

TFG

**DEL FOTOGRAMA AL LIENZO: ESPACIOS
ENTREABIERTOS**
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Presentado por Gràcia Martí Corts
Tutora: Rosa María Martínez-Artero Martínez

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2013-2014



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Este proyecto recoge el trabajo realizado durante un año académico y propone series pictóricas que engloban diferentes aspectos que recorren los antecedentes del cinematógrafo en relación a la pintura. El juego entre el observador y el observado, junto con la fragmentación cinematográfica ligada a la cronofotografía de E. Muybridge, son claves para explicar este trabajo de producción pictórica.

A lo largo del escrito veremos cómo el cine y la pintura han ido continuamente nutriéndose uno del otro, y es por ello que en este proyecto presentamos desde una perspectiva más personal una combinación de ambos, trasladando imágenes extraídas de distintos *filmes*, fotogramas, al lenguaje de la pintura.

Trataremos el concepto del marco absorbido por el cine, el movimiento y el fotograma como unidad mínima de este arte, todo ello a partir de los conceptos extraídos del *Ojo interminable* (1997) de Jacques Aumont. Así mismo, procuramos concluir este proyecto con una reflexión personal que parte de la idea del marco, que está presente en las tres series pictóricas.

Palabras clave

Cine – pintura – fotograma – movimiento – marco

Aquest projecte recull el treball realitzat durant un any acadèmic, i presenta distintes sèries pictòriques directament relacionades amb el cinema. El joc entre l'observador i l'observat, junt amb la fragmentació cinematogràfica lligada a la cronofotografia de E. Muybridge, seran claus per explicar aquest treball de producció pictòrica.

Al llarg d'aquest escrit, veurem com el cine i la pintura han estat contínuament nodrint-se un de l'altre, i és per això que en aquest projecte presentem ambdues disciplines des d'una perspectiva més personal, traslladant imatges extretes de distintes *filmes*, fotogrames, al llenguatge de la pintura.

Tractarem el concepte del marc absorbit pel cinema, el moviment i el fotograma com a unitat mínima d'aquest art, tot això a partir dels conceptes extrets del *Ull interminable* (1997) de Jacques Aumont. A més a més, procurarem concloure aquest projecte amb una reflexió personal que parteix de la idea del marc, la qual es troba present en les tres sèries pictòriques.

Paraules clau

Cine-pintura-fotograma-moviment-marc

This project reflects the work that has been done over a period of an academic year, and presents different pictorial series related to cinema. The game with the viewer and the observed and the cinematographic fragmentation related to Eadweard Muybridge's chronophotography, are essential when talking about this pictorial production.

Throughout this essay, we will explain how cinema and painting have been constantly taking nourishment reciprocally by continuing this aspect from a personal perspective translating frames from different films to the painting language.

We could conclude this Project as the personal reflection that arises in the idea of the frame and the motion by studying the approach of Jacques Aumont in *The endless Eye* (1997).

Key words

Cinema-painting-frame-motion

*Gracias a mi familia,
Por su ánimo y su comprensión*

*Gracias a Rosa Martínez-Artero,
Por su confianza y apoyo*

ÍNDICE

1. Introducción

2. Objetivos y metodología

2.1. Objetivos generales

2.2. Objetivos pictóricos

2.3. Metodología de trabajo

3. *Del fotograma al lienzo: Espacios entreabiertos*

3.1. Un camino común: pintura y cine

3.1.1. *Los inicios del cine en relación a la pintura*

3.1.2. *Del marco pictórico al plano en el cine*

3.1.3. *El marco se entrebrea a la contemporaneidad*

3.2. Referentes

3.2.1. *Pintura/cine/fotografía*

3.2.1.1. Edward Hopper

3.2.1.2. Eadweard Muybridge

3.2.1.3. *Daniel González Coves*

3.2.1.4. *Todd Hido*

3.2.2. Referentes pictóricos

- 3.2.2.1. Lucian Freud
- 3.2.2.2. Alex Kanevsky
- 3.2.2.3. Jenny Saville
- 3.2.2.4. Michaël Borremans
- 3.2.2.5. Ignacio Pinazo Camarlench

3.3. Proyecto: *Espacios entreabiertos*

3.3.1. Primeras ideas, características y selección final de los *filmes*

3.3.2. Obra

- 3.3.2.1. Serie I: *Lo ajeno*
- 3.3.2.2. Serie II: *Lo oculto*
- 3.3.2.3. Serie III: *Lo inalcanzable*

4. Conclusiones

5. Bibliografía

6. Índice de imágenes



Fig. 1 *Dancing (fancy) Movements female*, Eadweard Muybridge (1887)

1. INTRODUCCIÓN

“Con el tiempo he aprendido a amar el secreto, parece ser la única cosa que puede convertir la vida moderna en algo maravilloso y lleno de misterio. La cosa más corriente se vuelve deliciosa sólo con ocultarla”¹.

El presente proyecto, *Del fotograma al lienzo: espacios entreabiertos*, se desarrolla durante el curso académico 2013/2014 como Trabajo Final de Grado (TFG) en la facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia.

Este trabajo es un punto de partida para un proyecto que pretende ser continuado, ampliando su producción pictórica y profundizando en sus aspectos teóricos, para conseguir nuevas series y otras formas de trabajo. Cabe recordar que la idea del proyecto parte de uno de los temas propuestos por la doctora Rosa María Martínez-Artero, tutora del proyecto, y que ello ha supuesto para mí un mayor grado de investigación y adaptación.

En *Espacios entreabiertos* se expone una visión general de las relaciones entre la pintura y el cine, así como una posterior interpretación de ambas que da lugar a un proyecto inminentemente práctico que tiene como base la utilización del fotograma como referencia en la práctica artística. Con este trabajo nos queremos aproximar conceptual y estéticamente a las cronofotografías de E. Muybridge, quedándonos al límite entre lo fílmico y lo fotográfico para trasladarlo al soporte pictórico.

Escenas cotidianas, con un matiz de lo que sería la pintura holandesa del S.VIII, y una componente íntima y personal, son extraídas de distintos *filmes* para crear una *ilusión de movimiento*², apropiándonos de esta forma de la característica más importante del cine, el movimiento. Este rasgo fílmico se lleva al lenguaje de la pintura, a su tiempo detenido, para sugerirlo mediante series pictóricas de pequeño tamaño que componen una misma secuencia.

¹ WILDE, O. *El retrato de Dorian Grey*, pg. 12

² Este término lo usamos para designar nuestra forma de reflejar el movimiento propio del cine en nuestro proyecto pictórico.



Fig. 2 *Woman at a window*, Caspar David Friedrich (1822)

Las tres series que aquí presentamos, *Lo ajeno*, *Lo oculto* y *Lo inalcanzable*, recogen otro concepto inherente a ambas disciplinas, pintura y cine, “el marco”, del que trataremos de extraer lo esencial para describir este proyecto. Hablaremos de cómo el marco pictórico ha evolucionado hasta lo que hoy llamamos plano en el cine, apoyándonos en los escritos de Jacques Aumont en referencia a esta cuestión; asimismo haremos nuevamente alusión a este elemento duplicándolo en la propia producción, como *sobremarco*³, eligiendo concienzudamente las secuencias cinematográficas, los fotogramas, que incluyan aberturas de paso, puertas y ventanas, y sirvan de nexo de unión para enlazar las tres series.

Después de este recorrido por los aspectos que nos interesan y sobre los que queremos insistir, concluiremos el proyecto con una reflexión que incluya todos los conceptos teóricos tratados para trasladar el sentido de nuestras piezas al panorama tecnológico actual.

Hemos creído conveniente estructurar el presente texto en tres grandes apartados: *Objetivos y metodología*, *Del fotograma al lienzo: espacios entreabiertos* y por último, las *Conclusiones*.

Primeramente, hablaremos sobre los principales objetivos que al iniciar el proceso creativo se marcaron. Después, dividida en fases, nombraremos la metodología llevada a cabo para la realización de cada serie, así como la problemática surgida durante el proceso de trabajo y sus correcciones.

En el apartado *Espacios entreabiertos*, se expondrá un primer punto titulado *Un camino común: pintura y cine*, que consistirá en una escueta introducción sobre la estrecha relación entre la pintura y el cine; hablaremos de cómo éstas dos artes han ido nutriéndose mutuamente de forma continuada y haremos referencia a aspectos fundamentales que ambos comparten y son indispensables para este trabajo.

Después, se nombrarán los principales referentes. Por una parte los pictóricos o fotográficos, los cuales están directamente relacionados con nuestra componente novedosa en esta producción pictórica, el cine, y por otro lado, los referentes relacionados únicamente con la pintura.

En tercer lugar, mostraremos la obra pictórica, analizando a juicio propio los *filmes*, la forma de abordar su interpretación y mostrando el desarrollo práctico de las obras acompañado de fotografías del proceso y las fotografías finales.

En el cuarto apartado, enumeraremos las principales conclusiones profundizando en los objetivos del proyecto y en la visión del proyecto de cara a futuras modificaciones. Por último, concluiremos con el índice de imágenes y la bibliografía.

