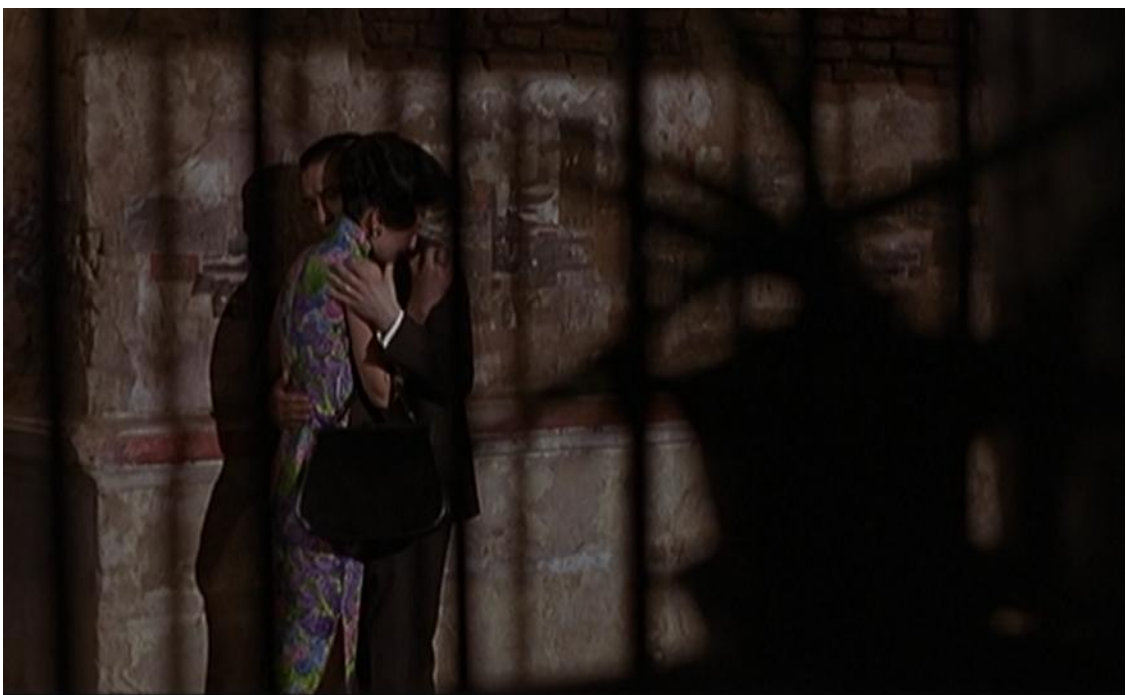
Fotograma de *In the mood for love*, Wong Kar Wai, 2001



Fotograma de *In the mood for love*, Wong Kar Wai, 2001



Fotograma de *In the mood for love*, Wong Kar Wai, 2001



Fotograma de *In the mood for love*, Wong Kar Wai, 2001

1.5 OTROS REFERENTES DE ESTILO Y SÍNTESIS

Al citar a los referentes teníamos que decantarnos por los artistas que más relación guardan con nuestro proyecto pictórico. Sin embargo, al pintar, al lado del caballete siempre tengo imágenes y catálogos de pintores cuya forma de aplicar la pintura ofrece una poética que intentamos aplicar en nuestra obra.

“Vemos que hay artistas que trabajan con la pintura como si manejaran sombras, haciendo de su pintura un manifiesto artístico de la evanescencia, de la ligereza extrema, dejando que las imágenes del mundo se depositen vitalmente, caigan como velos, como vapor, como humo, como alientos de vida sobre la tela.”⁶⁸ Artistas que por la manera de pintar suscitan tal emoción que no percibimos ni siquiera que es aquello que está representado. Bailamos en su pintura sin más, percibiendo cierto sentimiento de melancolía o de nostalgia. Obras que intentan mostrar de algún modo el misterio y ambivalencia que guardan las cosas, un intento de descubrir más allá de la realidad y todo ello gracias a la forma, el color, la materia, la textura, la ambientación, la composición, etc.

Muchos otros serán los artistas que impregnen sus obras de este sentimiento, tanto a través de la forma y del color, como a través de las alusiones realizadas a objetos que nos evocan a este sentimiento por medio del silencio, la serenidad o la calma reflejados en la escena.

Entre otros, me acompañan mientras pinto imágenes de obras de Morandi, Luc Tuymans y Liliane Tomasko.

⁶⁸ Marí, Antoni, “Sobre el origen del cine y la pintura” en “Pintura y cine: Una instalación de Jose Luis Guerín motiva la reflexión sobre la imagen, el lienzo y las sombras” *Op.cit.* p. 2.

Morandi

Uno de los admirables referentes es Giorgio Morandi (Bologna, 1890-1964), cuyos bodegones respiran una "opacidad temblorosa", una vibración en los contornos, un huir del límite recortado, de la dureza y de cualquier contraste violento. La simplificación de las formas, mediante una abstracción que trasciende la realidad sin perder de vista las formas de los objetos, junto a la serena geometría y las tonalidades grises hace que en el conjunto de la pintura se respire, precisamente, ese aire del que nos hablaba Antonio López.

Por los objetos que acumulaba en su estudio sabemos que a menudo elegía un tema tanto por el tono y la textura como por la forma. Los vasos son de un cristal opalino opaco o de cerámica y están oscurecidos por el tiempo y el polvo. Evidentemente, el tono mate, apagado y neutro de los objetos era muy importante para Morandi. Cajas y botellas, por ejemplo, eran desprovistas sistemáticamente de sus etiquetas o de sus marcas identificadoras. La pátina de polvo que tanto impresionaba a los visitantes del estudio debía de ayudar a homogeneizar objetos y materias dispares y reducirlos a formas esenciales. Además, muchos objetos fueron pintados en un color liso blanco o gris para eliminar los reflejos y los accidentes, como si el pintor luchara por distanciarse de los pormenores de sus motivos y así presentarlos como arquetipos geométricos abstractos.⁶⁹

⁶⁹ Wilkin, Karen, Giorgio Morandi. *Obras, escritos, entrevistas*. Polígrafa, Barcelona, 2007. p.118.



Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta*, óleo sobre lienzo, 1956



Giorgio Morandi, *Natura morta*, óleo sobre lienzo, 1956,

Luc Tuymans

Al igual que muchos otros pintores actuales como Michaël Borremans (Bélgica, 1963) o el recientemente fallecido Avigdor Arikha (Rumanía, 1829-2010), el pintor belga Luc Tuymans (Bélgica, 1958) es partidario de que cada obra debe ser empezada y finalizada en un mismo día, adecuando para ello su paleta a una gama restringida, nunca más de cuatro o cinco colores. Consideramos a Luc Tuymans como referente en nuestro trabajo por su reducida paleta, la desaturación del color, la alusión a la memoria, y sobre todo por esa ambigüedad de sus imágenes. Imágenes pálidas casi fantasmagóricas que son la pátina de algo ya pasado, contemplado desde la distancia tal vez, porque como referente nunca utiliza la realidad directa, sino diversos modelos mediáticos: fotografías, instantáneas, recortes de periódico y modelos. La vaguedad, lo apenas insinuado, el recuerdo y la fuerza de la intuición sugestiva son aspectos de su obra que la hacen tan sugerente para nuestro trabajo.



Luc Tuymans, *Big Brother*, 2008, NY

Liliane Tomasko

A esta pintora la conocimos gracias a una exposición realizada en el IVAM (Valencia) en 2011. Bajo el título *La melancolía de los momentos vívidos*, Liliane Tomasko (Zurich, 1967) nos mostraba pinturas de detalles de objetos cotidianos como bolsas de papel, mantas, ropa, ventanas y estancias en penumbra.

Su pintura trata de reencarnar en la pintura los momentos dejados atrás a través del recuerdo de una emoción, de una experiencia o de la observación de una vieja fotografía. Los llama *Materia luminosa*, pinturas que desean evocar el recuerdo de los sentimientos que recorrieron anteriormente una cama, unas sábanas, ropas o estancias. Una serie de experiencias vividas, donde la sombra del ser humano se presente de manera misteriosa en un segundo plano.



Fig. 36,
Liliane Tomasko, 3-1-2
Lex, 2009 (triptych,
right panel)

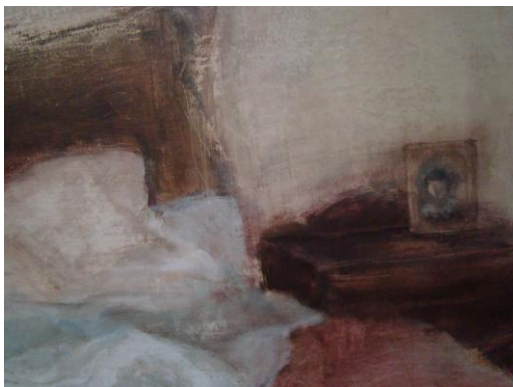
Encontró la inspiración en una foto muy vieja de una cama deshecha que había realizado unos años antes y le impactó por la melancolía que desprendían las ropas, sobre todo porque esta cama se encontraba vacía. Comenzó a pintar en sus lienzos

camas desechas en los que exploraba los límites entre la abstracción y la figuración. Nos identificamos mucho con esta artista ya que uno de los primeros cuadros de este proyecto surgió precisamente a raíz de la fotografía de una cama desecha. (*La habitación de la abuela*, 2009)

“La cama está desecha y hay una chaqueta encima. Hay libros encima de la mesa junto a media taza de café.” El azar de la colocación de los objetos o las arrugas de las sábanas de la cama nos hablan de aquello que ahí estuvo.

Además del tema, la forma de pintar también nos resulta significativa. Se sirve de una especie de *sfumato* con el que consigue que la imagen sea muy poética. Hay fragmentos de sus obras que me recuerdan a la manera intuitiva de pintar *La habitación de la abuela*, indefinición y contornos borrosos que alude al recuerdo.

Tomamos parte de instantáneas de pequeños fragmentos de la cama o de la ropa tomadas con Polaroid. Estas pequeñas imágenes son traducidas a la pintura, recuperando prácticamente su tamaño original en el cuadro. Es un proceso de abstracción y mistificación hasta alcanzar un estilo pictórico tenue, misterioso y luminoso que poco tienen que ver con el objeto original. Su discurso pictórico versa por otro lado en el poder transformador de la pintura como medio manual en la actualidad.



Eva Borrás Villora, *La habitación de la abuela* (detalle), 2009, óleo sobre lienzo, 180x100cm.

“Es curioso que todos los recuerdos que evocamos tengan dos cualidades. Siempre están llenos de silencio; es su característica más acusada, y aunque en la realidad fuese lo contrario, no por ello dejan de producir esa impresión. Y son apariciones mudas, que me hablan con miradas y gestos, sin recurrir a la palabra, silenciosamente. [...] Son silenciosas porque, precisamente, el silencio es para nosotros un fenómeno incomprensible. [...] El silencio es la razón por la que las imágenes del pasado despiertan en nosotros menos los deseos que la tristeza, una melancolía inmensa y desatinada. Esas cosas han sido, pero no volverán a ser jamás. Son cosas pasadas; forman parte de otro mundo extinguido para nosotros.”⁷⁰



Liliane Tomasko, *Surface*, 2010, oil on canvas.

⁷⁰ Remarque, Erich M, *Sin novedad en el frente*, Ed. Orbis S.A 1985. Barcelona. p.84.

2. OBRA. Interiores.

I. *La puerta entornada*

II. *Pasajes*

Esta primera parte, *Interiores*, engloba dos apartados. Por un lado, *La puerta entornada*, al que pertenecen las primeras obras que hice en torno a las habitaciones, partiendo del natural o de fotografías que realicé de estancias cercanas a mi entorno. Por otro lado *Pasajes*, es la serie de estancias que pinté posteriormente a partir de fotogramas de películas que hemos comentado anteriormente.

Procesos: Técnica, soporte y dimensiones

La técnica que utilizo para llevar a cabo los cuadros es el óleo, por la poética y la materialidad plástica que nos aporta.

Para preparar los lienzos compramos listones de madera, los cortamos y montamos el bastidor de la medida que queremos. Siempre procedemos de la misma manera. Pegamos una chapa de madera de 3mm de la misma medida y posteriormente tensamos la tela; optamos por el lino virgen. El hecho de poner una chapa de madera bajo la tela es por lo siguiente: buscamos las calidades que nos da la trama de la tela pero con la consistencia del soporte de la madera.

