



# MIRADAS CRUZADAS

Pintura e paisaxe no audiovisual  
galego contemporáneo

Sara Donoso

achégase á xestualidade de Robert Motherwell ou á pintura procesual e fluída, con vontade de cubrir a superficie, que presentan algúns dos lenzos de Berta Cáccamo; ao diálogo entre figura e fondo e a plasticidade que conforman as súas imaxes. A presenza da paisaxe como elemento significativo aparece de novo en *Ir e vir* (2016), pero neste caso Mariño parte da técnica do *found footage* para manipular e refilmar unha película dos anos 60, que nos presenta agora infestada de enerxía e xiros visuais. Cando o mar invade o espazo visual podemos revivir os cadros de Ives Klein e as súas referencias ao mar de Niza, advertindo a mesma idea de fluidez e superficie que viamos en *Fomos ficando sós*. A textura das ondas, proxectadas en vertical para evitar unha interpretación obvia, emula as pinceladas oscilantes de Jason Martin. Se continuamos avanzando na cinta, os escintileos e as ondas da auga alcanzan novas referencias pictóricas que abrazan un universo caótico, repleto de pequenos puntos que parecen ateigar impulsivamente a pantalla lembrando a Lee Krasner ou Jackson Pollock; recreando así a enerxía do *dripping*, unha sensación de ritmo azaroso e incontido que tamén podemos ver en *Lluvia* (1961) de Eugenio Granell. Desde as súas formulacións plásticas e teóricas, Mariño interpreta o océano e o carácter abstracto da paisaxe. A pintura demostra a súa autonomía fluíndo na película.

▶ Daniel Richter: *Introspeccion* (recorte), 2008.



## Alberte Pagán

### A estética sen ética é pura cosmética.

Para Alberte Pagán, a forma é indisociable do seu contido e ambas, combinadas, deben servir para cuestionarse as imaxes e verdades que nos foron transmitidas como inmutables ao longo da Historia. A radicalidade formal e a potencia visual das súas imaxes rompe as lóxicas de representación convencionais, entrando moitas veces en contacto coas linguaxes das artes plásticas e a pintura, e recorrendo á paisaxe como espazo de pensamento político e social. O traballo de Alberte Pagán constrúese a base de imaxes cotiás, ás veces con material atopado e outras veces filmado por el mesmo; pequenos fragmentos do día a día que alcanzan entidade na montaxe posterior, onde a forma filmica conxúgase coa necesidade de incluír o factor humano na narración. O cinema se modela entre o narrativo e o experimental mentres que a paisaxe, como parte da historia, asoma co interese de perseguir as nosas pegadas.

Cando a mirada repousa de modo directo no medio natural, Alberte Pagán a integra na memoria do lugar. Así, identifica as pegadas do ser humano e trata de expresar, a través dos seus filmes, as diferentes problemáticas ligadas ao territorio. Esta dialéctica percíbese notablemente en *A quem se lhe conte...* (2011), que narra a historia dunha das maiores catástrofes das costas galegas: o naufraxio (en novembro de 2002) do petroleiro *Prestige*. Pagán adopta unha estratexia na que se enfrontan a imaxe realista e a manipulada; as cores investidas, os planos envorcados, superpostos... Cando isto sucede, a lectura da película deixa de ser directa, algo se descontextualiza provocando un dobre esforzo para quen a contempla, xerando unha sorte de desestabilización visual que se alia con algunhas fórmulas empregadas nas artes plásticas. Tamén a paisaxe se converte nun complexo sistema de significados, como un colector de historias que solicitan comprenderse en varias direccións e que se constrúen desde a acción humana. Estas paisaxes lembran aos lenzos de Anselm Kiefer: paisaxes abatidas, paisaxes de memoria, de pasado. O cromatismo escuro, as marcadas liñas expresionistas das figuras e un aire decadente e fantasmal (ligado case á estética psicodélica) de varios fotogramas de *A quem se lhe conte...* teñen tamén moito que ver en aparencia coas obras do artista alemán Daniel Richter, un dos máximos expoñentes da pintura alemá contemporánea. Richter, do mesmo xeito que Pagán, recorre a acontecementos sociais e políticos para revisalos, mostrando as contradicións da modernidade e cuestionando as súas verdades absolutas mediante un tratamento estético que se apega ao ambiguo,

▲ Alberte Pagán. *A quem se lhe conte...* (fotograma), 2011. Cortesía do artista.



que suscita unha inquietude interna, revisando os preceptos da figuración para converter o seu aspecto e multiplicar as súas interpretacións.