³ *Sobremarco*: término con el que Jacques Aumont hace referencia a la presencia física de ventanas que sirven de marco dentro del propio marco pictórico.

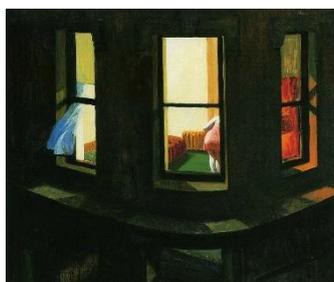


Fig. 3 *Night-Windows*, Edward Hopper (1928)

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

En este apartado se presentan los principales objetivos que se han tenido en cuenta durante el proceso de realización del Trabajo Final de Grado, así como el método de estudio y desarrollo plástico de las 25 piezas realizadas.

2.1 OBJETIVOS GENERALES

Espacios entreabiertos se inicia con un objetivo primordial: explorar las aportaciones que ha habido entre el cine y la pintura para generar posteriormente un lenguaje personal adaptado a nuestra forma de expresión, la pintura, que combine estas dos vertientes artísticas. Se trata pues, de unir de forma subjetiva la idea principal del cine, el movimiento, a las características propias de nuestro medio de expresión a través de imágenes estáticas manteniendo el orden narrativo de la película desde un punto de vista pictórico.

Otro objetivo importante es hacer un uso adecuado de la fotografía (el fotograma), es decir, interpretar e ir más allá de la imagen, buscando siempre un resultado aproximado a la fotografía de referencia pero haciendo nuestros sus elementos para generar unas piezas que se adecuen a las posibilidades técnicas de la pintura y a un estilo propio, teniendo en cuenta las proporciones, el formato y los recursos estilísticos específicos de esta disciplina respecto al cine, al fotograma.

Por fin, realizar una serie de obras y encauzarlas hacia un territorio personal, introduciendo un tema de índole actual en el que podamos verter todos los conceptos adquiridos y enlazar nuestras secuencias pictóricas en un conjunto que se constituya por su coherencia en un proyecto creativo.

2.2 OBJETIVOS PICTÓRICOS

Dada nuestra forma de trabajo que tiende a caer en el error de no marcarse unas pautas en las primeras sesiones, queremos con este proyecto crear un método de trabajo y una planificación clara que nos sea útil para nuestra forma de pintar. Creemos que trabajar con la idea de serie, como se hace en este proyecto, nos obliga a seguir un ritmo de trabajo constante y unas pautas pictóricas a las que aferrarse.

Se pretende conseguir pinturas que se aproximen al realismo, realizadas mediante un proceso “a la prima” y combinando la pintura aplicada mediante planos de color con una pintura gestual. La gama cromática elegida no diferirá en gran medida respecto a nuestra paleta habitual y así, conseguir empastar ambas para una completa y personal utilización del color. No nos interesa el

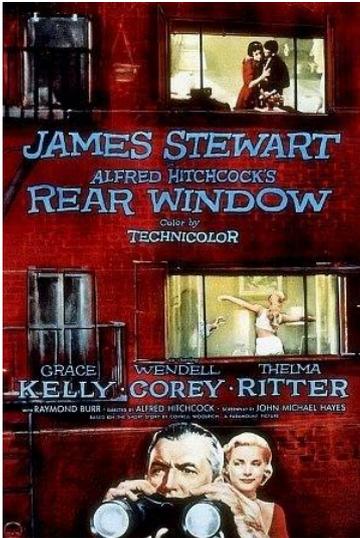


Fig. 4 Carátula del film *La ventana indiscreta* (1954)



Fig. 5 *Sin título* (2013)

virtuosismo sino la sobriedad, buscamos una pintura sencilla que se exprese por sí misma.

Por último, unas pinturas que se materializaran en una composición formada por 8-9 obras como un políptico que el espectador fuera capaz de enlazar “creando” una narración compuesta por fragmentos. Todo ello, con un objetivo principal, que el espectador a partir de esa selección de fotogramas y sin necesidad de un marco conceptual que lo sustente, hiciera su propia interpretación generando su propia historia.

2.3 METODOLOGÍA

Nuestra visión sobre ambas disciplinas, y sobre el trabajo que hemos desarrollado, no reside en trasladar una imagen fílmica al lienzo como un simple hecho anecdótico o banal, sino que nos sirve como preámbulo para investigar en todo aquello que las vincula y en aquello que las hace únicas, para generar discursos que incluyan los principios de ambas artes.

“El cine es capaz de aglutinar en una sola expresión artística todas las demás”⁴

El cine siempre ha sido una fuente de inspiración para mí, un arte que ha sido capaz de generar multitud de reflexiones e influencias sobre cualquier espectador, es pues otra forma de comunicar a través de las imágenes. A diferencia de otras disciplinas, el cine consigue aproximarse a nuestras vidas de una forma más directa, *momificando el tiempo*, acercándose al tiempo real, y por tanto, reflejando el movimiento y el cambio.

La pintura es nuestro medio de expresión artística. El juego entre la abstracción y la figuración que supone su contemplación nos es imprescindible. Partimos de una amalgama de manchas que de forma más o menos consciente ordenamos para sugerir un resquicio de realidad, a lo sumo, un poco de nosotros mismos. La pintura es además, la más directa, íntima y artesanal forma de expresión y supone una concentración y conversación máxima entre la obra, los utensilios y el propio pintor, así como el espectador a quien va dirigida.

⁴ ORTIZ, Á; PIQUERAS, M. *Cine y pintura*, pg.34

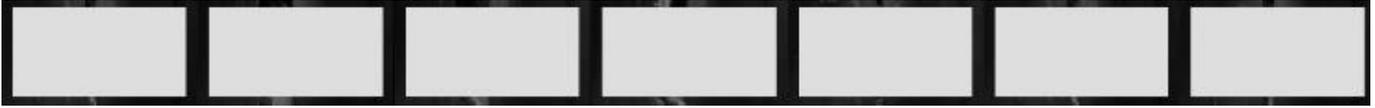


Fig. 6. Plantilla usada para los montajes secuenciales



Fig. 7 Comparativa tramados de las telas utilizadas (loneta y lino)



Fig. 8 Cuadrícula realizada sobre los fotogramas

Este proyecto, que se realiza de forma paralela a las asignaturas del curso 2013-2014, se inicia con una idea muy vaga o básica sobre los conceptos teóricos de apoyo que se iban a barajar, así como los conceptos pictóricos y su carácter procesual. Por eso vemos necesario darle importancia a su continua recopilación de información y a los cambios plásticos que se efectúan durante su desarrollo de acuerdo a las pautas que nos hemos ido marcado en distintas etapas del proceso y de las necesidades propias de las piezas pictóricas. Esto se hará patente gráficamente en el apartado 3.3.1.

La ventana indiscreta ha sido la película que ha marcado el comienzo de este proyecto a raíz de su visualización en los inicios del presente curso académico. Esta segunda visualización del filme en otro período, fue clave para reflexionar sobre la cantidad de escenas interesantes que aportaba, sobre todo en relación a lo pictórico. De este film se escogen algunas escenas y se componen intuitivamente en un montaje que sigue la estética sugerida por Eadweard Muybridge en sus fotografías que persiguen diseccionar el movimiento.

Es aquí donde nacieron las primeras ideas y tentativas de lo que sería el Trabajo Final de Grado que aquí presentamos. De forma paralela a esta primera etapa, se leen diferentes libros sobre pintura y cine que ayudarían a centrar la temática de las obras, sobre todo *El ojo interminable* (1997), el cual hemos empleado para recoger gran parte de la información teórica, y del que nos valemos de gran parte de sus ideas para explicar nuestro proyecto. Aparecerán en cursiva algunos términos del propio J. Aumont en este texto extraídos y tomados para precisar algunos conceptos.

Empezamos el proceso de creación estudiando la composición y la iluminación del primer film mencionado y haciendo una selección de las películas que mejor podían encajar con nuestra intuición o que han llegado a nuestras manos de forma azarosa.

También se analizó la elección del tamaño del soporte que va ligado a las proporciones de los fotogramas, así como de la utilización de la tela más adecuada (Fig. 7). Eso provocó cambios en las primeras pinturas que se realizaron.

El proceso de trabajo de las secuencias continuó elaborando algunos bocetos a modo de tentativa para ayudarnos a comprender el espacio de los fotogramas y el resto de los elementos. Sobre la fotografía de referencia se realizó una cuadrícula y otras líneas auxiliares para familiarizarse con la imagen y facilitarnos y guiarnos en los primeros encajes y manchas.

Los siguientes filmes, junto con sus respectivos fotomontajes o fotogramas independientes, forman parte de una primera selección realizada. Algunos de ellos sirvieron finalmente para la realización de este trabajo, mientras que otros, se eligieron por distintos aspectos relacionados con la pintura y han sido utilizados para trabajos realizados de forma paralela a este proyecto.