Para la preparación del soporte para pintar, damos dos o tres capas de agua-cola (agua destilada y cola de conejo en proporción 1 litro agua/70-75 gr. Cola). Una vez seco, damos dos capas de óleo de un color que nos ayude a empezar a manchar el cuadro. De este modo, empezamos a pintar directamente sobre el óleo.

En cuanto a los formatos, me gustan tanto los formatos muy pequeños, como 15x15cm como los cuadros de gran formato, de 180x180cm. La elección de las dimensiones siempre está relacionada con el tema que voy a pintar. Por ejemplo, las pinturas que realicé acerca de mi abuelo, son un recuerdo, algo íntimo que suele partir de una vieja fotografía. Sobredimensionar algo así, desvirtuaría el sentido de la obra ya que lo que busco es que sea algo pequeño, como un secreto.

En las primeras habitaciones que pinté (*La puerta entornada*), tendía a utilizar grandes formatos verticales en los que dejaba un gran espacio en la parte superior. Con el descubrimiento del cine (*Pasajes*) pasé del formato de vertical al horizontal, sobre todo a raíz de ver la película de *La soledad* de Jaime Rosales. Rosales utiliza como estrategia la visión a modo de díptico, lo que inspiró la realización de dos cuadros que, actuando como díptico, tienen un formato apaisado que remite al cine. Este formato

del cine invita al paseo de la mirada. Lo mismo nos ocurrió con *Aita* de Jose Maria de Orbe.

Los paisajes también requieren de una contemplación más pausada. Un gran formato ayuda a desplazarse por su atmósfera; supongo que no sentiríamos tanta admiración por un Rothko o un Pollock en un formato muy pequeño.

Debido a las dimensiones, normalmente no podemos ubicar el caballete con el lienzo frente al espacio o habitación que vamos a pintar. De modo que realizamos algunos apuntes del natural para estudiar la composición, fotografiando el espacio para determinar el encuadre deseado. Llevamos la obra a cabo apoyándonos en la fotografía.

Cuando utilizamos los fotogramas nos servimos de las imágenes extraídas de la película modificándolas mediante sistemas fotográficos digitales para añadir o sintetizar elementos en la imagen.

I. La puerta entornada

La puerta entornada da título a mi primera exposición individual realizada en 2010 en Alicante. Incluye pinturas de 2009 a 2010. Son habitaciones casi siempre vistas a través de un encuadre estrecho. La presencia del muro o de la puerta nos impide ver la totalidad de la estancia, convirtiendo al espectador en una especie de *voyeur*.

Las dos primeras obras que pinté en torno a este tema fueron una cama y un sillón en 2009. Son dos obras de 100x180 cm. En ellas se presencia la ausencia de alguien que estaba ahí, entre las arrugas del sillón o las sábanas revueltas. Los objetos son vestigios de la vida de los habitantes de esa estancia, normalmente, fotografías en portarretratos que se colocan en algunos lugares de la habitación.

Posteriormente pinté una vitrina con unas fotos antiguas y una estantería con portarretratos y otros objetos. Se perseguía la misma intención que en las obras anteriores, intentando hacer más evidente que los personajes de las fotografías son los personajes del cuadro, sombras de algo que estuvo allí algún día. Otra de las pinturas que se muestran en estas páginas es un cuadro muy pequeño, de 15x20cm, donde aparece un rincón de un almacén familiar.

En 2010 comencé una serie de cinco obras del mismo formato, 120x74 cm. Continuaban siendo habitaciones vistas a través de una puerta, pero esta vez, habitadas con figuras solitarias ensimismadas en su mundo interior. Todos ellos son retratos de gente muy cercana a mí. En una de esas pinturas no hay nadie, simplemente mi estudio de pintura. Una vez pintadas me di cuenta de que en cuatro de estas obras aparecía cada uno de los miembros de mi familia incluyéndome a mí, estando sin estar en un estudio vacío, un autorretrato sin rostro.

Estos cinco cuadros fueron las primeras obras que realicé en el estudio de Ruzafa en Valencia. Estudio compartido con compañeros y pintores como Javier Palacios y Daniel Coves. El siguiente cuadro fue un lienzo de 160x160cm de una vista de dicho espacio al atardecer. No hay nadie. El protagonista quizá sea un sillón que se intuye al

fondo, “el sillón de las charlas”. La luz entra por las ventanas del fondo, iluminando tan sólo ciertas cosas y dejando el primer plano en la penumbra.

Podríamos sintetizar el contenido de las obras de esta primera parte con las siguientes palabras:

“Alguien que estaba inmóvil en un rincón, o que en ese momento pasaba gatunamente delante de un espejo o por una puerta entornada; alguien, incluso, que podría ser un recuerdo, un fantasma incluido por la memoria en el espacio cotidiano donde la presencia real nunca estuvo; alguien que se ha marchado y sin embargo está muy cerca, una de esas figuras que se hacen más poderosas cuanto más definitiva es su ausencia.”⁷¹

“Ese estado de suspensión en el que se ven las cosas cuando dos personas que se conocen muy bien están calladas en una habitación, cada una en lo suyo, y una de ellas levanta los ojos y se da cuenta de la duración del silencio y de la llegada de una penumbra en la que todavía no hace falta encender la luz. Lo real tiene una rotundidad voluptuosa y a la vez el temblor de lo que existió hace un momento y ya es el pasado. [...]”⁷²

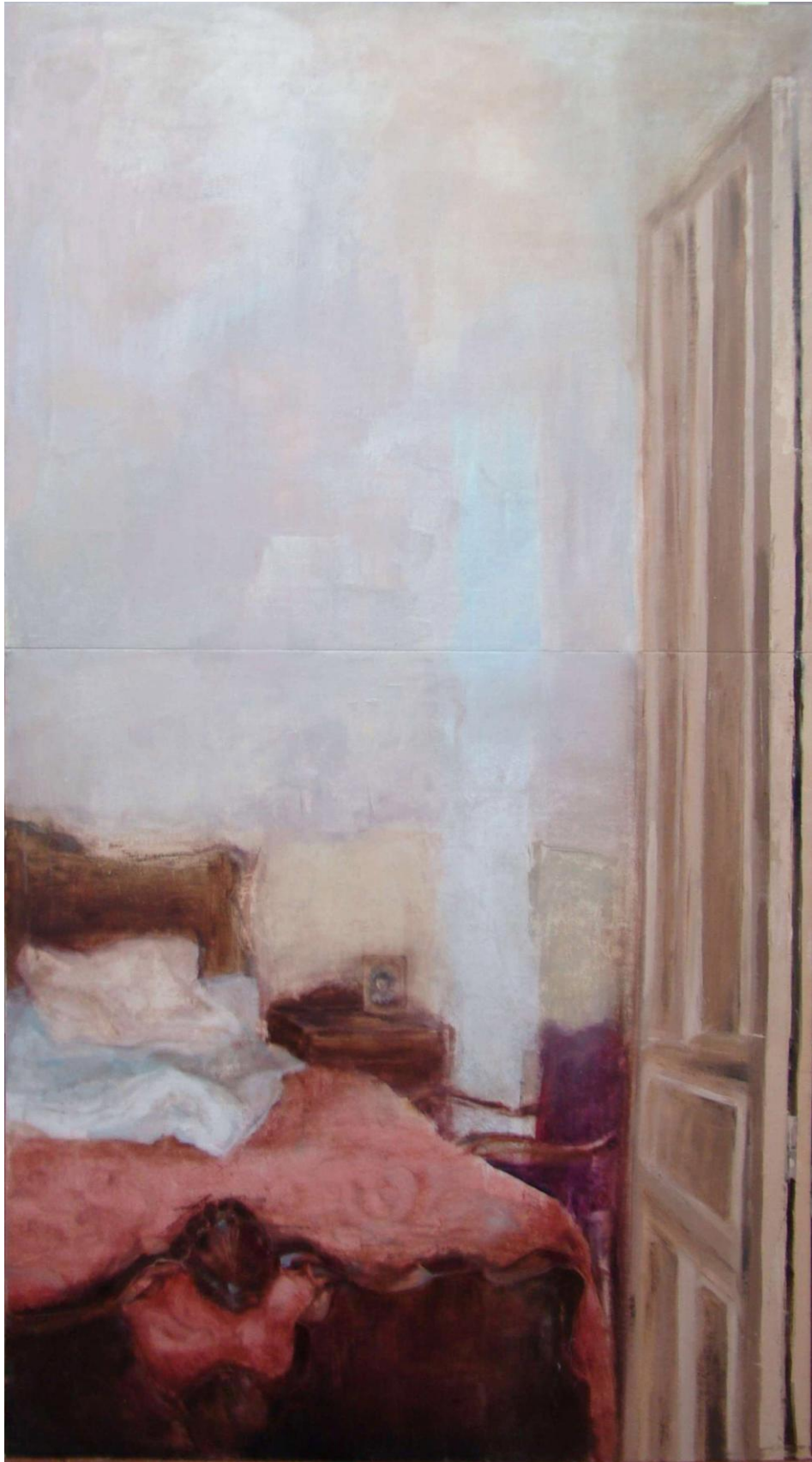
Entre los conceptos que estamos intentamos vislumbrar en este proyecto está ese deseo del cuerpo ausente. La presencia de las puertas y los muros que apenas nos prestan una rendija para asomarnos, incitan a la pulsión escópica, al deseo de ver que hay detrás, y no necesariamente debe ser un motivo erótico sino cualquier escena, incluso una estancia vacía. El deseo de asomarnos para ver qué hay. Como dice Bataille en *El erotismo* acerca del deseo y de sólo contemplar:

“En el momento de dar el paso, el deseo nos arroja fuera de nosotros; no resistimos más porque el movimiento que nos conduce exigiría que nos rompiésemos. Pero como el objeto del deseo es excesivo, nos vuelve a unir a la vida, que excede al deseo. Qué dulce es permanecer en el deseo de exceder, sin ir hasta el fin, sin dar el paso.”⁷³

⁷¹ Muñoz Molina, Antonio, *Ausencias de Bonnard*, <<http://elpais.com/diario/2009/02/07>> [consulta 2 febrero 2011].

⁷² *Ibid.*

⁷³ Bataille, George, *El erotismo*, Tusquets. Barcelona, 2007. p.p. 140-146.



Eva Borrás Villora, *La habitación de la abuela*, 2009, 180x100cm.



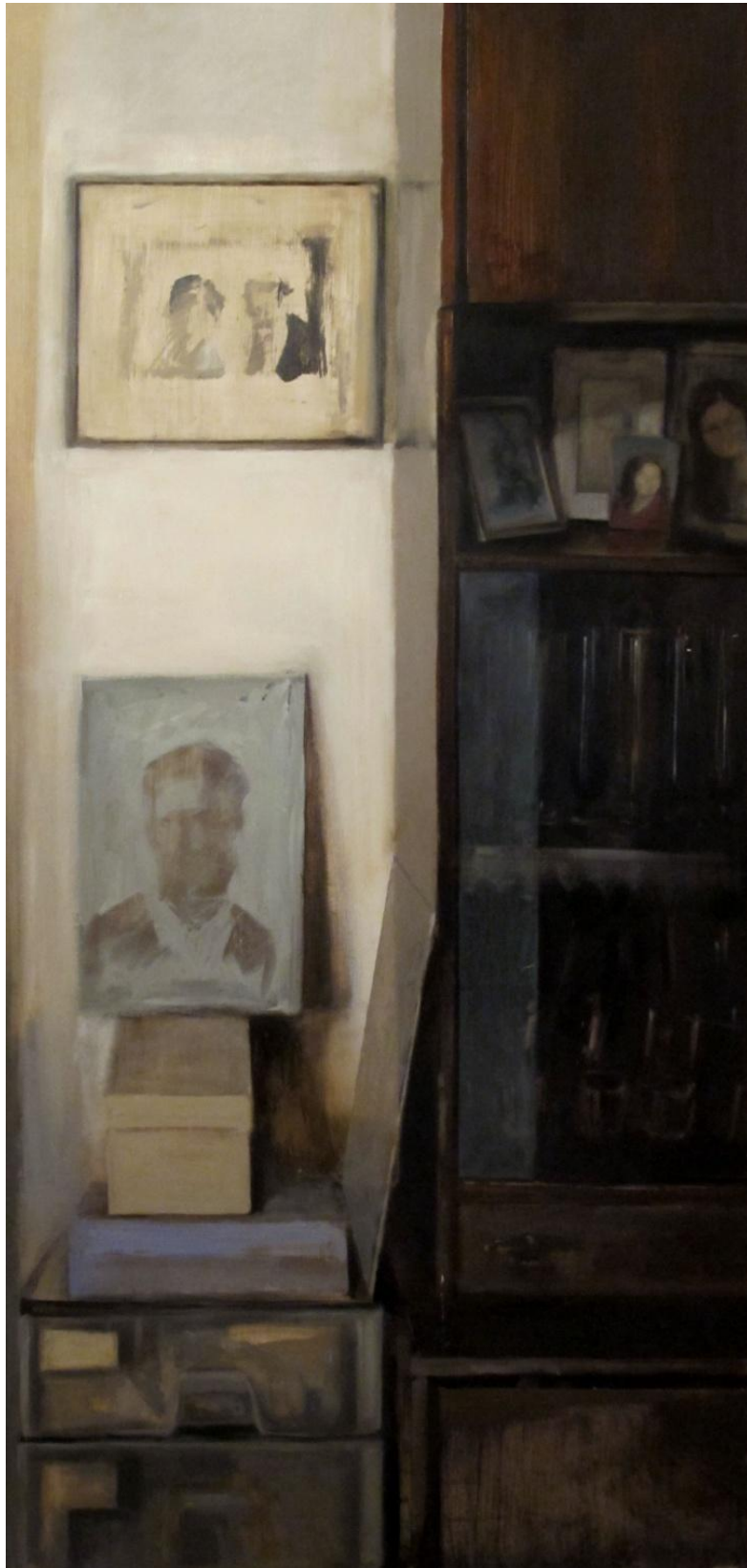
Fig. 38, Eva Borrás Villora, *Un sillón*, 2009, 160x100cm.