Desde outra perspectiva *Puilha 17 Janeiro 2010 15:33h.* (2010) remite á composición social do territorio. Probablemente ao ver *Puilha* rememoremos a transcendencia da ruína no romanticismo, que comprendía unha ligazón co pasado e unha reflexión en clave nostálgica sobre o poder abafador do tempo e a condición destrutora da natureza. A nivel compositivo, a ruína adoita situarse en primeiro plano, coma un elemento monumental que solicita a súa contemplación. Até aquí podemos atopar similitudes formais entre a representación romántica da ruína e o dispositivo manexado por Pagán no filme que nos ocupa, relacionándoo tamén co aire decadente das casas que poboan as pinturas de Andrew Wyeth. Con todo, mentres a ruína romántica apóiase na beleza estética das arquitecturas deshabitadas e a evocación da morte, a casa que atrae a mirada de Alberte Págan expresa todo o contrario: é unha casa poboada, onde a decadencia e aparente abandono da súa fachada contrastan coa vida instalada no seu interior, da que só somos partícipes a través do fume que desprende a cheminea.

Pola súa banda, *Eclipse* (2010) revisa o ciclo da natureza, a súa acción indirecta, a influencia da atmosfera sobre os seus perfís e a reprodución do instantáneo. A observación continuada dunha árbore e os seus arredores a través das catro estacións desprega toda unha paleta plástica de luz e cor que emparenta co recurso de Monet de plasmar o mesmo motivo pictórico (pensemos, como exemplo representativo, na serie da *Catedral de Rouen* realizada entre 1892 e 1894). Se o pintor perseguía captar a espontaneidade en cada un dos seus estados atmosféricos, reivindicando a versatilidade da pintura para cumprir os seus obxectivos, Alberte Pagán fálanos do potencial da cámara para xogar coas texturas e efectos derivados da incidencia da luz sobre o dispositivo. Se pensamos na árbore como motivo central da curtametraxe, recoñecemos un conxunto de pintores que se inspiraron precisamente nesta forma natural para as súas reflexións artísticas: desde a iconografía de René Magritte en cadros coma *O banquete* (1958) ou *Dezaseis de setembro* (1956), a autores como Piet Mondrian e a súa insistente persecución da síntese formal a través das ramas da árbore, ou Caspar Friedrich e as súas árbores retortas e intensamente contrastadas que simbolizan ideas universais como a vida, a morte e o paso do tempo. Na proposta de Pagán o ciclo da vida configúrase metaforicamente coas transformacións sufridas pola árbore en cada unha das estacións, desde a densidade até a nudez das ramas.

Aínda que a filmografía de Alberte Pagán comprende diferentes temáticas, enunciados plásticos e interpretacións, se houbera que rescatar algunha característica común esta residiría no interese do cineasta pola fisicidade da imaxe e os diferentes graos da súa realidade material. Este aspecto, o da materialidade, ramifícase en diversas formulacións que adquiren entidade propia en cada traballo, radicalizando en ocasións uns recursos plásticos fronte a outros. Ás veces será o estudo da luz sobre os elementos, outras o interese residirá na manipulación do material de traballo (xa sexa en analóxico ou en dixital), na edición e reinterpretación da metraxe atopada ou na adición, superposición ou ocultación de elementos na imaxe. Trátase, en calquera caso, de permanecer alerta, de empatizar, se se pode dicir así, coa ferramenta empregada para ler os seus códigos, comprender a súa linguaxe e, finalmente, expandir os seus horizontes.

simultánea de imágenes en formato de *filme performance*, manipulando en directo imagen y sonido para crear una atmósfera envolvente e irrepetible (*Triptico binario*, 2014; *Fomos ficando sós*, 2013; *Extirpando al fantasma de la máquina*, 2013 o *Fume*, 2011). Otras veces, como en *Autorretrato de la luz* (2014), Mariño revisa los aparatos precinematográficos para crear una proyección partiendo de dos objetos básicos, una lupa y un foco, restituyendo a la luz su protagonismo. En el territorio de la abstracción se encuentran *Lúa y Decalcomanía* (2014) que, mostradas en conjunto, rememoran las experimentaciones de pintura sobre celuloide de Norman McClaren en *Dots* (1940), los hipnóticos filmes de Stan Brakhage y José Antonio Sistiaga o, en la misma línea, algunas aportaciones filmicas de Eugenio Granell.