Fig. 9 *Au hasard Balthazar*, Robert Bresson (1966)



Fig. 10 *Nubes Pasajeras*, Aki Kaurismaki (1996)



Fig. 11 *Persona*, Ingmar Bergman (1966)



Fig. 12 *Silencio*, Ingmar Bergman (1963)



Fig. 13 *En la ciudad de Sylvia*, José Luís Guerín (2007)



Fig 14. *The rare window*, Alfred Hitchcock (1954)



Fig. 15 *The passenger*, Michelangelo Antonioni (1975)



Fig. 16 *Sola en la oscuridad*, Terence Young (1967)

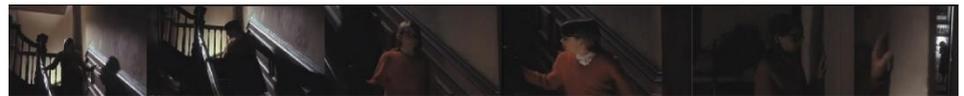


Fig. 17 *Paisaje en la niebla*, Theo Angelopoulos (1988)



Fig. 18 *Cave trilogy*, Salla Tykkä (2001)



Fig. 19 *Luces al atardecer*, Aki Kaurismäki (2006)



Fig. 20 *La vie d' Adèle*, Abdellatif Kechiche (2013)



Fig. 21 *Sátátangó*, Béla Tarr (2001)



Fig. 22 *The others*, Alejandro Amenábar (2001)



Fig. 23 *Blade runner*, Ridley Scott (1982)



3. DEL FOTOGRAMA AL LIENZO: ESPACIOS ENTREABIERTOS

3.1 UN CAMINO COMÚN: PINTURA Y CINE

3.1.1 *Los inicios del cine en relación a la pintura*



Fig. 24 *The Arnolfini portrait*, Jan Van Eyck (1434)

La historia del cine empieza a raíz de una problemática surgida en la práctica pictórica a finales del siglo XIX. Son muchos los escritos realizados a propósito de estas dos artes. La pintura tiene un bagaje cultural muy extenso y perenne, mientras que el cine, más joven, ha cogido el testigo de la pintura para ampliar el mundo de las imágenes combinando y creando nuevos lenguajes.

En este apartado no nos proponemos hacer un análisis de las relaciones que han existido y existen entre estas dos artes, sino que pretendemos hablar sobre los conceptos teóricos adquiridos para la realización de estas series pictóricas, haciendo hincapié en los aspectos más relevantes en referencia a nuestro trabajo y dejando al margen otros interesantes e importantes puntos dentro del mundo del cine.

Antes de referirnos a las dos vertientes artísticas que aquí trataremos, creemos que es importante hacer una breve explicación sobre otra disciplina que consideramos imprescindible para hablar sobre nuestro proyecto: la fotografía como *corte inmóvil*⁵.

Como es sabido, la fotografía surge a partir de los avances científicos y técnicos de la época y del deseo de la sociedad del S.XVIII por obtener otro tipo de imágenes que la pintura no llegaba a alcanzar. En sus inicios nace con el único fin de representar el mundo objetiva y fielmente, como huella, creando una copia única de lo que nos rodea, *fijando un instante*. Con el tiempo, y una vez aprobada su *artisticidad*, la fotografía se dirige a otros caminos para acompañar a un arte conceptual, sirviendo al surrealismo y a otros movimientos artísticos.

No podemos dejar al margen la existencia de indicios sobre una aproximación a la fotografía ya en el S.XV, y de la importancia que después su descubrimiento supondría⁶.



Fig. 25 *Girl with a red hat*, Johannes Vermeer (1965-66)

⁵ DELEUZE, G. *La imagen-movimiento*, pg. 13

⁶ HOCKNEY, D. *El conocimiento secreto*, pg. 36

La fotografía, u otros aparatos que se acercaban a ella, se usaban como herramientas para crear obras que respondieran a las necesidades de semejanza que se requería en la época, por ello destacamos a Jan van Eyck (espejos) y las pinturas con una clara iluminación fotográfica de Johannes Vermeer (cámara oscura).

Un tiempo después, esta función mimética sería absorbida por la fotografía provocando el declive de la pintura realista. Es en este punto cuando la fotografía se amarra a un principio distintivo que sería su aproximación a lo real, mientras que la pintura se desliga y se dirige a complacer otro tipo de realidad, conservando el color, que sería su mayor atributo para diferenciarse entre el resto de disciplinas⁷.

“(…) El material no sería, pues, sino unas imágenes que pueden acotarse, alterarse, reunirse y, tendencialmente, trozos de película. Tentación permanente la de reducir el material a la materia prima, no sin equivalente en pintura: el pigmento, la pasta como material bruto”⁸



Fig. 26 *Animal locomotion (Plate 626)*, Eadweard Muybridge (S/F)

La fotografía marcaría el punto de partida del cine, o hablando en términos cinematográficos, daría lugar al fotograma. Y podemos nombrar en esta parte, que uno de los predecesores del cine y principal referente de *Espacios entreabiertos* sería E. Muybridge, quien junto con E. Marey, nos muestran gracias al zoopraxiscopio⁹ series de fotogramas correlativos que dan lugar a una *ilusión de movimiento*. Es este mismo avance, el que se hace presente en este proyecto, pero esta vez a la inversa, extrayendo esas imágenes de la propia acción animada y generando series pictóricas que vuelven a la técnica que precede al cinematógrafo.



Fig. 27 *La Gare Saint-Lazare*, Claude Monet (S/F)

El cine nace por la incapacidad por parte de la pintura de conseguir reflejar el movimiento, un movimiento que requiere del tiempo. El séptimo arte nace junto al impresionismo, movimiento artístico que surge en plena revolución industrial, y cuyas bases van ligadas a un arte más científico que busca la impresión y el avance hacia la situación social y tecnológica del momento, pretendiendo ser el reflejo de una realidad cambiante (fig.27). El cine emerge muy arraigado a las leyes básicas de la pintura y estrena un período en el que se tratan escenas bíblicas o de género, pero el distanciamiento de la pintura hacia otras formas de expresión (las vanguardias) y del cine hacia otros temas, desvincularían, en parte, sus relaciones tradicionales para reencontrarse en la instalación conceptual contemporánea donde el uso del audiovisual se impone.

⁷ BAZIN, A. *Qué es el cine*, pg. 26 .

⁸ AUMOUNT, J. *El ojo interminable*, pg. 130

⁹ *Zoopraxiscopio*: Invento anterior al cinematógrafo. Proyectaba imágenes situadas en discos de cristal giratorios en una rápida sucesión para dar la impresión de movimiento.



Fig. 28 *De roeping van Mateüs*, Michelangelo Merisi da Caravaggio (1599-1600)

Fig.29 Fotograma extraído del filme *El hombre de Londres* (2007), Béla Tarr



El cine potencia su carácter novedoso y de reflejo de los avances tecnológicos del momento, consiguiendo *embalsamar* un movimiento traducido en tiempo, y que adopta rasgos propios de la pintura.

“(…) Tres son las características del cine «trasvasadas» a la pintura: «el manejo artificial de la luz, el encuadre y la posibilidad de reflejar el movimiento»¹⁰



Fig. 30 *Le Serment des Horaces*, Jacques Louis David (1784)

La luz es necesaria para hacer posible nuestra visión, y es sugerida y perseguida durante siglos por parte de la pintura. El cine, en cambio, la enaltece y la hace real. Uno de los recursos del cine sería el buen manejo de la luz, concebido a partir de la influencia del claroscuro pictórico (fig.28). Esta es una característica que se ve en el cine clásico y en muchas películas actuales, como por ejemplo en algunas realizadas por el cineasta Béla Tarr (Fig. 29).

“Las formas deben su existencia a la luz que parece no ser sino la energía misma de un cuerpo en el cual se condensan las energías de la tela”¹¹

En el cine nos desprendemos del “instante pregnante” (fig.30) que caracteriza la pintura, para amarrarnos a ese momento que escapa de nuestra retina recogiendo un momento *cualquiera* y es lo que hace posible el movimiento, como también lo apoya Gilles Deleuze en *La imagen-movimiento*.

¹⁰ DE PABLOS, J. *La pintura y su influencia en el cine. Una aproximación pedagógica a la obra de Edward Hopper*, pg. 107

¹¹ AUMONT, J. *El ojo interminable*, pg.136

Es mediante el movimiento como el cine se aleja de la pintura, y en ese aspecto la supera, para crear una narración acometida por el tiempo, que se extiende, y no necesita una carga teórica para explicar su causa.

Por último, nombramos el marco en la pintura como otro elemento en el que insistiremos en el siguiente apartado, y del que se apropia el cine, lo hace suyo y designa plano a su unidad narrativa mínima, a la toma única.

3.1.2 Del marco pictórico al plano en el cine



Fig. 31 Polly, Barney y Christopher Graham, Lucian Freud (1990-91)

Estas dos realidades a las que estamos atendiendo, una puramente artesanal y la otra yuxtaponiéndose a la era tecnológica, no son sino una interpretación del mundo que nos rodea trasladado un soporte bidimensional. Pero para poder hablar del cine y la pintura, debemos centrar nuestra atención en la pieza que hace posible lo que hoy conocemos como plano, el marco, y para ello hemos de seguir los escritos sobre J. Aumont en este apartado clave en *Espacios entreabiertos*.