Fig. 39, Eva Borrás Villora, *El estudio de Ruzafa*, 2010, 160x160cm.



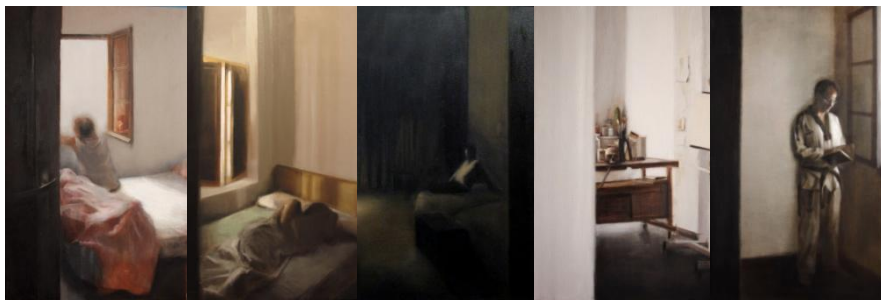
Eva Borrás Villora, *Vitrina con fotos*, 2010, 100x60cm.



Eva Borrás Villora, *Estantería con fotos*, 2009, 120x50cm.

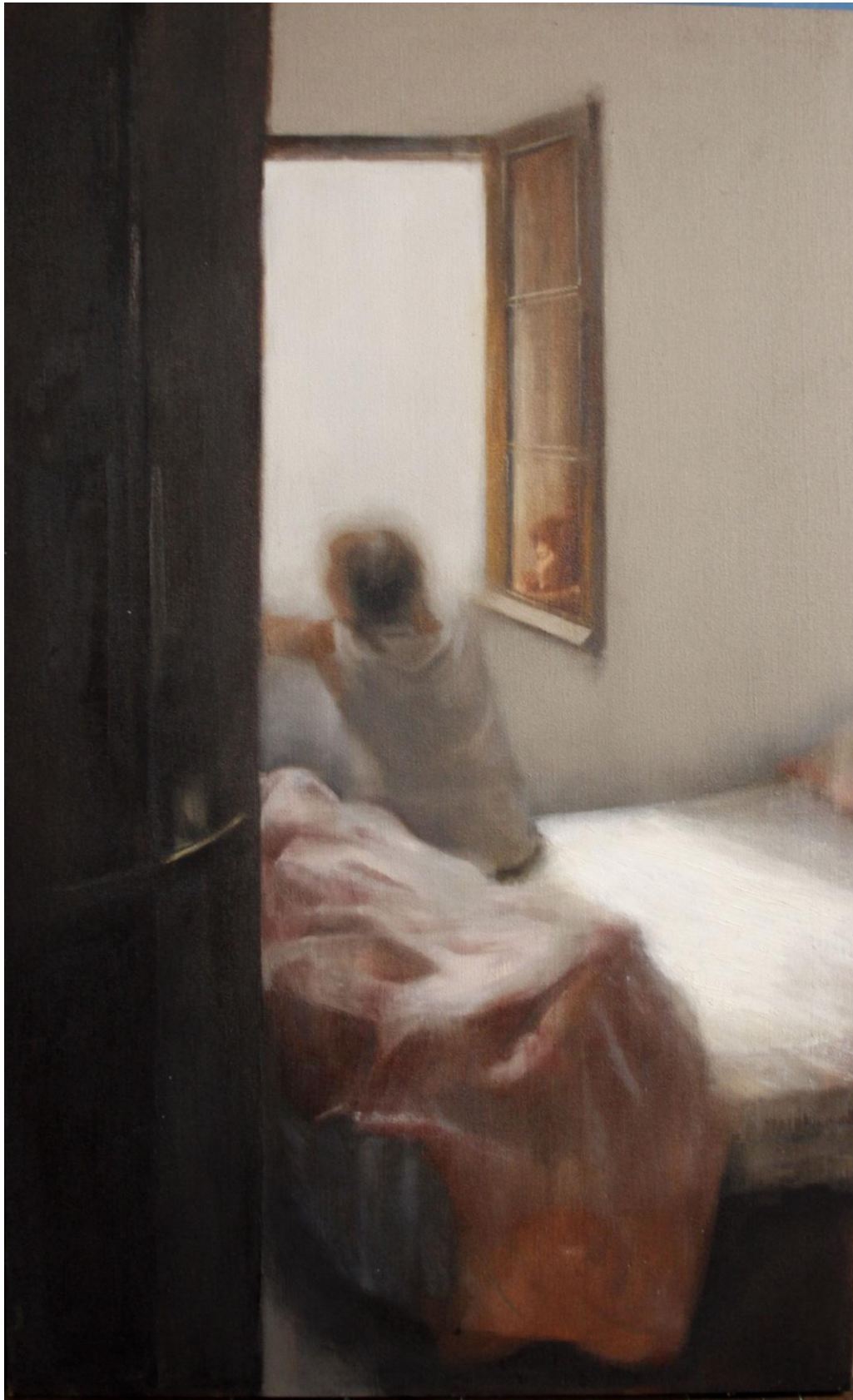


Eva Borrás Villora, *Cochera*, 2010, 15x20cm.

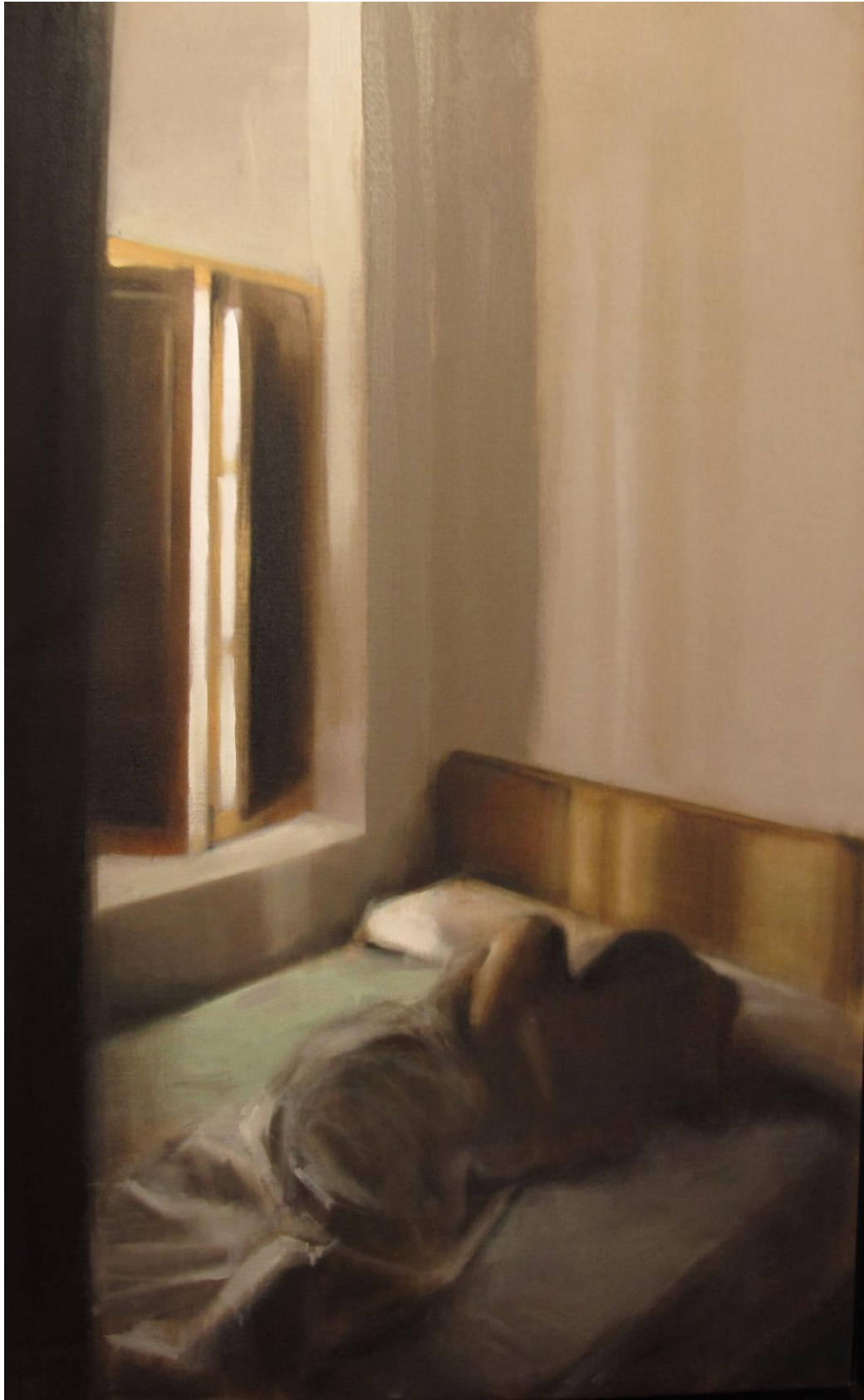




Eva Borrás Villora, *El estudio de Ruzafa*, 2010, 120x74cm.



Eva Borrás Villora, *Luz de agosto I*, 2010, 120x74cm.



Eva Borrás Villora, *Luz de agosto II*, 2010, 120x74cm.



Eva Borrás Villora, *El maestro*, 2010, 120x74cm.

II. PASAJES

Pintar fotogramas

“Se observan y se pintan para devolverlos a la pintura, para volver a encarnarlos de nuevo en la materia estática y silenciosa de la pintura al óleo.”⁷⁴

Como hemos visto, extraemos del cine una particular mirada hacia la realidad de algunas películas. Nos centramos en la manera tan intensa de expresar los sentimientos tales como la soledad, la melancolía, los deseos callados o las pasiones; siempre mostrándolos de dentro a fuera, desde lo más insondable del individuo hacia el espectador, utilizando como recurso el silencio para mostrarnos lo que pasa desapercibido, aquello que una mirada ordinaria nunca percibiría, reivindicando y evidenciando siempre el potencial de la imagen. Uno de los objetivos que pusimos que resuenan en mi cabeza desde las clases de Cine de Vicente Ponce, es saber “cómo leer” las imágenes y reflexionar sobre la construcción de las mismas para componer una imagen nueva, aprovechando recursos de la fotografía, del cine o de la misma pintura.