Las alusiones al paisaje las encontramos en su caso de un modo indirecto, pero muy influenciado por el carácter atlántico. Por eso, en el filme performance *Fomos ficando sós*<sup>13</sup> el color azul invade las tres pantallas simulando brochazos matéricos, mostrando la imperfección de la pintura, las burbujas que dejan sobre la película, y ofreciendo la intuición de una marea en continuo movimiento. Visualmente se acerca a la gestualidad de Robert Motherwell o a la pintura procesual y fluida, con voluntad de cubrir la superficie, que presentan algunos de los lienzos de Berta Cáccamo; al diálogo entre figura y fondo y la plasticidad que conforman sus imágenes. La presencia del paisaje como elemento significativo aparece de nuevo en *Ir e vir* (2016), pero en este caso Mariño parte de la técnica del *found footage* para manipular y refilmar una película de los años 60, que nos presenta ahora plagada de energía y giros visuales. Cuando el mar invade el espacio visual podemos revivir los cuadros de Ives Klein y sus referencias al mar de Niza, advirtiendo la misma idea de fluidez y superficie que veíamos en *Fomos ficando sós*. La textura de las olas, proyectadas en vertical para evitar una interpretación obvia, emula las pinceladas oscilantes de Jason Martin. Si continuamos avanzando en la cinta, los destellos y las ondas del agua alcanzan nuevas referencias pictóricas que abrazan un universo caótico, repleto de pequeños puntos que parecen atestar impulsivamente la pantalla recordando a Lee Krasner o Jackson Pollock; recreando así la energía del *dripping*, una sensación de ritmo azaroso e incontenido que también podemos ver en *Lluvia* (1961) de Eugenio Granell. Desde sus formulaciones plásticas y teóricas, Mariño interpreta el océano y el carácter abstracto del paisaje. La pintura demuestra su autonomía fluyendo en la película.

<sup>13</sup> Presentado en diferentes museos y centros artísticos tanto de España como del extranjero, pudo verse en en la Fundación Luis Seoane de A Coruña en el marco del festival (*S8*) *Mostra de Cinema Periférico* (8 de junio de 2013).

### Alberte Pagán. La estética sin ética es pura cosmética.

Para Alberte Pagán, la forma es indisoluble de su contenido y ambas, combinadas, deben servir para cuestionarse las imágenes y verdades que nos han sido transmitidas como inmutables a lo largo de la Historia. La radicalidad formal y la potencia visual de sus imágenes rompe las lógicas de representación convencionales, entrando muchas veces en contacto con los lenguajes de las artes plásticas y la pintura, y recurriendo al paisaje como espacio de pensamiento político y social. El trabajo de Alberte Pagán se construye a base de imágenes cotidianas, a veces material encontrado y otras veces filmado por él mismo; pequeños fragmentos del día a día que alcanzan entidad en el montaje posterior, donde la forma filmica se conjuga con la necesidad de incluir el factor humano en la narración. El cine se modela entre lo narrativo y lo experimental mientras que el paisaje, como parte indisoluble de la historia, asoma con el interés de perseguir nuestras huellas.

Cuando la mirada reposa de modo directo en el medio natural, Alberte Pagán integra la memoria del lugar como parte indisoluble del paisaje. Así, identifica las huellas del ser humano y trata de expresar, a través de sus filmes, las diferentes problemáticas ligadas al territorio. Esta dialéctica se percibe notablemente en *A quem se lle conte...* (2011), que narra la historia de una de las mayores catástrofes de las costas gallegas: el naufragio (en noviembre de 2002) del petrolero Prestige. Pagán adopta una estrategia en la que se enfrentan la imagen realista y la manipulada; los colores invertidos, los planos volcados, superpuestos... Cuando esto sucede, la lectura de la película deja de ser directa, algo se descontextualiza provocando un doble esfuerzo para quien la contempla, generando una suerte de desestabilización visual que se alinea con algunas fórmulas empleadas en las artes plásticas. También el paisaje se convierte en un complejo sistema de significados, como un contenedor de historias que solicitan comprenderse en varias direcciones y que se construyen desde la acción humana. Estos paisajes recuerdan a los lienzos de Anselm Kiefer: paisajes desolados, paisajes de memoria, de pasado. El cromatismo oscuro, las marcadas líneas expresionistas de las figuras y un aire decadente y fantasmal, ligado casi a la estética psicodélica, de varios fotogramas de *A quem se lle conte...* tienen también mucho que ver en apariencia con las obras del artista alemán Daniel Richter, uno de los máximos exponentes de la pintura alemana contemporánea. Richter, al igual que Pagán, recurre a acontecimientos sociales y políticos para revisarlos, mostrando las contradicciones de la modernidad y cuestionando sus verdades absolutas mediante un tratamiento estético que se apega a lo ambiguo, que suscita una inquietud interna, revisando los preceptos de la figuración para convertir su aspecto y multiplicar sus interpretaciones.