El marco en la pintura, cobra la función visual de separación entre la obra pictórica del exterior, y determina en un momento de su trayectoria la *artisticidad* de un objeto. Pero más allá de eso, el marco acota el espacio a representar, centra la atención en un pequeño espacio interior (*marco centrípeto*¹²), y con ello podemos hacer referencia a esa pieza que nos introduce virtualmente en el espacio, el marco como una <<ventana abierta al mundo>>, metáfora acuñada por el matemático y pintor León Battista Alberti, codificador de la perspectiva. Ese mundo, esa visión del mundo, o ese plano, se libera de sus límites y se desplaza para continuar con la tarea del arte, de la pintura, variando nuestra mirada y generando mundos paralelos mediante la continua repetición del marco (*un marco centrífugo*¹³)

“El encuadre sería así el deslizamiento interminable de esa supuesta ventana por la que contemplamos el mundo (...)”



Fig. 32 Gran desnudo americano nº99, Tom Wesselman (1968)

La cuestión del marco es el germen que situaría en el momento actual todo un lenguaje y unos recursos alrededor de este concepto y en relación a todo lo que se vincula al punto de vista. El cine avanza en este proceso de creación de un lenguaje propio, y la pintura, por su parte, recoge ciertos aspectos del mismo.

Podemos destacar los desencuadres en las obras de Lucian Freud (fig.31), Tom Wesselman (fig.32), la fragmentación de James Rosenquist y el cubismo, movimiento artístico que sostiene sus bases alrededor del concepto del punto

¹² DELEUZE, G. *La imagen-movimiento*, pg.36

¹³ DELEUZE, G. *La imagen-movimiento*, pg.36

de vista. En el cine nombramos el fuera de campo con los espacios vacíos en Yasujiro Ozu o desconectados en Robert Bresson.

3.1.3 El marco se entreabre a la contemporaneidad

La ventana que nos *ilumina* (*el cine es, en esencia, luz*), es una abertura que deja paso a la luz natural, a la vida.

Las unidades mínimas con significación que recogemos del cine, los fotogramas, son piezas, pinturas que dejan atrás otras imágenes que se encontraban dentro de la misma narración fílmica. Mediante el recurso de la elipsis, las suprimimos o silenciemos de la secuencia elegida, *creamos* pausas fragmentadas, ritmos musicales que enmudecen puntualmente, como si de una composición musical se tratara. Una música armónica que se detiene constantemente para fijar nuestra atención en espacios en los que la materia pictórica se expande libremente por la trama de la tela para organizarse recreando las imágenes que en otros tiempos fueron “reales”. Pasamos de ventanas a puertas y de puertas a ventanas, atisbando espacios recónditos que requieren nuestra atención, que se encuentran olvidados, encerrados u ocultos. Esas aberturas, a las que en su día Alberti otorgó la autoridad de representar la visión del espacio que el ojo ve, junto a la estrategia de la perspectiva, y son las que la pintura nos brinda diariamente a través de la imaginación del artista, nos hablan en este apartado de la observación como un quehacer diario de las personas. Entendemos el acto de observar como un acto innato, que nos atrae, nos cautiva y crea en nosotros un interés inexplicable. Es una búsqueda más allá de nuestra propia persona y nuestro entorno, es curiosidad e interés.



Fig. 33 *Lo inalcanzable*, pieza I



Fig. 34 *Lo oculto*, pieza II



Fig. 35 *Lo ajeno*, pieza VI

Con estas series, y con este proyecto, podemos comprobar de qué manera un pequeño orificio puede permanecer siglos, con sus formas cambiantes y no tener fin. Del mito de la caverna, a las primeras construcciones, pasando por las ventanas, las puertas, por el arte y por su marco hasta preguntarnos cómo ha llegado hasta el cine.

Miradas que como veremos en *Lo oculto* nos hacen la vida algo más llevadera, buscando sin parar lo encubierto y lo que no nos pertenece. *Lo inalcanzable* nos guía hacia las montañas, los árboles, las nubes y todo un mundo que se extiende silenciosamente más allá de nuestros pies y del cual nos protegemos a través de muros, cristales, marcos y ventanas. Una apertura a través de la cual ver y vivir mundos impensables, aunque a veces repararemos en lo más cercano, en los detalles, como en “Lo ajeno”.

Esta es una oportunidad para nombrar la evolución de estas aberturas hacia espacios inimaginables, aberturas contemporáneas magnificadas.

Ventanas y puertas que nos guían al exterior, al contacto con la naturaleza, a las relaciones entre las personas y con nosotros mismos, si cabe.

Esta comunicación es absorbida por las nuevas tecnologías, que aparentemente imitan estas aberturas y nos alejan de lo real para caer en un mundo digital. Móviles, ordenadores, televisores, entre otros aparatos, crean mundos paralelos que nos traen la Realidad, nos traen las imágenes que acontecen a espaldas de nuestra propia casa. Una paradoja. Vemos el exterior en un interior. Libertad, naturaleza y vida vistas por un aparato diminuto, distorsionado (manipulado) y carente de vida. Una inmediatez anhelada y a la vez repudiada.

Las redes sociales y el mundo de las facilidades tecnológicas son otras extensiones de nuestro cuerpo, y requieren de nosotros otras formas de observación, cada día más intrusivas e inhumanas (*La ventana indiscreta*, 1954). Acciones que dejan atrás otras formas habituales de formación y diversión: de lo artesanal.

3.2 REFERENTES

En este apartado nos disponemos a tratar brevemente los artistas de los que nos hemos nutrido para llevar a cabo este proyecto. Primero nombraremos a los artistas relacionados con el tema que aquí tratamos, en cuya obra se ve algo en la relación cine, pintura y fotografía y de los que constantemente hemos hecho alusión en los capítulos anteriores.

Después, nombraremos aquellos que han sido fundamentales para nuestra trayectoria dentro del mundo de la pintura y para la creación de un estilo pictórico propio.

3.2.1. Pintura/cine/fotografía

3.2.1.1 Edward Hopper



Fig. 36 *Summer in the city*, Edward Hopper (1950)

Edward Hopper (1882-1967), artista nacido en Nyack (EEUU) e influenciado en gran parte por su profesor Robert Henri, empieza su trayectoria artística alejado de todo movimiento artístico gestado en el siglo XIX en los Estados Unidos y Europa. Hopper crea un estilo realista propio con unos claros referentes: W.Sickert, Félix Vallotton y Degas.

Sus obras abarcan varios géneros y disciplinas artísticas; la ilustración, el grabado y sobre todo uno de sus géneros más conocidos, el paisajismo del S.XIX, ligado en cierta medida a la pintura holandesa del S.VII.

Sin embargo, nuestro interés en este artista, recae en su período pictórico relacionado con el cine, y del que podemos ver una producción más extensa y tardía. Estos espacios representados describen interiores de edificios o habitaciones propias de la arquitectura estadounidense del momento. Lugares que nos transmiten sentimientos de nostalgia, tristeza y soledad y en los que el tiempo se detiene sin más, la noción de narración suspendida se siente, llegándonos a cuestionarnos *qué ocurrirá* después. Algunas de sus pinturas presentan personas sentadas, mirando, cabizbajas, a través de las ventanas, o viceversa. Una pintura además, muy cuidada, y con la luz visiblemente relacionada con la iluminación fotográfica, elegida como principio esencial para dar sensación de tridimensionalidad.



Fig. 37 *Casa junto a la vía del tren*, Edward Hopper (1925)

Es conveniente también mencionar la clara influencia de sus obras en muchos *filmes*, como en algunos de A. Hitchcock, así como sus relaciones con la composición e iluminación propias del cine.

3.2.1.2 Eadweard Muybridge



Fig. 38 *Animal locomotion (Plate 626)*, Eadweard Muybridge (1875)

En 1872, Eadweard Muybridge¹⁴ (Kingston upon Thames, 1830), fotógrafo e investigador Inglés, deposita la semilla de lo que llegaría a ser el cine gracias a la ayuda del ingeniero John D. Isaacs. Este avance tecnológico surgió como un experimento para resolver una cuestión sobre el galope del caballo¹⁵. Su comprobación consistía en descomponer a través de imágenes estáticas el movimiento del animal (fig.38), congelando los instantes que nuestra visión no consigue captar gracias a la invención del zoopraxiscopio.

A partir de este experimento, el fotógrafo empieza una etapa en la cual analiza el movimiento de los animales y también de las personas mediante la cronofotografía. Muybridge hizo de ese experimento unas atractivas fotografías que marcaron un estilo propio y se detenía a analizar cualquier animal o persona en movimiento. Nuestro interés en su estudio recae en la importancia que este invento supuso y en las imágenes que obtiene, fotografías visualmente atractivas y sugerentes por los instantes que de ese movimiento aparente se suprimen.



Fig.39 *Retablo della vergine di Montserrat*, Bartolomé Bermejo (1470 aprox.)