Los fotogramas son imágenes concebidas para operar encadenadas, como los eslabones de una cadena. Si extraemos uno lo sacamos de su contexto, lo estamos separando de su precedente y su siguiente. Lo desubicamos, no sabemos qué ha sucedido y qué sucederá, sólo tenemos una imagen congelada. Sin embargo buscamos esa imagen o fotograma potente que sea autosuficiente, es decir que tenga tal potencial que no requiera del discurso narrativo, -aunque las películas que hemos seleccionado intentan prescindir en su mayoría de tal discurso-. Detenemos la película en el instante que nos parece que la imagen dice más que la secuencia y trabajamos con ella; así obtenemos las imágenes fílmicas para trasladarlas al cuadro.

Los titulamos *Pasajes* porque son por un lado un fragmento de algo (del cine) y por otro lado siempre representan lugares de paso, pasillos, habitaciones, callejones, etc.

⁷⁴ Saborit, José, La presencia y la figura. *Op.cit.* p. 153.

La presencia de la puerta o del muro es una constante en todo el proyecto. La imagen no se ofrece al espectador libremente sino mediante una rendija, una puerta entornada, haciendo partícipe al que mira de lo que ocurre ahí dentro a modo de *voyeur*. Se pretende con esto intensificar la intimidad de los personajes o de la propia habitación, algo ajeno, prohibido, extraño si cabe.

Cuando partimos de fotogramas se persigue el mismo objetivo pero con una diferencia: La imagen que se nos presenta no nos pertenece. Respetamos el encuadre y el formato apaisado remitiendo a lo cinematográfico, y en algunos casos introducimos cambios. Por ejemplo, una figura que se desnuda en una de las habitaciones de la película de *La Soledad*, unos lienzos en la cocina de la misma película, o simplemente un tratamiento más sintético de las formas del espacio de *Aita*.





Eva Borrás Villora, *Pasaje I, La soledad*, 2011, 100x120cm.



Eva Borrás Villora, *Pasaje II, La soledad*, 2011, 100x120cm.



Eva Borrás Villora, *Pasaje III, Aita*, 2012, 100x180cm.



Eva Borrás Villora, *Unos lienzos en la cocina, La soledad*, 2011, 100x100cm.



Eva Borrás Villora, *El pasaje, In the mood for love*, 2012, 100x120cm.

Segundo proyecto

EXTERIORES

*...Escucha al fondo
la vastedad de la respiración,
la gota de agua y el rumor del viento.
Y ven lejos.*

César Simón, "Cuando amas"

Nos resulta muy sugerente esa idea de la imposibilidad de afrontar la naturaleza debido a la fragilidad de nuestra mirada y como hacer esto evidente en una obra. Alejándonos de un nivel descriptivo, el paisaje se representa mediante la mancha indefinida, turbia, movida, fugaz, líquida, cambiante... como algo que se nos escapa. Como decía Jose Springer "una pintura espectral, capaz de devolvernos a estados previos a la conciencia, donde el yo se diluye con el ser en general y todo es una misma cosa, no hay límites precisos."

"El artista logra dar una representación relativamente satisfactoria del mundo, sin meterse en los terribles problemas que lleva consigo la ilimitación del paisaje. El marco de la ventana es como el marco de un cuadro, un cuadro dentro del cuadro que le yuxtapone un espacio distinto, cuidadosamente limitado."⁷⁵

Mientras que la representación del individuo va cambiando con el fin de dejar constancia de la contemporaneidad del momento, el paisaje, concebido desde siempre como un retiro espiritual, niega en muchos casos la representación de los cambios de la contemporaneidad de cada momento. "A finales de la década de los 40 la red ferroviaria alcanzó la zona de Fontaineblau. De esta manera se inició la explotación económica intensiva de los bosques y canteras que cambió el carácter de la zona. Los artistas lucharon infructuosamente contra este proceso o bien se retiraron a lugares más apartados y solitarios. En sus cuadros, sin embargo, no se reflejaba este cambio; seguían mostrando una naturaleza intacta, que constituía, a medida que pasaba el tiempo, cada vez más un sueño que una realidad."⁷⁶

En la serie *Pa(i)sajes* nos proponemos retomar ese sentimiento de nostalgia por aquella naturaleza que va desapareciendo dejando lugar al terreno urbanizable. La estrategia es mostrar una visión romántica unida a la visión impresionista, cuando los artistas estaban más preocupados por captar la luz y la atmósfera de un lugar que de describirlo, y llevarlo a una visión contemporánea abstracta.

⁷⁵ Gallego, Julián, *El cuadro dentro del cuadro*, Cátedra, 1991.

⁷⁶ Padberg, Martina, *El impresionismo*, *Op.cit.* p.41.

1. REFERENTES

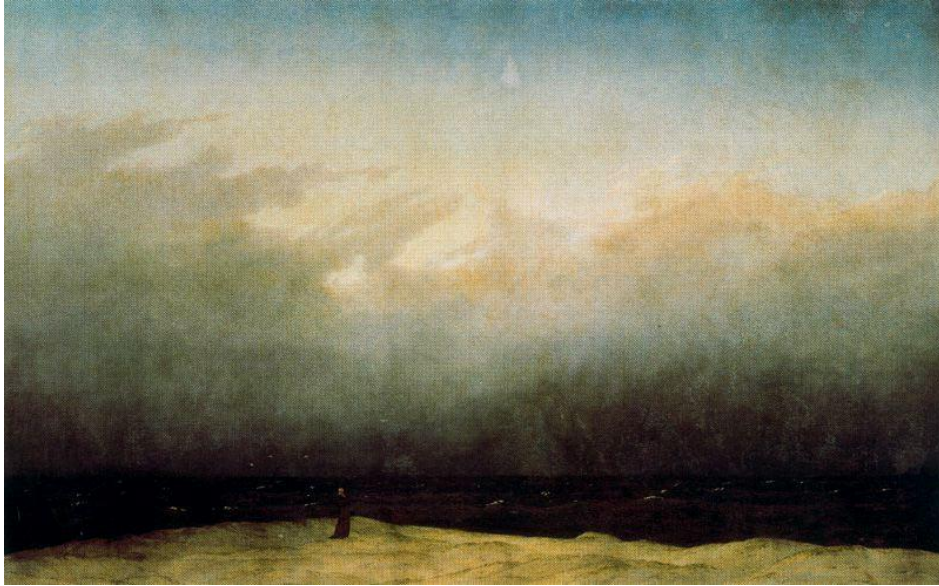
1.1. Sentimientos de lo sublime. Caspar David Fiedrich , Turner y Mark Rothko

Esa sobrecogedora confrontación con una ausencia de límites, en la que experimentamos una totalidad igualmente poderosa, es una idea dominante que vincula con continuidad a los pintores de lo sublime romántico con un grupo de pintores norteamericanos recientes que busca lo que podría denominarse lo 'sublime abstracto'. En el contexto de dos escenas de meditaciones ante el mar de dos grandes pintores románticos el *Mönch am Meer* de Caspar David Friedrich, pintada hacia 1809 y *The Evening Star* de Joseph Mallord William Turner de 1830. Por otro lado, la obra *Light Earth over Blue* de Mark Rothko, realizada en 1954, revela afinidades visuales y emocionales.⁷⁷

La visión de la naturaleza que nos ofrece el paisaje romántico no es otra cosa que la exteriorización del yo del pintor, con la intención de comunicar al espectador una emoción o sentimiento experimentado por el pintor. De este modo, se puede entender que la melancolía se interpretó a través de la obra de arte como un sentimiento experimentado por el artista y que éste reinterpreto por medio de la representación de la naturaleza.

Obras que comprenden este sentimiento melancólico son tales como las de Caspar David Friedrich o William Turner a través del lenguaje que caracteriza el paisaje romántico: soledad, negrura, presagios y miradas perdidas en el horizonte que intentan transmitir la emoción que se quiere hacer sentir al espectador. Si nos quedamos con el aire embriagador de estas obras dejando a un lado cualquier elemento figurativo, es decir nos quedamos con la atmósfera abstracta, llegamos a la obra de Mark Rothko.

⁷⁷ Rosenblum Robert, "Lo sublime abstracto", *ARTnews* 59, nº 10 (febrero de 1961).



Caspar David Friedrich, *Monk by the sea*, 1809.. 110 x 171.5 cm.

“Cierra el ojo corporal para que puedas ver primero la imagen con el ojo espiritual. A continuación, haz salir a la luz lo que has contemplado en la oscuridad, para que ejerza su efecto en otros de fuera hacia adentro”.⁷⁸



William Turner, *The evening star*, 1830.

⁷⁸ Friedrich, Caspar David. Citado en Rosenblum, R., 2008: *La abstracción del paisaje*. p.18.

Uno de los mayores representantes de este concepto atmosférico es Mark Rothko, en cuya pintura se puede apreciar como este sentimiento de desolación que vive en el subconsciente del artista aflora a través de una fragmentación, composición y magnificación del color que nos recuerda o alude de algún modo a esta representación de ambientes y atmósferas sublimes representadas en los paisajes románticos. Lo sublime se torna espiritual.



Mark Rothko, *Light, Earth and Blue*, 1954, Óleo sobre lienzo.

1.2 Los paisajes de Hammershøi

Hammershøi, además de las estancias, también pintaba paisajes, los cuales se caracterizaban por ser espacios inaccesibles con un singular tono "ajeno", como si no pertenecieran a este mundo. Eran paisajes "sin la profundidad dinámica que prescribían las convenciones del género paisajístico y sin un verdadero primer término".

Ningún elemento en el primer plano ayudaba ni invitaba al espectador a penetrar en el espacio del cuadro. Es posible que Dreyer encontrara en obras como éstas la inspiración que le impulsó a elaborar sus propias escenas de exterior con un lenguaje visual abstraído y cuajado de presentimientos. Grababa a través de un fino tul, sumergiendo sus escenas en un blanco velo de niebla que evocaba una atmósfera irreal, de ensueño. Hammershøi sustituía el primer plano para crear profundidad por nada, vacío. Un vacío que daba lugar a una extraña distancia entre el observador y lo observado, una barrera infranqueable que convertía al mundo del arte en un mundo intangible.⁷⁹



Hammershøi, *Farm building*, 1885.
Oil on canvas. 34 x 38 cm.

⁷⁹ Tybjerg Casper en *VVAA Hammershøi y Dreyer, Op.cit.* p. 123.

1.3 Miradas sin dueño. José Saborit

Numerosos son los referentes pictóricos que tratan el tema del paisaje desde el punto de vista atmosférico, sin embargo hay uno cuyas pinturas, textos y sobretodo consejos han sido un pilar fundamental en la realización de nuestra serie de paisajes, José Saborit (Valencia, 1960)



José Saborit, *Lejos*, óleo sobre tela, 195x195cm, 2006-2007.

Decía Worringer en 1908 que el carácter ornamental, orgánico y regular de las formas abstractas – aquellas que no imitan las formas de la naturaleza sino sus reglas generadoras – facilita nuestra proyección sentimental, esa distorsión emocional.⁸⁰

Hemos seleccionado dos textos escritos por José Saborit que han sido un referentes en la creación de nuestras pinturas.

La mirada sin dueño

He viajado en ferrocarril durante largo tiempo y mirando por la ventanilla a través de un cristal que por momentos se hacía invisible me parecía que las casas, los campos, los árboles, las nubes y los infinitos accidentes volaban en torno mío hasta producirme vértigo. He creído enloquecer mirando afuera, intuyendo la secreta estructura de las cosas, dejando que mi mirada se perdiera en lo que pasa, perdiéndome en una mirada que ya no puedo llamar mía. A esa sumisión del alma, plegarse pasivamente ante la belleza en lugar de poseer una idea activa que controle la experiencia, Leon Battista Alberti la llamaba *lentezza d'animo*, y creo que Nietzsche denominaba "tener los ojos débiles" a algo semejante: la incapacidad de dirigir el sentido de las cosas con la mirada; sin embargo, prefiero la feliz expresión de Claudio Rodríguez: "esa mirada que no tiene dueño", que cierra su poema "Porque no poseemos (La mirada)", toda una teoría del mirar con desprendimiento.⁸¹

⁸⁰ *Worringer, Wilhelm*, "Abstracción y naturaleza", citado en Forriols, Ricardo, *Perspectiva naturalis (o algunas ideas y cuadros con los que explicar estos cuadros de José Saborit)*, <www.josesaborit.net> [consulta 26 agosto 2012]

⁸¹ Saborit, José, Texto del catálogo de una exposición de José Saborit en Renfe. 1988. Valencia.