Desde otra perspectiva *Puilha 17 Janeiro 2010 15:33h.* (2010) remite a la composición social del territorio. Probablemente al ver *Puilha* rememoremos la transcendencia de la ruina en el romanticismo, que comprendía un enlace con el pasado y una reflexión en clave nostálgica sobre el poder abrumador del tiempo y la condición destructora de la naturaleza. A nivel compositivo, la ruina suele situarse en primer plano, como un elemento monumental que solicita su contemplación. Hasta aquí podemos encontrar similitudes formales entre la representación romántica de la ruina y el dispositivo manejado por Pagán en el filme que nos ocupa, relacionándolo también con el aire decadente de las casas que pueblan las pinturas de Andrew Wyeth. Sin embargo, mientras la ruina romántica se apoya en la belleza estética de las arquitecturas deshabitadas y la evocación de la muerte, la casa que atrae la mirada de Alberte Pagán expresa todo lo contrario: es una casa poblada, donde la decadencia y aparente abandono de su fachada contrastan con la vida instalada en su interior, de la que solo somos partícipes a través del humo que desprende la chimenea.

Por su parte, *Eclipse* (2010) revisa el ciclo de la naturaleza, su acción indirecta, la influencia de la atmósfera sobre sus perfiles y la reproducción de lo instantáneo. La observación continuada de un árbol y sus alrededores a través de las cuatro estaciones despliega toda una paleta plástica de luz y color que emparenta con el recurso de Monet de plasmar el mismo motivo pictórico (pensemos, como ejemplo representativo, en la serie de *La Catedral de Rouen* realizada entre 1892 y 1894). Si el pintor perseguía captar la espontaneidad en cada uno de sus estados atmosféricos, reivindicando la versatilidad de la pintura para cumplir sus objetivos, Alberte Pagán nos habla del potencial de la cámara para jugar con las texturas y efectos derivados de la incidencia de la luz sobre el dispositivo. Si pensamos en el árbol como motivo central del cortometraje, reconocemos un conjunto de pintores que se han inspirado precisamente en esta forma natural para sus reflexiones artísticas: desde la iconografía de René Magritte en cuadros como *El banquete* (1958) o *Dieciséis de septiembre* (1956), a autores como Piet Mondrian y su insistente persecución de las síntesis formal a través de las ramas del árbol o Caspar Friedrich y sus árboles retorcidos e intensamente contrastados que simbolizan ideas universales como la vida, la muerte y el paso del tiempo. En la propuesta de Pagán el ciclo de la vida se configura metafóricamente con las transformaciones sufridas por el árbol en cada una de las estaciones, desde la densidad hasta la desnudez de las ramas.

Aunque la filmografía de Alberte Pagán comprende diferentes temáticas, enunciados plásticos e interpretaciones, si hubiera que rescatar alguna característica común ésta residiría en el interés del cineasta por la fisicidad de la imagen y los diferentes grados de su realidad material. Este aspecto, el de la materialidad, se ramifica en diversas formulaciones que adquieren

entidad propia en cada trabajo, radicalizando en ocasiones unos recursos plásticos frente a otros. A veces, será el estudio de la luz sobre los elementos, otras, el interés residirá en la manipulación del material de trabajo (ya sea en analógico o en digital), en la edición y reinterpretación del metraje encontrado o puede que en la adición, superposición u ocultación de elementos en la imagen. Se trata, en cualquier caso, de permanecer alerta, de empatizar, si se puede decir así, con la herramienta empleada para leer sus códigos, comprender su lenguaje y, finalmente, expandir sus horizontes.