Estas fotografías, cuya narración viene determinada por su composición o montaje en serie, nos remiten a un tipo de pintura que mantiene ese hilo narrativo, los retablos góticos. Estas pinturas del S.XV, con una función religiosa o social, nos ilustran con un objetivo instructivo o decorativo escenas contemplativas. En este caso, lo que varía es la composición. La imagen central de la obra es el punto principal, mientras que las otras imágenes que la acompañan sirven para recrear una situación ampliando el espacio fuera de los límites del marco, creando las primeras secuencias con polípticos que conocemos en el arte occidental.

A propósito del planteamiento de las obras en serie, nos es interesante hablar en este apartado sobre Chen Hong-sou (陈洪绶).

¹⁴ Su nombre original es Edward Muggeridge. Su variación a Eadweard es en homenaje a los reyes sajones, tradicionalmente coronados en Kingston.

¹⁵ El experimento consistía en revelar el misterio del movimiento de los animales. Comprobar si durante el galope del caballo, había un segundo en el que el animal no ponía ninguna de sus patas en el suelo.



Fig. 40 *Las cuatro alegrías del caballero Sheng-hu*, Cheng Hong-sou (1649)

Chen Hong-sou (陈洪绶) era un poeta, pintor y experto en caligrafía en la tardía dinastía *Ming* y la dinastía *Qing*. Alejado de toda influencia ajena al arte, Chen Houg-sou es considerado uno de los mejores dibujantes a tinta y crea una extensa obra artística en la que su carácter distintivo reside en la composición de sus obras y en una ilusión de las tres dimensiones, cuestión no resuelta en el arte asiático. Nos fijamos en “Las cuatro alegrías del caballero Sheng-hu”. Esta pieza trabajada a tinta y color y compuesta por cuatro fragmentos, ilustra una poesía a la que se hace referencia en el título. De derecha a izquierda, nos habla de distintos aspectos relacionados con esa poesía y con su propio autor, mostrándola a través imágenes que mantienen su unidad por sus similitudes estéticas.

De todas estas ideas y del propio cine, también se desarrolla el cómic. Esta es otra forma de narrar gráficamente una historia con el recurso de las viñetas, unas veces acompañadas de texto o mudas.

3.2.1.3 Todd Hido



Fig. 41 *House hunting 18*, Todd Hido (S/F)

Todd Hido (EEUU, 1960) es un artista estadounidense que realiza fotografías nocturnas de edificios o casas abandonadas. Nos centramos en su serie “House Hunting”. Estas fotografías introducen al espectador en nostálgicos y vacíos espacios nocturnos en los cuales el fotógrafo recupera sus recuerdos de infancia y nos incita a cuestionarnos aspectos diversos sobre lo que está ocurriendo en esas casas. Ajeno a todo lo que acontece en esos interiores, Todd Hido dirige nuestra atención hacia las pequeñas luces que se ven a través de las ventanas y que insinúan las personas que allí habitan. No sólo es una imagen que describe la arquitectura, sino lo que nos sugiere su interior.

3.2.1.4 Daniel González Coves



Fig. 42 *Persona no.2*, Daniel González Coves (2011)

La producción artística del pintor D.González, ha estado presente en todo momento durante proceso de realización de este proyecto. Compartimos con el artista similitudes a nivel temático puesto que nos hemos centrado en estudiar su proyecto final de máster *Secuencias suspendidas*, en concreto en sus influencias cinematográficas que vemos plasmadas en sus series de pinturas y dibujos. Este trabajo teórico-práctico, está ligado al cine a través de la apropiación de fotogramas de filmes como *El hombre de Londres* (2007) y *Au hasard Balthazar* (1966). Su manejo de la pintura, trabajada con unos planos limpios, delicados y contundentes, junto con unos dibujos intimistas son

referencias constantes y muy interesantes que nos sirven de guía para avanzar con este proyecto.

3.2.2. Referentes pictóricos

3.2.2.1 Lucian Freud



Fig.43 *Double Portrait*, Lucian Freud (1985-1986)

Lucian Freud, artista figurativo de origen alemán, crea un extenso trabajo autobiográfico a lo largo de toda su carrera centrado en el desnudo y el análisis psicológico. Su trabajo más reconocido empieza en 1954, cuando una pincelada más suelta y segura empieza a apreciarse en sus cuadros.

Los retratos y desnudos del artista, captados desde perspectivas poco comunes, muestran la energía, la animalidad y los aspectos más intrínsecos de familiares y amigos con los que tiene una estrecha relación. Lucian Freud no pinta la imagen, pinta la persona, sus sentimientos más profundos, la esencia del individuo con todas sus complejidades, la carne y las vivencias en primera persona.

El artista observa minuciosamente cada pose, sin reparar en su parecido, examina cada movimiento del retratado, reflejando la fealdad, la fuerza y la vivacidad de los cuerpos.

Uno de los aspectos más interesantes de Lucian Freud es la naturalidad en cuanto a la pose y el equilibrio visual de todas ellas, a pesar de su complejidad. La pintura es aplicada mediante manchas sueltas de distintos tamaños y grosores, con una gran cantidad de materia llegando a apreciar las marcas del pincel. Nos fijamos en la modulación de su pincelada constructiva que describe de forma exagerada una anatomía marcada y robusta, adentrando a quien lo mire en la propia carne e incluso en los huesos del no modelo.

3.2.2.2 Alex Kanevsky



Fig. 44 *Heroes and animals J.F.H.*, Alex Kanevsky (S/F)

Alex Kanevsky es un artista y matemático afincado en Los Estados Unidos que se centra en plasmar sus experiencias y las de la gente que le rodea. Todo le inspira y le motiva para crear retratos y desnudos, los cuales se basan en captar las acciones propias de personas, sus movimientos y sus gestos.

La metodología de trabajo del artista se aproxima a nuestra manera de abordar nuestras obras y también su uso de la fotografía como referencia para la práctica pictórica. Parte de ideas muy vagas sobre la temática de sus obras. A raíz de esto empieza una búsqueda de imágenes relacionada con su idea y elige la técnica adecuada. Después, se crea un mapa mental sobre las pautas a seguir en cuanto a color e iluminación, entre otras, y recrea el escenario para crear el clima idóneo que se había planteado.

El hecho de usar tanto fotografías como la pintura al natural, le proporciona distintos enfoques que le ayudan a enriquecer sus obras en distintos niveles cuando lo necesita, tanto un distanciamiento como la espontaneidad. El artista combina lo ya mencionado con sesiones sin la modelo, trabajando a partir de las imágenes registradas en su memoria.

La técnica de A.Kanevsky es otro aspecto que recogemos de su trabajo para nombrarlo en este apartado (fig.44). El artista trabaja mediante pintura directa, por acumulación de capas de óleo con más o menos materia, dejando entrever las pinceladas de capas anteriores en determinadas zonas. Una de las cosas más interesantes de su método es el continuo cambio de la obra, la fluidez y la imprecisión de ir construyendo y destruyendo, encontrando poco a poco la realidad deseada. Ese ir y venir, de adaptarse a la obra, le da un aspecto muy natural y personal, que se ve reforzado por la combinación de carnaciones suaves con zonas marrones y negros que le dan fuerza y carácter.

3.2.2.3 Jenny Saville



Fig. 45 *Rosetta*, Jenny Saville (2005-2006)

La artista escocesa Jenny Saville, perteneciente al grupo Young British Artists, basa su obra en una crítica o reflexión sobre temas como la obesidad y los cánones occidentales de belleza, la transexualidad, la ceguera y las desfiguraciones, entre otros.

Jenny pinta retratos y cuerpos grotescos, desnudos y obesos en enormes lienzos desde perspectivas inimaginables, con los que provoca un gran impacto visual, a veces hasta desagradable, mostrándonos nuestra propia carne bella y repugnante a la vez. Sus desnudos hacen reflexionar al espectador sobre su propio cuerpo y sobre cuestiones de discriminación social.

Metodológicamente, Jenny Saville parte de la propia experiencia y de grandes estudios de observación para crear sus obras. Suele partir de fotografías extraídas de libros de patología o manuales de cirugía, otras veces acude a carnicerías o a clases de prácticas de cirugía para vivir en primera persona lo que quiere plasmar en sus obras, para sentir y experimentar la sustracción, el movimiento y el olor de la carne.

Otras veces, hace uso de desnudos de la historia del arte donde la figura humana se muestra en sus límites de exageración o descomposición. Los retratos de la mayoría de estas obras suelen ser de ella misma, porque es algo vivido que refleja con más exactitud su interior, su neurosis.

Formalmente, aprecio la carnalidad que la artista crea con la continua superposición de manchas más o menos empastadas con pintura directa, buscando continuamente la direccionalidad de la anatomía humana, la expresividad y la creación de la carne, la grasa, las arrugas y los pliegues con una paleta de rojos, marrones y azules.

3.2.2.4 Michaël Borremans



Fig.46 *Man looking down at his hand*, Michaël Borremans (2007)

Michaël Borremans (1963) es un pintor, dibujante y cineasta contemporáneo procedente de Bélgica que vive y trabaja en Gent (Bélgica).

El artista suele trabajar a partir de referencias que encuentra en libros o fotografías y también a partir del cine.