Desde el tren

Se diría que son las cosas las que pasan, pero somos nosotros los que pasamos. Desde el tren todo parece fluir vertiginosamente de izquierda a derecha, de delante atrás, pero es nuestra mirada la que se desplaza horizontalmente percibiendo apenas un halo inapresable de cuanto por afuera se escapa. El intento de pintar esa mirada, que sin duda se presta a todo tipo de metáforas más o menos existenciales, me ha llevado a ensayar un trazo continuo y horizontal. Si en el acto de pintar el pincel se convierte en una terminal del ojo (que traduce sobre la tela lo que ve, enlanzando mediante afinado mecanismo cerebro, memoria, brazo, mano...), su movimiento debe ser continuo y horizontal, para referirse a una mirada que se desplaza a bordo del tren. Que los cuadros estén pintados en la quietud del estudio, pausadamente, no es sino una paradoja más, una perversión si se quiere de las muchas que sustentan la pintura, algo más o menos semejante al intento de detener nubes o recuperar una mirada desnuda, inocente, despojada de sí mismo.⁸²

1.4 La imagen borrosa. Gerhard Richter y Uta Barth

En fotografía, el desenfoque y el movido se relacionan directamente con el tiempo a partir del mismo tiempo de obturación, la fugacidad o la dilación del corte efectuado por el fotógrafo en la duración determina la definición de las formas. Si el corte no es lo suficientemente fugaz, como para congelar cualquier forma en movimiento, ya sea el de la propia vibración del fotógrafo o el del referente, la imagen que se genera resulta borrosa. Ésta, por su naturaleza, se opone al concepto de *instantánea* ya que no congela ni atrapa las formas en una especie de eterno presente sino que, por el contrario, se identifica por la fluidez de sus límites y por su carácter *abierto*, convirtiéndose en un signo de *devenir* que más bien sigue el transcurso del tiempo.⁸³

⁸² Saborit, José, "Del tren" Texto del catálogo de una exposición de José Saborit realizada en Renfe. 1988. Valencia

⁸³ Grau, Irene, "Ligeramente desenfocado", *La sombra última*, TFM, Valencia, UPV, 2010. p.77.

“Pintura movida por el movimiento mismo del sujeto que es vida. Vida que es movimiento, [...] pintura en movimiento adecuada desde el texto visual a la forma particular, utilizando como mediadora a la fotografía.”⁸⁴

Por otro lado la imagen borrosa también alude a la memoria, a esa imagen impresa en la mente cuyo recuerdo resulta difuso. En nuestro proyecto abordamos una serie de paisajes que parecen recuerdos borrosos de algún lugar. Esta serie de cuadros consisten en reflejar una mirada diferente hacia el paisaje. Una mirada humanizada y por tanto más frágil y subjetiva.

Uno de los principales objetivos de la óptica moderna fue el afinamiento de la visión: Conseguir ver las cosas valorando sus superficies cortantes y diferenciadas; una mirada científica y muy racional. Se genera así pues, un nuevo ojo deshumanizado que elimina el parpadeo, las dioptrías o las lágrimas. Frente a ese ver cortante, frío y deshumanizado se reivindica una mirada “lacrimosa”, un ver contaminado por el propio cuerpo. Podríamos citar como palabras clave: reticencia en la información descriptiva, provisionalidad, fugacidad, liquidez y derretimiento. Estas palabras clave son metáforas de la fragilidad de nuestra mirada a la naturaleza, para conseguir reflejar dicha mirada humanizada hacia el paisaje, reivindicar esa mirada lacrimosa, ver qué puede hacer la pintura a partir de la imagen fotográfica

Uta Barth, fotógrafa alemana (Berlín, 1958) argumenta que “La luz y el paso del tiempo” son los elementos que la inspiran, y el ejercicio de mirar, la percepción, lo que define su obra: “Quiero que la gente sea consciente del acto de mirar y por ello tengo que vaciar la imagen”, explica, evitar un sujeto que distraiga la atención. Sus series fotográficas se inspiran en Mondrian y Morandi. “Enamorada de la abstracción, de la similitud entre la lente de una cámara de fotos y la del ojo humano (‘eso es lo que me mantiene atrapada por la fotografía, por lo que no me interesa pintar o hacer vídeo’), evita en lo posible las complejidades de la tecnología, y se decanta por lo

⁸⁴ Martínez Artero, Rosa, El retrato. Del sujeto en el retrato. Barcelona, Montesinos, 2004. p.238.

digital o analógico según lo "simple y directo" que ese método resulte para lograr sus objetivos." ⁸⁵



Uta Barth, *Field # 14*, 1996. fotografía.



Uta Barth, *Untitled*, 1998, fotografía.

⁸⁵ Caso, Laura, *Uta Barth: La fotografía es dibujar con líneas de luz*, mayo 2012, [consulta 5 julio 2012] <<http://www.elmundo.es/elmundo/2012/05/25/ocio/1337956642.html>>

Encontramos similitudes poéticas y visuales entre la obra fotográfica de Uta Barth y los barridos desenfocados de algunos cuadros de Gerhard Richter.

“Gerhard Richter desarrolla un trabajo pictórico en el que se apropia de un recurso, supuestamente, fotográfico: el desenfoco. Richter lleva el desenfoco al terreno de la pintura, convirtiéndolo en un “desenfoco pictórico”, en un “barrido de pintura”, a partir de su literal fisicidad, a partir de la evidencia de la propia materia pictórica arrastrada sobre una superficie plana.”⁸⁶



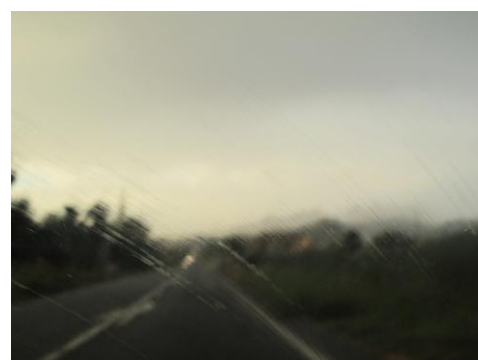
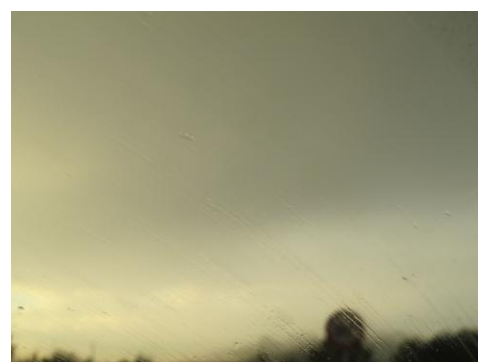
Fig.57, Gerhard Richter, *Matrosen Sailors*, 1966, oil on canvas, 150x200cm.



Gerhard Richter.. *Mount Everest*, 1965, Oil on canvas, 40 cm x 30 cm.

⁸⁶ Grau, Irene, “Ligeramente desenfocado”, *La sombra última*, *Op.cit.*p.78.

Fig. 59, Eva Borrás Villora, fotografías tomadas un día de lluvia desde el coche, 2010.



2. OBRA. Exteriores

PA(i)SAJES

Se parte de la observación de entornos naturales –montañas, valles, lejanías-, no para describir sus peculiaridades orográficas o los perfiles característicos que les dan una identidad diferenciada sino para, despojándolos de todo eso, intentar representar lo que se respira allí al contemplarlos en directo, el aire fresco que nos llena los pulmones, el perfume que transmite algo parecido a una emoción o una exquisita variación anímica. Las progresivas transiciones cromáticas proponen un implicado deslizamiento hacia lo lejano interior mientras los velos atmosféricos nos envuelven con su sfumatto. Todo es una delicada invitación a entrar, a deslizarse, y su ya resulta significativo que la pintura siga tomando como objeto de su afecto los entornos naturales, esas arcadias que degradamos y alejamos de nuestras vidas, mucho más lo es que una pintura tan joven nos invite con tanta convicción a volver a aspirar ese perfume visual que nuestra ceguera dejó de lado.⁸⁷

⁸⁷ Saborit, José, texto para Eva Borrás en el catálogo *La presencia y la figura*. *Op.cit* .p.162.



Eva Borrás Villora, *P(i)asaje #1*, 2011, óleo sobre lienzo, 84x115 cm.



Eva Borrás Villora, *Secuencia de una tarde gris*, 2011, óleo sobre lienzo, 100x160 cm.



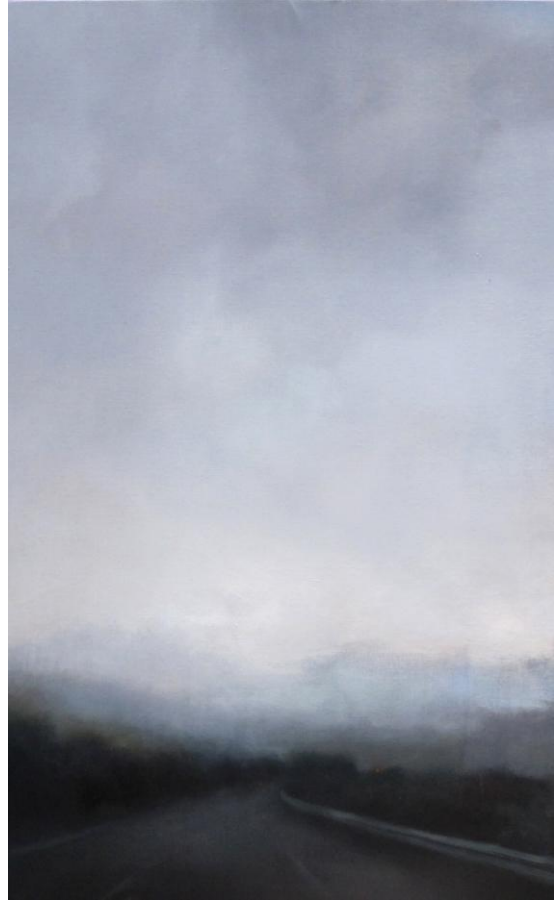
Eva Borrás Villora, *S/T*, 2011, óleo sobre lienzo, 60x100 cm.



Eva Borrás Villora, *Pa(i)asajes de la lluvia*
2011, óleo sobre lienzo, 30x50cm.

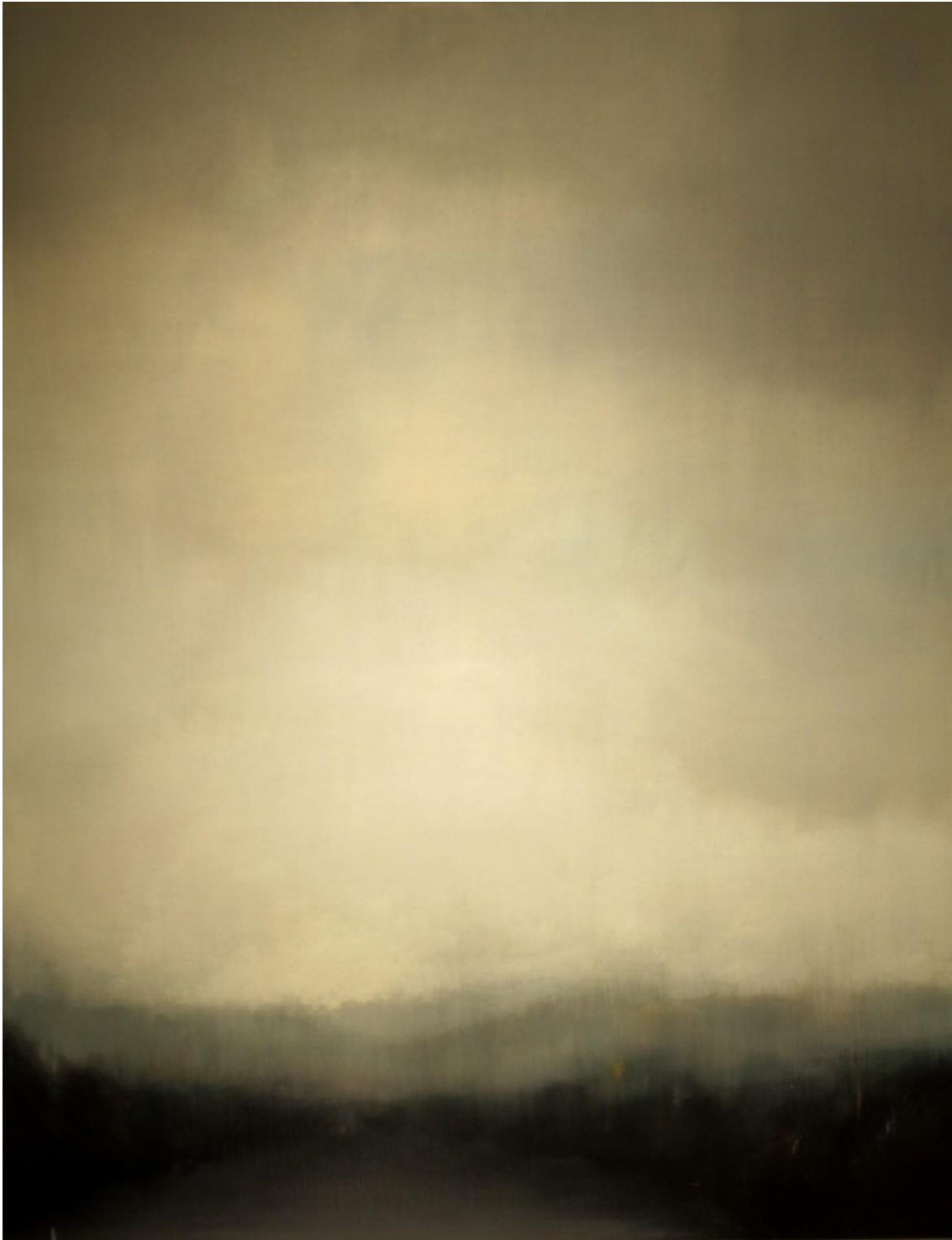


Fig. 64, Eva Borrás Villora,
P(i)asajes de la nieve, 2011, óleo
sobre lienzo, 18x25 cm.



Eva Borrás Villora, *P(i)asaje #5*, 2011, óleo sobre lienzo, 80x120 cm.

Eva Borrás Villora, *P(i)asaje #6*, 2011, óleo sobre lienzo, 74x120 cm.



Eva Borrás Villora, *Pa(i)saje # 2*, 2011, óleo sobre tabla, 94x150 cm.



Eva Borrás Villora, *P(i)asaje #3*, 2012, óleo sobre lienzo, 180x150 cm.



Eva Borrás Villora, *Pa(i)asaje #4*, 2012, óleo sobre lienzo, 180x150 cm.

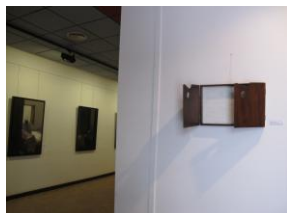


Eva Borrás Villora, *Pa(i)saje #7*, 2012, óleo sobre lienzo, 100x100 cm.

PROYECTOS EXPOSITIVOS

La puerta entornada.

Alicante, 2011



Dos paletas, alas de un tríptico de misterio, caja de todo lo posible, abren la exposición de Eva Borrás Villora como maleta de mago.

De un cajón la pintora saca unas fotos y las pinta tan borrosas como su recuerdo. Las imágenes nos llevan a un momento que la pintura alarga más allá de su instante, lo que ocurrió se celebra de nuevo desde sensaciones plásticas. Así, entre estos cuadros, hay uno en el que un abuelo estará siempre llevando de la mano a su nieta.

Las pinturas de Eva abren habitaciones donde palpitan presencia y vacío. Sombras de lo vivo, estos cuadros dejan mudas las palabras por decir a través de la representación en el lienzo de paredes, muebles, objetos... la memoria de sus habitantes se adivina en el hueco que han dejado sus cuerpos en un sillón, en una cama..., encontramos sus rostros en las imágenes que hay por todas partes de la casa, y en los objetos de un rincón se mezclan sus huellas con las huellas de quien lo observa todo y lo quiere registrar todo intacto y quieto, el mundo de una familia detenido en sus paredes por medio de encuadres tímidos y estrechos por el que miramos nosotros también como espectadores de lo ajeno. Nada de lo que nos muestra está exento de su tiempo vivido, el presente con sus contrastes y colores ha quedado absorbido por una reticente indefinición de contornos, las cosas sólo cobran consistencia por la luz de una rara cualidad como de polvo cuajado.

Los cuadros de Eva Borrás Villora persiguen rastros de una ausencia que da forma a su sentimiento de la pintura en la tradición de Hammershøi, Vermeer, Turner, Bonnard, Hopper, Antonio López, Cuasante, J. M. Ballester... Lo visible desvela lo que pasa desapercibido, la pintura recoge lo que se está escapando junto a las voces que ya se están confundiendo con el silencio. Lo que señala aparece representado sin retóricas, claras aberturas a cuatro paredes con su sencillo mundo interior, pintado con artificios de pintora que conoce el oficio, inteligente en su contenido realismo, audaz en su resistencia a adornar lo pictórico de prescindible discurso.⁸⁸

⁸⁸ Martínez Artero, Rosa, *La puerta entornada*, Eva Borrás Villora, texto para el catálogo de la exposición. Alicante, 2010.

Sala y montaje

La puerta entornada se llevó a cabo en la sala de exposiciones Casa Grande del Jardín de la Música en Elda (Alicante). Estuvo expuesta del 23 de Diciembre de 2010 al 13 de Enero 2011.



El montaje se realizó pensando en el recorrido del espectador: No era un espacio diáfano ya que en medio estaba el ascensor, de modo que al tener que rodear un bloque el recorrido circular se impone. Habías dos plantas que constaban de dos paredes de 15 m y dos de 14 m cada una. La exposición estaba pensada para visitarla en el sentido de las agujas del reloj.

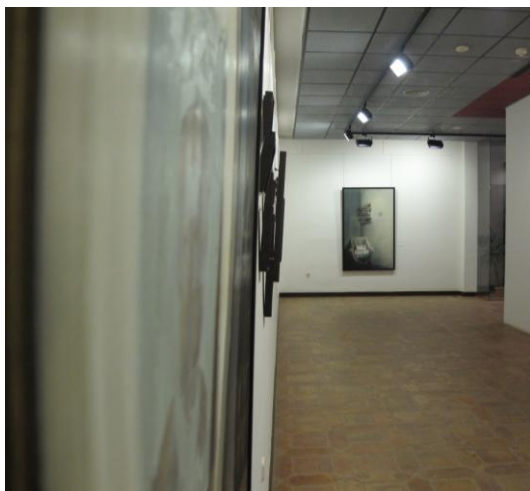
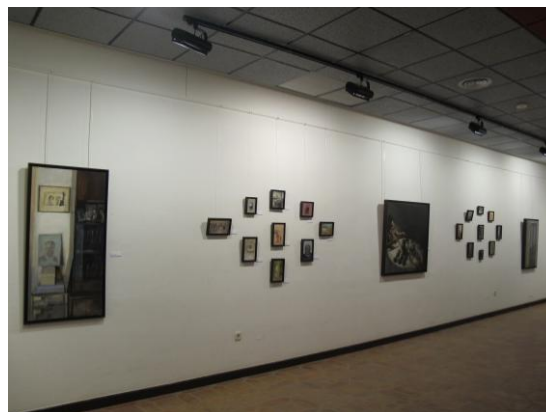


La primera pared (izquierda) estaba dedicada a la serie de los cinco cuadros de igual formato (120x74cm). La longitud de la pared, otorgaba al cuadro que colocábamos en frente una gran profundidad. De este modo pusimos al final de cada "pasillo" un cuadro de grandes dimensiones

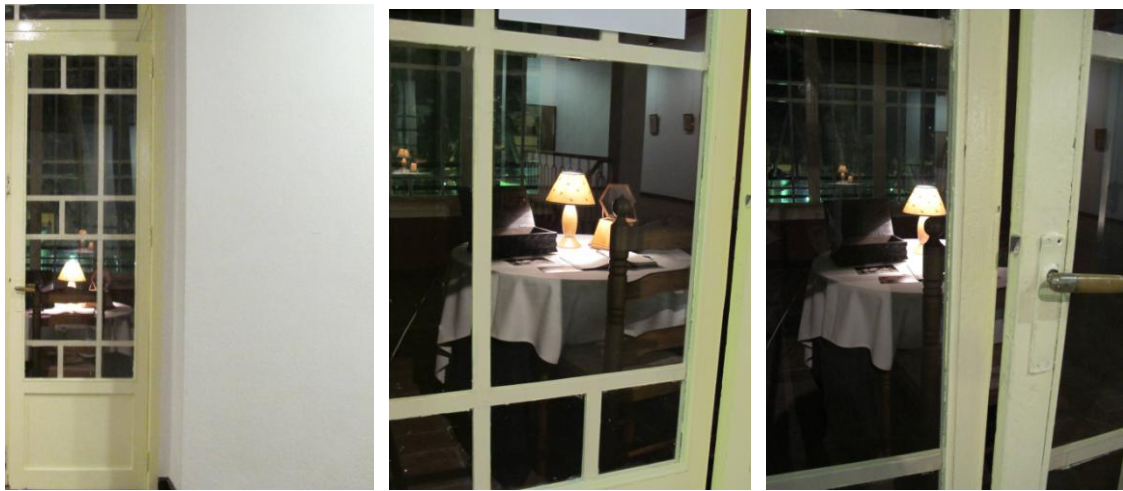
La siguiente pared constaba, del citado cuadro de gran tamaño, *El estudio de Ruzafa* (160x160cm) y seguidamente nos encontrábamos con un ventanal, a continuación otro cuadro de gran tamaño, *La habitación de la abuela* (180x100cm).



En la pared siguiente colgamos cuadros de pequeño formato dedicados a la memoria y agrupados como políptico en dos óvalos. A ambos lados estaban los cuadros: *Vitrina con fotos* y *la Estantería con fotos*.



En la última pared sólo colgamos un cuadro, *Un sillón* (180x100cm), ya que en ese mismo frontal se encontraba la puerta de entrada y una mesa.



En la planta de arriba encontramos otro ventanal que daba paso a un pequeño habitáculo. Decidimos dejar la puerta entornada y realizar una pequeña instalación acerca de la recuperación de las fotografías en una mesa con objetos personales.



Instalación de *La puerta entornada*, Alicante

Passatges

València, 2011



Sense cap dubte, una de les facetes més il·lusionants de totes aquelles que formen part de les tasques de promoció cultural és aquella que s'ocupa de facilitar l'emergència de jòvens talents. En este sentit, tal vegada siga en l'àmbit de les arts plàstiques on de manera més rellevant puga exercir-se una tasca de suport per part de les administracions públiques.