Tiene una gran habilidad en la pintura, a pesar de haber empezado a dedicarse a ella a los 30. Sus piezas muestran diversas formas de abordar el tema a tratar mediante la continua superposición de capas de pintura a la prima dejando entrever las capas anteriores, dotando a la obra de una delicadeza y sugerencia. Esta metodología y los recursos utilizados en sus pinturas los sugerimos en *Lo inalcanzable*, 3.2.2.3



Fig. 47 *Wright framed 15\"/>*

Su trabajo provoca distintos sentimientos de cara al público, pues el artista combina en sus obras una componente clásica (heredada de sus principales referentes Goya, Chardin, Velázquez y Manet), y un aspecto extraño que llega a rozar el surrealismo.

Crea verdaderas escenas teatrales en las que pueden aparecer desde maniquíes, hasta modelos con objetos creados por él. Esto le da con un carácter muy personal, inquietante y dramático, a lo que debemos añadir sus inusuales composiciones y narraciones, las cuales muchas veces son deducidas gracias al título de la obra.

Su primer acercamiento al cine crea gran interés por nuestra parte, puesto que sus obras se incluyen en los filmes para darles vida (*Tableaux Vivants*). Muestra mediante cambios de plano diversos fragmentos de sus obras (fig.47).



Fig. 48 *Enamorados*, Ignacio Pinazo Carmalench (1878)

3.2.2.5 Ignacio Pinazo Camarlech

Ignacio Pinazo Camarlech (1849-1916), junto con Joaquín Sorolla y Francisco Domingo Francés, fueron los pintores valencianos más importantes del siglo XIX y principios del XX. Las pinturas de I. Pinazo, nos seducen por su gran variedad de recursos estilísticos y su marcado estilo personal que se hace visible gracias a las diferentes formas de abordar grandes espacios como paredes o bancos y su pintura gestual en algunos detalles de los rostros. Nos interesan sus cuadros de pequeño formato por su rapidez de ejecución y efecto realista mostrando el proceso y los recursos empleados.

3.2 PROYECTO: *ESPACIOS ENTREABIERTOS*

3.3.1 *Primeras ideas. Características y selección final de películas*

El proyecto *Espacios entreabiertos* se inicia con un largo proceso de visualización de filmes, para una posterior elección de los más adecuados a los objetivos propuestos. Las tres series pictóricas que finalmente se escogieron mantienen unos rasgos comunes que se plantearon al iniciarse el proceso de trabajo. En este capítulo mencionaremos y desarrollaremos esas ideas de forma muy precisa con el objetivo de fijar toda la parte teórica que hemos expuesto en nuestras pinturas.

En primer lugar, se pretende que las series se adecuen a los principios y a la estética de los resultados obtenidos por E. Muybridge, uno de nuestros principales referentes. En sus secuencias cronofotográficas, se describe y se analiza mediante tomas fotográficas una acción cotidiana protagonizada por una persona cualquiera, captándose de esta forma y progresivamente la variación de su posición. Por ello, a partir del análisis de esos trabajos, obtenemos la característica más importante de nuestro proyecto: la búsqueda de planos largos y rítmicos, los cuales nos proporcionen suficiente movimiento del personaje para sugerir la *ilusión de movimiento* mediante el recurso de imágenes fijas, pinturas, que por su proximidad narrativa se acerquen a un movimiento aparente.

Las acciones, en las que nuestra prioridad no reside en su argumento, comprenden unos 20-40 segundos, de los cuales se extraen 8 ó 9 fotogramas que serán claves para contar el relato. Estas escenas, además, serán extraídas de secuencias que tienen lugar en interiores, otra idea que mantienen las series de Muybridge, y así, poder hablar de la cotidianidad y de los aspectos que junto con una iluminación barroca que el cine adquiere de la pintura, denotan un apariencia misteriosa o mágica, en este sentido próxima a las pinturas de Hopper, otro de nuestros referentes. Sus obras, centradas en la temática de la sociedad norteamericana, nos muestran escenas costumbristas que nos invitan a cuestionarnos *qué ocurrirá* en esos espacios, siendo este un aspecto que también queremos manifestar en este proyecto.

Otro aspecto importante será la composición. Las tres series mantendrán un nexo de unión que viene dado por nuestro interés en hacer visible el marco pictórico, el cual se mostrará a través de una estructura geométrica de paso en las propias pinturas. Ventanas o puertas, como elementos constructores y referidos al concepto de *sobremarco*, según lo define Jacques Aumont, denotarán un significado de observación y comunicación con el exterior y nos da pie a desarrollar la idea sobre el concepto de ventana aplicado a la era tecnológica.

“La ventana pictórica se abre al mundo, siempre en el mismo sentido. El cine multiplica las ventanas, las atraviesa, hace de ellas el lugar del misterio y de lo no visto, pero también las fija como sobremarco”¹⁶

3.3.2 *Obra*

“(..)Abertura frágil en un muro firme, en paredes que delimitan nuestras vidas, una realidad cercana y cotidiana, controlada. A través de esos cristales firmemente sujetos por un marco, el exterior entra en nuestras casas y en nuestras mentes. Entra a través de esos cristales empañados, la imaginación. Pues la ventana es simplemente el encuadre por el que vemos el mundo. (...)”¹⁷

En este apartado que concluye con el capítulo sustancial del proyecto, presentamos nuestras tres series pictóricas comentando sus aspectos técnicos, una escueta introducción a la trama fílmica, su proceso y algunas imágenes finales.

Se entiende que las pinturas que se van a presentar están realizadas para ser contempladas con independencia de la fotografía de la que hemos partido, por tanto, existen cambios evidentes de color o de otro tipo, que hemos creído conveniente variar en un momento determinado por factores diversos.

Por último, debemos añadir que, debido a nuestro interés por completar y encontrar el sentido global en nuestras pinturas, hemos creído idóneo dejar aquellas pinturas que están aún en proceso en blanco, para una vez concluidas añadirlas y mostrar la obra completa.

¹⁶ AUMONT, J. *El ojo interminable*, pg. 89

¹⁷ OLIVARES, R. A través de la ventana. En: *Exit*

3.3.3.1 Serie I

Lo ajeno**Características:**Título: *Lo ajeno (The rare window)*

Número de obras: 10

Técnica: Óleo sobre lienzo

Tamaño por obra: 30x19 cm

Tamaño total: 300x19 cm

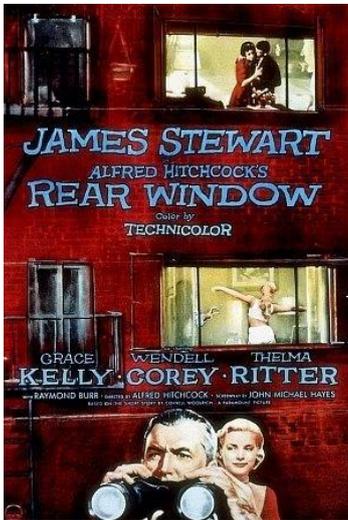


Fig. 49 Carátula de la película *La ventana indiscreta* (1954)

The rare window, película basada en el cuento *It Had to Be Murder* (1942) de Cornell Woolrich, se utiliza como punto de partida para la realización de este trabajo. Este es uno de los filmes más conocidos del cineasta Alfred Hitchcock. Para el propio director, en sus películas la imagen es lo más importante (cine puro) y su estilo debe prevalecer sobre el contenido, alejándose siempre de hacer fotografías de "gente que habla"¹⁸.

Una parte interesante del filme para poder extraer nuestra serie, es el montaje adaptado del original *Kuleshov*¹⁹, el cual nos permite saber que el personaje principal está observando los personajes situados en el edificio de enfrente (*tratamiento subjetivo*). Este hecho, con una componente *voyeur*, nos hace fijarnos en la cantidad de escenas que confieren un interés en estudiar la película debido a la temática que estamos tratando. Secuencias con personas en distintos espacios interiores y que son fijadas gracias a las ventanas abiertas, nos introducen en el mundo de las imágenes más primitivas de las personas haciendo referencia al interés por observar lo ajeno.

¹⁸ HITCHCOCK, Alfred; *Hitchcock por Hitchcock*, pg.102

¹⁹ *Kuleshov* es técnica de montaje que yuxtapone imágenes sin relación alguna, para crear un vínculo entre ellas al mostrarlas juntas



Fig. 50 Secuencia final escogida de *La ventana indiscreta* (1954)

Elección de la escena

La escena escogida se adecua perfectamente a los rasgos cinematográficos mencionados al principio de este apartado. La secuencia comprende los minutos 00:20:36 –00:21:12²⁰.



Fig. 51 *La ventana indiscreta* (1954). Detalle fotograma VI

La panorámica horizontal utilizada para su grabación, nos permite observar a una mujer desarrollando una actividad cotidiana en su hogar. Una iluminación barroca y focalizada en el interior, además de la nocturnidad, nos ayuda a comprender el espacio y a destacar la figura del fondo. La figura femenina hace un desplazamiento corto y lento en el interior. Transita desde el salón hasta la cocina, vuelve a la mesa y abre la puerta. Nos interesa la narración por su sencillez y por sus aspectos compositivos. El tránsito de una habitación a otra se ve a través de las ventanas y en ciertos momentos conseguimos un fotograma sin el personaje principal.