Així, la Diputació de València en col·laboració amb la Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València, a través de la seua comuna Càtedra d'Estudis en Gestió Cultural, desenrotlla el programa Art Jove Valencià, que vol centrar-se en la promoció d'artistes recentment titulats. La nòmina de qui componen la present edició ha sigut elaborada per un jurat compost per professors de la Facultat de Belles Arts, que ha seleccionat un trio de joves promeses: Eva Borrás, Antonio Costa i Rafael Morata. Es tracta de tres orientacions plàstiques molt diferents que, no obstant la joventut dels seus creadors, posseïxen una notable maduresa quant al seu sentit vivencial. Açò atorga a les propostes més que suficient coherència per a ser presentades públicament en exposicions de caràcter individual. Les mostres se succeiran al llarg dels mesos de novembre i desembre en les sales d'exposicions dels ajuntaments d'Alberic, Almussafes, Carcaixent, Cheste, Utiel i Villanueva de Castelló. A les seues respectives alcaldies i regidories, així com a les seues corresponents tècniques i tècnics de cultura, donem les gràcies, perquè sense la seua entusiàstica acollida, Art Jove Valencià, no haguera sigut possible. Gràcies.⁸⁹

⁸⁹ Cueto Lominchar, Jose Luis, decano de la Facultad de Bellas Artes de Valencia, texto del catálogo de la exposición *Art Jove valencià*, Valencia 2011

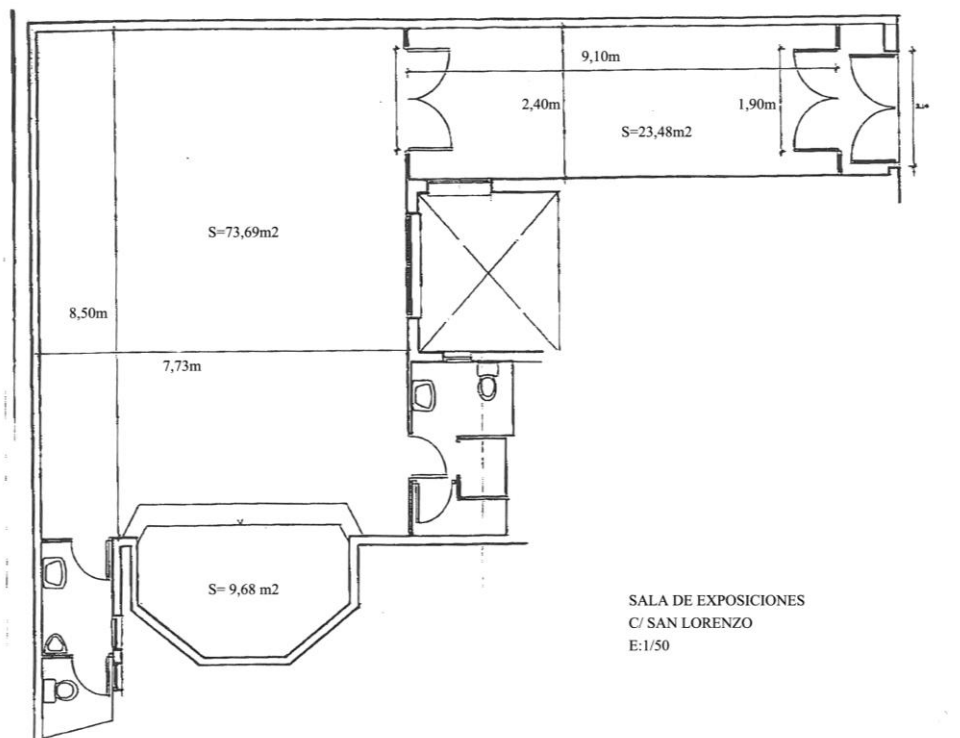


Con motivo de la iniciativa *Art Jove* promovido por el Sarc de la Comunidad Valenciana, fui seleccionada junto a otros dos compañeros artistas, Rafa Morata y Toni Costa, para realizar dos exposiciones individuales en dos municipios valencianos. Los lugares donde expuse fueron Carcaixent y Villanueva de Castellón.

Carcaixent

La exposición *Passatges*, en Carcaixent, se realizó en la Sala de exposiciones del Ayuntamiento, del 11 al 27 de Noviembre de 2011.

Se llegaba a la sala a través de un pasillo donde también podían exponerse cuadros, sin embargo decidimos dejarlo desprovisto de los mismos para centrarnos en la sala principal.



Plano de la sala de exposiciones de Carcaixent, Valencia.

A diferencia de la sala de Elda (*La puerta entornada*), en ésta el espacio era totalmente diáfano. Decidimos dividir la sala en dos partes atendiendo a las temáticas: Los pasajes y los paisajes, ocupando cada una dos paredes.

Al entrar a la sala a través del pasillo nos encontrábamos con la pared de la derecha, de modo que en este caso el recorrido seguía el sentido contrario a las agujas del reloj. En esta primera pared (fig.78) colocamos en primer lugar *La alacena con fotos* y a continuación el díptico de *La Soledad*.



Seguido al mismo, en la esquina, quedaban los cuadritos de la memoria. Uno de estos pequeños cuadros pasaba a la siguiente pared. Con esto conseguíamos que al entrar y mirar de frente viésemos, además de la segunda pared, este cuadro que a su vez indicaba su relación con la primera.



En la segunda pared colocamos los cinco cuadros de la serie de 120x 74 (fig.79), ya que al ser del mismo tamaño daban sensación de equilibrio a la sala.



La siguiente pared era "la bombonera" una especie de altar hexagonal.

Éramos conscientes de que lo que fuese colocado ahí cobraría una mayor relevancia. De este modo, nos pareció que colocar tres paisajes podría quedar bien.



Además, eran las pinturas más recientes que habíamos realizado y darles una mayor importancia anunciaba también, una nueva etapa, la de los paisajes.



En la cuarta y última pared había una puerta y un ventanal horizontal de manera que únicamente pudimos colocar paisajes de pequeño formato entre los huecos que quedaban.

Villanueva de Castellón

En Villanueva de Castellón expusimos en la Sala de exposiciones del Ayuntamiento, del 5 al 13 de diciembre de 2011. En esta sala teníamos disponibles las dos paredes de mayor longitud, ya que las otras estaban ocupadas por puertas y ventanas. En este caso nos fue fácil la división de la sala para las dos temáticas: La pared de la izquierda la dedicamos a los pasajes o interiores y la de la derecha a los paisajes.

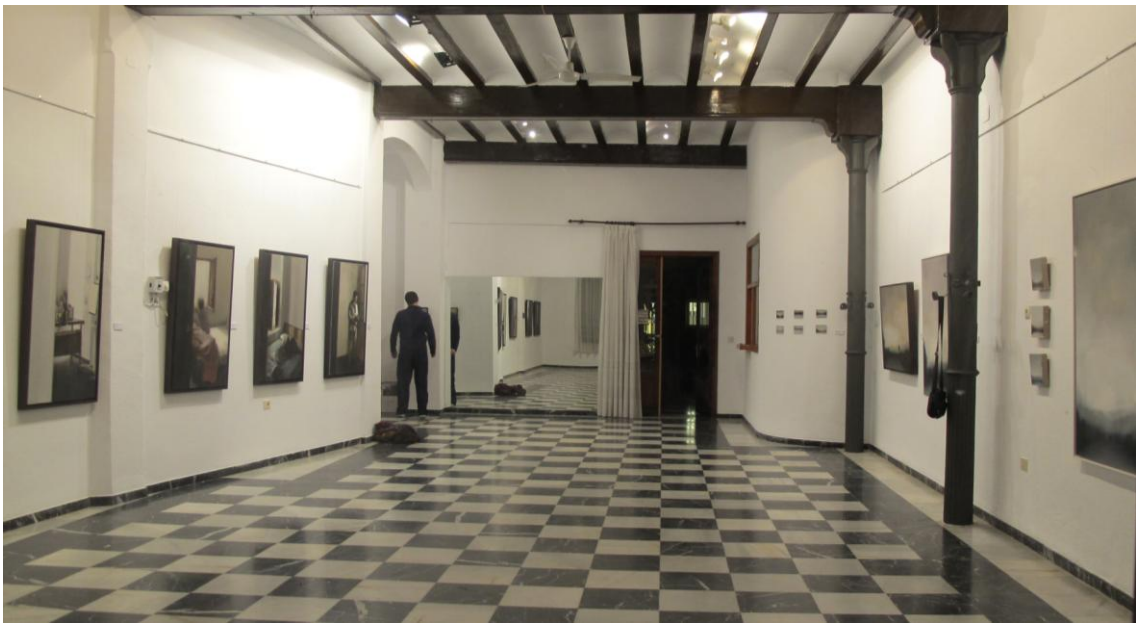


Al final de la pared de la izquierda, es decir, la que habíamos dedicado a los interiores había un hueco interior con un arco. Aprovechamos esta pequeña oquedad para realizar una instalación en la que estaba un caballete con mis materiales en un rincón. A un lado del mismo se encontraban dispuestas por la pared todas las fotografías manchadas de pintura que utilizo para pintar en mi estudio. Al otro lado, algunos de los pequeños cuadros que salieron de estas fotos, las pinturas de la memoria.





Exposición Carcaixent



Exposición Villanueva de Castellón

Pa(i)sajes

Alicante, 2012



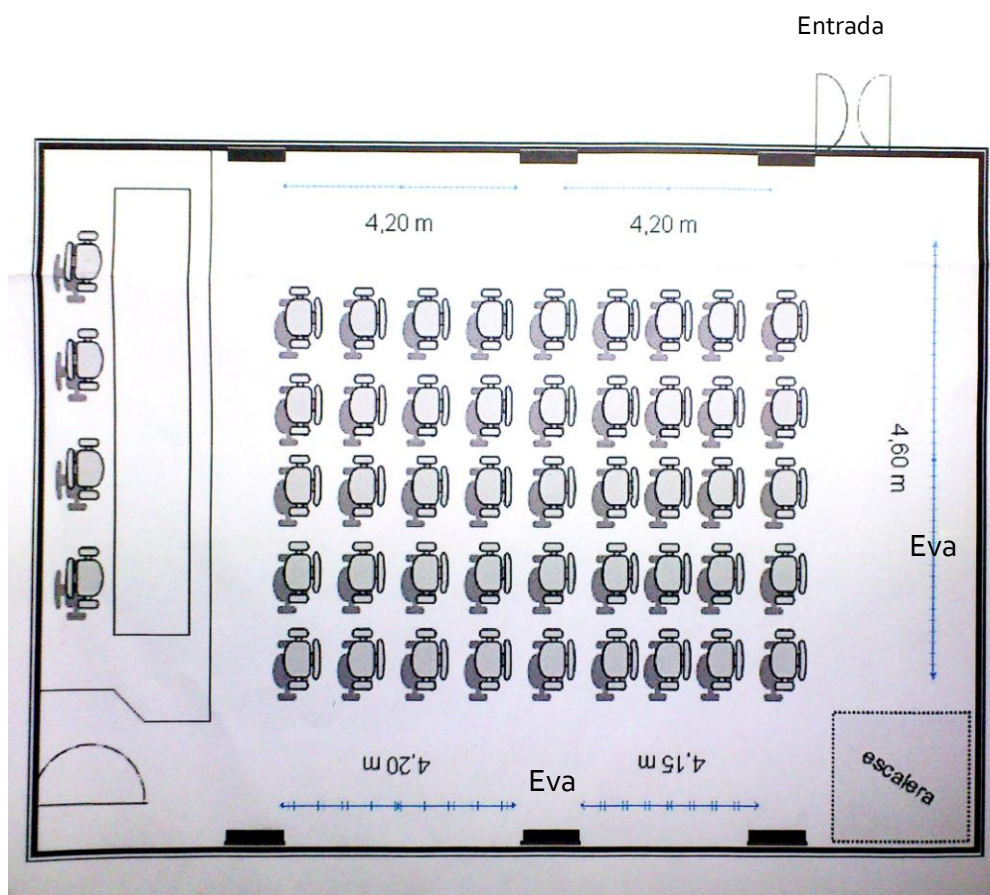
Los datos se dispersan, como si se desvaneciesen, como desaparecen las tardes para convertirse en oscuridad nocturna. Ese momento, aquel en el que el sol se ha ocultado y quedan sólo algunos rayos, incluso cuando el sol se levanta con lentitud, es aquel en el que la conciencia se debate con el sueño y la imaginación coloca las cosas en un relativismo apenas dibujado, apenas sentido, con contrastes muy bajos entre luz y oscuridad, lo mismo que con una débil certidumbre. Ese es el momento en que surge una pintura espectral, capaz de devolvernos a estados previos a la conciencia, donde el yo se diluye con el ser en general y todo es una misma cosa, no hay límites precisos. Una pintura de claridad diáfana no requiere más que unos cuantos toques, meros apuntes, sugerencias, que nos saquen de la pesadilla realista.⁹⁰

⁹⁰ Springer, Jose, texto para Eva Borrás Villora, *Op.cit.*

En diciembre de 2011 recibí el premio Arte Joven Alicantino por la obra *Pa(i)saje*. Esta distinción llevaba implícito realizar una exposición en la Sala de exposiciones del ámbito cultural de El Corte Inglés de Alicante del 13 al 31 de Julio de 2012. La exposición era compartida con Israel Nicolás Torres, quién recibió el segundo premio. Las paredes disponibles para exponer eran las dos paredes paralelas de mayor tamaño, y una de menor longitud. Decidimos que cada uno se quedaría con una pared y en la pequeña cada uno colocaríamos una obra.

En este caso, todas las obras que expuse eran acerca de los paisajes.

Quizá uno de los inconvenientes era que la sala era polivalente, de manera que, excluyendo el día de la inauguración, el resto de días la sala estaría dispuesta de asientos para conferencias como se muestra en el plano. Sin embargo, dichos asientos no interferían en el conjunto de la vista de la exposición.



Plano de la Sala de exposiciones del ámbito cultural de El Corte Inglés de Alicante



Pared individual



Pared compartida

CONCLUSIONES

“Se diría que son las cosas las que pasan, pero somos nosotros los que pasamos.”