No buscamos los momentos más importantes respecto a la trama de la película, sino aquellos cuya belleza compositiva e iluminación y hagan de esas secuencias planos únicos.



Fig. 52 Proceso pieza VI

Proceso de trabajo

El proceso de trabajo empieza con la realización de algunos bocetos a modo de tentativa que nos ayudan a comprender el espacio de las imágenes. Después de esto, se inicia la serie pictórica compuesta por 9 piezas y se realizan sobre lienzo con una imprimación acrílica en blanco.

Primero se hace una cuadrícula para dividir la imagen. Con la ayuda de estas referencias se realiza un primer esquema para ubicar los elementos principales; la figura humana, la distribución del espacio y los objetos, empezando a pintar los elementos de mayor tamaño y yendo del fondo al primer plano.



Fig. 53 Proceso pieza VII

Durante el desarrollo de esta serie, encontramos problemas pictóricos que nos obligan a variar nuestra forma habitual de trabajo y que se concretan en reducir el tamaño de los pinceles y trabajar de forma más meticulosa. Además, como nuestra paleta se aleja de los colores predominantes de estas imágenes, en las primeras pinturas nos encontramos con una gama cromática y a medida que avanza la serie, nos vamos familiarizando y adaptando a nuestra manera de pintar la obra (fig.53).

²⁰ En el siguiente hipervínculo incluimos el vídeo extraído de *La ventana indiscreta*, en el que se puede ver la secuencia seleccionada. Es interesante comprobar la elisión de algunos planos y fotogramas para finalmente elegir los que aquí mostramos [Vídeos secuencias\La Ventana Indiscreta \(1954\) Secuencia seleccionada.WMV](#)



Fig. 54 Proceso pieza VII

Con la imprimación de base ocre utilizada en las siguientes pinturas, nos alejamos de los tonos fríos iniciales aproximándonos a los colores propios de la noche pero con unos toques cálidos que recuerdan al cromatismo de la pared del edificio que pintamos. La paleta se compone de cinco colores: ocre amarillo, siena tostada, rojo inglés, carmín de garanza y azul ultramar. Se añade en las últimas pinturas el verde vejiga. El manejo de esta paleta nos permite quebrar mucho los tonos, lo que permite adaptar el color a una estructura valorativa de claroscuro. Tenemos la posibilidad de trabajar con varias vías cromáticas de rojos –la que parte del carmín y la que parte del rojo inglés, y no obstante enfriar los colores. Con respecto al negro adquirimos el hábito de sacarlo a partir de mezclas. La incorporación del verde se debe a la necesidad de un contrapunto complementario a los rojos que dominan la serie III, *Lo inalcanzable*.

Tratamos de acercarnos hacia planos de color y a una síntesis formal, sobre todo en la superficie exterior (el *sobremarco*) para centrar la atención en la figura humana, en su posición y los elementos que intervienen en el interior de la casa. Se trabaja mediante la acumulación de capas con una buena cantidad de esencia de trementina para ir progresivamente añadiéndole aceite de linaza hasta llegar al punto justo de empasto.

Por último, queremos añadir que las tres últimas pinturas de esta serie son las que más se acercan a los objetivos propuestos para su realización, por tanto, creemos que para finalizar la serie de forma correcta debemos mantener el acierto a delos últimos cuadros en las pinturas que nos faltan. Los espacios en blanco que veremos junto a las piezas terminadas, son pinturas que están en proceso y que serán mostradas una vez finalizadas.

Lo ajeno



Fig.55 *Lo ajeno*



Fig.56 Pieza I *Lo ajeno*



Fig.57 Pieza II *Lo ajeno*



Fig. 58 Pieza VII *Lo ajeno*



Fig.59 Pieza VIII *Lo ajeno*

3.3.3.2 Serie II

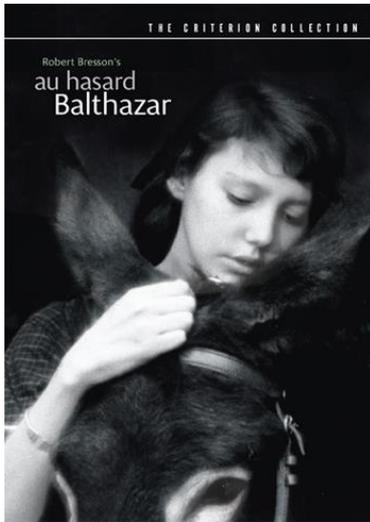


Fig. 60 Carátula de la película *Ai azar Balthasar* (1966)

Lo oculto

Características:

Título: *Lo oculto (Au hasard Balthasar)*

Número de piezas: 8

Técnica: Óleo sobre lienzo

Tamaño por obra: 30x19 cm

Tamaño total: 240x19 cm

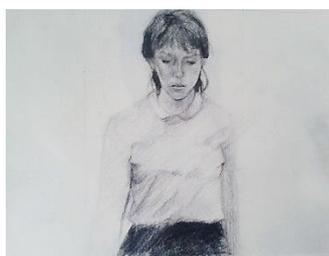
Au hasard Balthasar está entre las diez primeras películas realizadas por el cineasta francés Robert Bresson. El filme, delicado y sobrio, narra de forma muy sutil una historia de paralelismos entre una joven y la vida de un animal maltratado. La sencillez de los espacios, una característica propia del director, es una de las principales motivaciones que captan nuestra atención y nos llevan a seleccionar escenas de la película.

La delicadeza y la naturalidad de los modelos, como los llama el propio Bresson, nos muestran algo más de los actores, nos muestran la vida de las personas.



Fig. 61 Secuencia final escogida de *Al azar* Balthasar (1966)

Elección de la escena



Otra vez nos centramos en un interior, esta vez es una joven que entra en una habitación. La descontextualización de la narración aporta a las imágenes un carácter de intriga, ya que se muestran sólo partes de la escena y deja la acción suspendida, en un punto neurálgico, que en cierto modo recuerda a las figuras de Edward Hopper. Esperamos a que llegue ese momento, pero se queda retenido por la atemporalidad de la pintura. La escena corresponde a un plano general que comprende los minutos 01:22:05 – 01:22:35²¹.



Las dos puertas del espacio son indispensables para la narración. Sin embargo, a diferencia de la serie “Lo ajeno”, aquí se indaga desde una perspectiva distinta. En este caso, es ella la que tiene el papel de observadora, pero sin conocer en ningún momento qué es lo que ve o lo que busca en la habitación contigua. La joven, entra en la habitación, abre la puerta situada a su izquierda, busca y observa, vuelve a cerrar y mediante una elipsis a blanco aparece el siguiente plano. Una iluminación suave, atmosférica y delicada le da un aspecto misterioso y mágico a la escena, además de la inexpresión de la actriz que nos empuja a preguntarnos *qué pasará*.



Proceso de trabajo:

En primer lugar, y al igual que en la serie anterior, se hacen unos primeros estudios de los fotogramas. Varios bocetos nos ayudan a comprender el espacio, para conocer o estudiar los aspectos compositivos y la fisonomía de la figura femenina que protagoniza la secuencia.



Posteriormente se empieza a realizar la serie sobre lienzo con una imprimación de base blanca que posteriormente variará a un tono ocre.

Al igual que en la práctica anterior se utiliza una cuadrícula. Con la ayuda de estas referencias se realiza un primer esquema para ubicar la figura humana y realizar las primeras manchas. Vamos de las zonas más oscuras y amplias para seguir situando las manchas medias generales. Ponemos también atención a los vacíos en la propia figura femenina y entre la figura y la sombra.

Fig. 62 Proceso de trabajo fotogramas IV, V, y VI

²¹ En el siguiente hipervínculo incluimos el vídeo extraído de *Au hasard Balthasar*, en el que se puede ver la secuencia seleccionada. Es interesante comprobar la elisión de algunos planos y fotogramas...<http://www.videos.com/au-hasard-balthasar-1966-secuencia-seleccionada-wmv>



Fig. 63 Proceso de trabajo
fotogramas II, V y VI

Esta serie es monocroma, pues parte de un film en blanco y negro, se realiza con la utilización de blanco de titanio junto con un negro humo, que será combinando en ciertos puntos con el negro óxido y marfil para darle calidez a algunas zonas de la figura femenina, a modo de contrapunto o para marcar un punto de interés y fuerza. También aprendemos en esta tercera serie a tratar las sombras y las paredes con recursos diferentes para que el efecto de verosimilitud no se pierda. La semejanza que perseguimos nos obliga a evitar pinceladas expresivas.

Caemos en el error de no solucionar plásticamente el fondo en la primera mancha. Esto se soluciona en las siguientes sesiones abordando de forma conjunta el fondo y los últimos retoques de la figura femenina.