A partir de esta cita de José Saborit comenzábamos a escribir. Hemos pasado por diferentes lugares atravesando muchas puertas. Comenzamos a pintar a un familiar, después su casa y más adelante otras estancias. Luego salimos y miramos el paisaje, recorriendo una larga carretera que nos ha ocupado muchos lienzos. Un paisaje donde respirar, pararse y descansar.

Todo el proyecto es un pasaje, un tránsito en el sentido de que un sentimiento, una etapa o incluso una reflexión deja paso a otra cosa; “la migración de las ideas”, aquello de lo que nos hablaba José Springer, revisando conceptos con respecto a nuestra evolución pictórica a partir de dos puntos significativos: el encuentro y descubrimiento del cine en nuestro proyecto, y la temática del paisaje. Las clases del Máster han sido de algún modo las guías que han ayudado a esta citada migración de las ideas.

Después de haber mostrado el itinerario natural del proceso de trabajo, retomamos en este punto, a modo de compendio, las reflexiones que hemos expuesto; reflexiones que son por otro lado puertas abiertas para seguir trabajando.

Comenzábamos replanteándonos qué supone para nosotros pintar en estos días. Hay ocasiones en las que podemos llegar a pensar que la pintura queda relegada a un segundo plano debido a la introducción de las nuevas tecnologías, sin embargo, esto ha ocurrido siempre ante cualquier introducción de un nuevo dispositivo.

Pero la pintura siempre está ahí y siempre cumple la misma función en base a sus dos capacidades esenciales: la de capturar el doble del mundo real para después encarnar la imagen en la materia para ofrecérsela al espectador. Es una experiencia mística, como sintetizaba en una cita del pintor José Albelda en su libro *Desde dentro de la pintura*: “Existen algunas obras que, al contemplarlas puedes aprehender algo que estabas buscando pero que nadie más podía decirte.”

Hemos tratado el tema de la soledad, el vacío, el tiempo y las sombras buscando una síntesis conceptual y pictórica tomando como referentes algunos pintores, fotógrafos y cineastas que comparten aquellos aspectos que intento reflejar en mi pintura como el silencio y una cierta tensión narrativa que no define nada con absoluta claridad. Numerosos son los referentes pictóricos cuyas obras nos han acompañado durante la realización de este trabajo, tales como Hopper, Antonio López, Hammershøi, J.M. Ballester, Rosa Martínez Artero, Morandi, Luc Tuymans, Liliana Tomasko, José Saborit, etc.

Fruto de los ocasionales encuentros con el cine hemos descubierto cineastas como Jose Maria de Orbe, Jaime Rosales o Wong Kar-Wai y otros en los que no hemos profundizado tanto como Yasujirō Ozu, Dreyer, Bresson o Tarcovsky, Hou Hsiao-hsien, o Béla Tarr... y que sin duda serán motivo de estudio en mi trabajo de aquí en adelante.

Por tanto el cine ha sido una de las principales fuentes de inspiración a partir de la serie *Pasajes* donde traducimos fotogramas en la pintura. Revisamos también aquellas estrategias cinematográficas que se aplican a la pintura a partir de películas que han sido pensadas teniendo en cuenta estrategias pictóricas, pero no desde las relaciones epidérmicas de algunos cuadros -el *tableau vivant*- , sino a partir de los principios constitutivos (cromáticos, espaciales y compositivos) y la plástica de la imagen pictórica. Los estudiábamos partiendo de los tres conceptos pictóricos que expone Jacques Aumont en *El rostro en el cine*: La puesta en escena, el encuadre y lo accidental. La puesta en escena es algo que se relaciona con el teatro tanto en cine como en pintura en cuanto al montaje de un escenario donde acontecen los hechos. Para nuestra pintura, como para diversos pintores y cineastas, esta puesta en escena o escenario es la clave principal de la obra puesto que la poética va implícita precisamente en el espacio, concretamente en el espacio vacío, en la quietud. Esto nos llevaba directamente a hablar del encuadre y del fuera de campo; si la escena se encuentra vacía está remitiendo a que algo o alguien ha pasado o va a pasar. Pistas de ello son aquellos detalles "accidentales", las pistas o rastros de quién habita ese

espacio: “La cama está desecha y hay una chaqueta encima. Hay libros encima de la mesa junto a media taza de café. Junto a la ventana, un cenicero.[...]”⁹¹ Si además, este plano vacío es “sostenido”, citando como ejemplo los planos de Yasujirō Ozu, la tensión narrativa se incrementa dejando paso a la contemplación del espacio; planos largos que se asocian más a la esfera de lo detenido, es decir, más a la pintura que a la imagen-movimiento, el cine.

Con estas estrategias cinematográficas como punto clave, junto a los referentes anteriormente citados nos íbamos encaminando hacia la poética del espacio vacío en cuanto a soledad, hueco y ausencia. La presencia del cine en nuestro trabajo se hace evidente sobre todo en los formatos utilizados. En la primera serie de los interiores, *La puerta entornada*, tendía a utilizar grandes formatos verticales en los que dejaba un gran espacio en la parte superior. A partir de la serie *Pasajes* adoptamos el formato alargado y apaisado característico de la pantalla cinematográfica, lo cual pensamos, que invita al paseo de la mirada por las estancias representadas.

Si en esta primera parte del proyecto nos centrábamos en los interiores, en la segunda pasábamos a los exteriores. Con la voz de los conceptos anteriores, el plano sostenido, el silencio y la soledad, queríamos hacer una serie de paisajes. Partiendo de la observación de entornos naturales, los fotografiábamos y comenzábamos una serie de pinturas eliminando casi en su totalidad cualquier elemento descriptivo de los paisajes para intentar reflejar el aire, la atmósfera. El resultado era un paisaje nebuloso y turbio con el que hablamos también de nuestra fragilidad ante la naturaleza y nuestra imposibilidad de afrontarla. Para nosotros, en las habitaciones todo queda contenido entre los muros, mientras que en el paisaje los datos se dispersan, se desvanecen “como desaparecen las tardes para convertirse en oscuridad nocturna”.

⁹¹ Fragmento del texto con el que introducíamos el proyecto, ver página 14, “Respecto al título *Pa(i)sajes*”.

Y de este modo, podemos decir que hemos llegado a otra pausa en nuestro camino, este TFM ha supuesto replantearme muchas cuestiones en torno a mi trabajo como pintora:

En primer lugar, el propio estudio nos ha conducido a encontrar pintores y cineastas, además de poetas y fotógrafos, que me han ayudado sin duda alguna a madurar las ideas sobre los espacios con una poética que hemos intentado esbozar en este trabajo, llevándola también a los exteriores, al paisaje, y estableciendo así, una dialéctica entre lo de dentro y lo de fuera encontrando puntos claves como el silencio, la quietud y la contemplación. Por tanto, esta investigación nos ha inducido a desarrollar una serie de pinturas en las que se exploran diferentes posibilidades a partir de las cuales comenzaré nuevas obras.

En segundo lugar, y quizá la cuestión más relevante es que me ha hecho reflexionar sobre la pintura, ¿Por qué pintar? No hemos encontrado otra respuesta que la que ya sabíamos, por el amor a la pintura.

En la semana de taller de pintura con Antonio López, recuerdo que nos decía: "Pintáis muy bien, tenéis la técnica, ahora bien, ¿qué pintáis? Para elegir el tema no tenéis de buscarlo muy lejos, está dentro de cada uno de vosotros, sólo hay que encontrarlo; La pintura más intensa es la que parte de una experiencia vital."

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Antonio López. Dibujos*. Tf editores, Madrid, 2010
- AA.VV., *Antonio López*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2011.
- AA.VV., *Del cuadro al encuadre: la pintura en el cine* (Ciclo de cine), Áurea Ortiz Villeta, Valencia, 2007.
- AA.VV., *Hammershøi i Dreyer*. CCBB, Barcelona, 2007
- ALBELDA, José, *Desde dentro de la pintura*, Cuadernos de imagen y reflexión, UPV, Valencia, 2008.
- AUMONT, Jacques, *El ojo interminable. Cine y pintura*. Paidós, Barcelona. 1997.
- BALLESTER, Jose Manuel, Web personal, <www.josemanuelballester.com>
- BATAILLE, George, *El erotismo*, Tusquets. Barcelona, 2007.
- BURCH, Noël, *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid, 1973.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Dancidad real y extrañeza sombría (Merodeos psicoanalíticos en torno a las fotografías de Francesca Woodman)* <www.laconspiracioncritica.blogspot.com>
- CERRATO, Rafael: *Cine y pintura*, Ediciones JC. Madrid, 2009.
- Victor Erice, *el poeta pictórico*, Ediciones JC. Madrid 2006.
- DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Paidós, 1994.
- FORRIOLS, Ricardo, *Perspectiva naturalis (o algunas ideas y cuadros con los que explicar estos cuadros de José Saborit)* Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1997.
- GALLEGO, Julián, *El cuadro dentro del cuadro*, Cátedra, 1991.
- GÓMEZ TARÍN, Fco. Javier, *Tren de sombras, El cine es estado puro*, Universidad de Valencia.
- GRAU, Irene, *La sombra última*, TFM, Valencia, UPV, 2010.
- GROSENICK, Uta: *Art now, Volumen 2*, Taschen, Colonia, 2005.
- IVAM, Generalitat Valenciana, <<http://www.ivam.com>>
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne y LEUTRAT, Jean-Louis, *Cómo pensar el cine*, Cátedra Signo e imagen, Madrid, 2003
- LÓPEZ, Antonio, *En torno a mi trabajo como pintor*, Fundación Jorge Guillén, Valladolid, 2007.

- MARTÍNEZ ARTERO, Rosa, *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Barcelona, Montesinos, 2004.
- MORAL, Javier. Seminario "A propósito de cine/pintura. Historias de lo visible" , U.P.V. Valencia 2011.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio, *Ausencias de Bonnard*, julio de 2007, en el País, [en línea] <<http://elpais.com/diario/2009/02/07>>.
- *Francesca Woodman, aparecida y desaparecida*, marzo 2012, en El País, cultura [en línea] <www.elpais.com/cultura/2012/03/29/actualidad.html>
- PADBERG, MARTINA. *El impresionismo*. H.f.Ullmann, China, 2009
- PONCE, Vicente, Notas de clase de Cine *Moderno y transformaciones de la imagen*. UPV. Valencia, 2011..
- SABORIT, José, *Del tren*, Texto del catálogo de una exposición realizada en Renfe. Valencia, 1988.
- *Guía para ver y analizar El sol del membrillo*, Valencia, Nau Llibres, 2003.
- *La presencia y la figura*, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2012.
- *Poesía visual, In the mood for love (Deseando amar)*, Valencia, 2000.
- SHWABSKY, Barry, "La pintura de modo interrogatorio" en Introducción al libro *Vitamin P: New Perspectives in painting*, Phaidon Press, E.U, 2002
- SIMÓN, César, *Perros ahorcados*, ed. Pre-textos Narrativa, Valencia, 1997.
- *Por aguas de memoria ajena*, ed. Epistema, S.L, Valencia,1997,
- *Precisión de una sombra*, Hiperión, Madrid, 1984.
- SOBCZYK, Marek, *De la fatiga de lo visible*, Pre-textos, Valencia, 2011.
- STOICHITA, Víctor I., *La invención del cuadro*, Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000.
- VALL, Pere, Entrevista a Jose Maria de Orbe sobre Aita, 10/11/2010, en *Fotogramas* [en línea], <<http://www.fotogramas.es>>.
- WILKIN, Karen, Giorgio Morandi. *Obras, escritos, entrevistas*. Polígrafa, Barcelona, 2007.
- ZUNZUNEGUI, Santos, *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra, 2007.

Filmografía

DE ORBE, Jose Maria, *Aita*, 2010

GUERIN, Jose Luis, *Tren de sombras*, 1997

- *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, 2007

- *Innisfree*, 1990

HOU HSIAO-HSIEN, *Millenium mambo*, 2001

JIA ZHANG KE, *Naturaleza muerta*, 2005

MARTEL, Lucrecia, *La ciénaga*, 2001

OZU, Yasujirō, *Higanbana*, 1958

ROSALES, Jaime, *La soledad*, 2007

VICTOR ERICE, *El sol del membrillo*, 1992

WONG KAR WAI, *In the mood for love*, 2002