Lo oculto



Fig.64 Imagen secuencia final *Lo oculto*



Fig.65 Pieza II *Lo oculto*



Fig.66 Pieza VI *Lo oculto*



Fig.67 Detalle pieza III *Lo oculto*



Fig.68 Detalle pieza VII *Lo oculto*



Fig 69. Carátura de la trilogía *Cave* (2001)

3.3.3.2 Serie III

Lo inalcanzable

Características:

Título: *Lo inalcanzable*

Número de obras: 6

Técnica: Óleo sobre contrachapado

Tamaño: 36x19,5 cm

Tamaño total: 216x19,5 cm

La tercera y última serie titulada *Lo inalcanzable*, se realiza en último lugar y después de un largo período de visualización de *filmes* para encontrar aquel que se ajustase a los rasgos específicos de la tercera serie que completaría el sentido de esta producción.

Después de barajar varias opciones, nos decantamos por una secuencia de *Thriller*, uno de los cortometrajes que junto a *Cave* y *Lasso* componen una trilogía de 21 min. realizada por Salla Tykkä.

Salla Tykkä es una artista poco conocida procedente de Finlandia, sus trabajos sobrios y distantes nos proponen una reflexión muda sobre aspectos dispares de las personas. Esta trilogía, la cual trata sobre las tres edades de la mujer y sus conflictos, nos invita a recorrer interiores y exteriores, adivinando a través de las imágenes la trama y llegando puntualmente a rozar el surrealismo.

El cortometraje acompañado sólo con una música de fondo, junto a la inexpresividad de la joven, nos propone un diálogo entre el espacio interior, la ventana y Annie. La niña nos obliga a preguntarnos *qué hay más allá de la ventana*. Es otra, una última mención a aquello que diariamente observamos y con lo que nos comunicamos silenciosamente, a través de largas e inocentes miradas.

Investigando sobre el trabajo de esta artista, nos sentimos atraídos por una serie fotográfica que realiza a partir de uno de sus cortometrajes. Esta serie sigue compositivamente nuestras secuencias.



Fig. 70 *Annie*, Salla Tykkä (2002)



Fig. 71 Secuencia final escogida de *Thriller* (2001)



Fig. 72 Boceto pieza III

Elección de la escena

Dentro de los interesantes fotogramas que se podían extraer de *Thriller*, nos decantamos por el que corresponde a la secuencia comprendida entre los minutos 00:04:14 – 00:04:25²².

La joven empieza la acción levantándose de la cama, y con un movimiento lento se dirige a la ventana (al espectador), para observar lo que se halla a nuestras espaldas.

Se establece una armonía cromática en la imagen fílmica al crearse un juego visual entre los tonos rojizos y marrones suaves de la camiseta y la puerta, que se rompen y cobran más importancia con los grises del fondo, la luz de la ventana y los toques con un tono verde "pardo" de algunos elementos del espacio.

Las dos ventanas, que se aprecian notoriamente por la moldura que fija compositivamente la zona de la derecha y el fino marco de la izquierda, nos hablan del *sobremarco* al que hacemos alusión constante en todas las series y nos permite introducir el concepto de <<ventana abierta al mundo>>.



Proceso de trabajo

Esta serie finaliza la producción pictórica realizada para el Trabajo final de grado (TFG) y desempeña un papel fundamental en la idea del trabajo. Nuestra secuencia final, surge de un largo proceso creativo (dos series de 18 piezas) del que sacamos unas conclusiones anticipadas para aplicarlas a la serie concluyente y así trabajar con más agilidad y mostrando un mejor acabado.

Los bocetos y los primeros esquemas es lo primero que se realiza en esta secuencia. Trabajamos el fondo con manchas generales para continuar con la figura humana trabajada con la pintura "en húmedo".

Creemos conveniente dar unos toques personales de color, adaptando nuestra paleta habitual de violetas y ocre a la gama de colores presente en el plano fílmico.



Fig. 73 Proceso piezas I y III

²² En el siguiente hipervínculo se incluye un vídeo extraído de *Thriller* en el cual se puede visualizar la secuencia seleccionada [..\VÍDEOS\Thriller \(2001\) Secuencia seleccionada.WMV](..\VÍDEOS\Thriller (2001) Secuencia seleccionada.WMV)

Fig. 74 Proceso fotogramas I y III



La base de todos los colores, parte de un tono gris, mezcla de un negro humo y blanco titanio. Sobre esta base, ajustamos el color deseado.

Nuestra paleta se compone de 5 principales: ocre amarillo, siena tostada, carmín de garanza, azul ultramar y blanco de titanio; y otros usados puntualmente: rojo inglés, rojo cadmio y verde vejiga. Estos colores nos sirven para ajustar correctamente los tonos marrones, rojos y puntualmente verdes, de la imagen fílmica. El punto principal lo fija el tono rojizo de la camiseta, el cual va acompañado de los marrones que corresponden a las ventanas y parte del fondo. (fig.74)

Plásticamente, utilizamos una pincelada suelta que deja entrever cuando lo creamos oportuno las primeras manchas de pintura. Este recurso, junto con la expansión de la pincelada, los arrastres, y la continua pérdida y recuperación de la figura humana, nos acerca vagamente al proceso pictórico uno de nuestros principales referentes, Alex Kanevsky.

Por último, mostraremos la serie con algunas imágenes en blanco que hacen referencia a las piezas pictóricas que nos hemos planteado realizar y que finalizaremos para la presentación del proyecto.

Lo inalcanzable

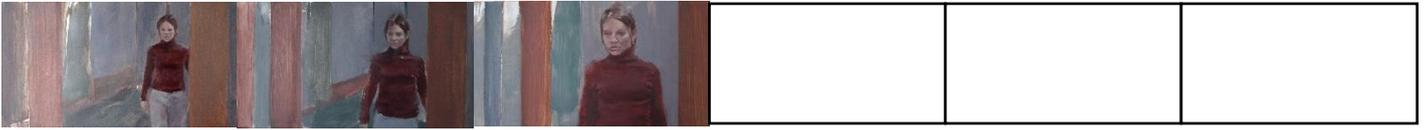


Fig.75 Imagen secuencia final *Lo inalcanzable*



Fig.76 Detalle pieza I *Lo inalcanzable*



Fig.77 Detalle pieza II *Lo inalcanzable*



Fig.78 Detalle pieza III *Lo inalcanzable*

4. CONCLUSIONES

Del fotograma al lienzo: espacios entreabiertos, ha supuesto para mí siete meses de florecimiento de un trabajo novedoso a nivel conceptual, pero de continuo disfrute dejando la puerta abierta a la investigación que concierne al cine y a su antecesora, la pintura. Es este el momento en que debemos echar la vista atrás para comprobar si aquellas primeras ideas y los objetivos propuestos hace ya diez meses se han llegado a culminar en las tres series pictóricas que hemos presentamos.

Partimos de dos disciplinas en las que nos interesaba profundizar, la pintura y el cine, con un objetivo claro, el de materializar con coherencia un trabajo de cariz personal que fuera novedoso dentro del abanico de posibilidades que las propias disciplinas que tratamos nos ofrecían.

Nos hemos detenido a estudiar y observar los orígenes de esta relación, a comprobar de qué manera se empezaban a vislumbrar ya en el S. XIX, para dar forma a partir de ello un trabajo que cita constantemente a sus precedentes. Pasamos por Muybridge, no sin antes recordar el fenaquistiscopio, y por pintores como E.Hopper y M. Borremäns que fijan en sus obras el séptimo arte. La temática de nuestras pinturas se construye partiendo del concepto de representación de "la ventana de Alberti" y con ella recogemos los frutos de los pintores del S.XV.

No sabíamos hasta qué punto podríamos conseguir lo que nos proponíamos, sin embargo, las ganas por indagar más en este tema hizo que el proyecto haya llegado a formar parte de un proceso creativo que ha influido en nuestra mirada -ahora más rica y atenta- y en los aprendizajes ligados al mismo. En cuanto a la pintura, se ha producido el paso de trabajar "guiados por la intuición" y el oficio académico a ser conscientes de nuestro "modo de pintar" para mejorarlo y adaptarlo al objetivo que nos propusimos; del mismo modo se puede concluir también que hemos adquirido más capacidad para ver y distinguir los diferentes recursos propios de la pintura y reconocerlos en el cine.

Con las series hemos aprendido a aplicar la metodología de trabajo que necesitábamos establecer y reforzar, sabiendo que esta se hace más visible en la última serie, *Lo inalcanzable*, en la que la pintura muestra su capacidad expresiva plástica como materia así como la expresión de sensaciones icónicas.

Aun así, somos conscientes de que cada una de las pinturas que hemos realizado, con sus errores y sus aciertos, ha tenido en nosotros una influencia que nos ha ayudado a mejorar en el campo de la pintura y que hemos ido aplicando de forma progresiva durante el transcurso de estos meses. Esta es también una causa importante que nos ha llevado a generar durante su materialización otras ideas dirigidas a otros caminos –que esperan a ser desarrolladas- pero manteniéndose dentro del mismo ámbito de este proyecto

Por otra parte, la puesta escena de las películas escogidas y de los planos detenidos en sus fotogramas nos han ofrecido nuevas e interesantes opciones para composiciones pictóricas próximas así como también han afianzado nuestros conocimientos sobre el tratamiento de la imagen y el vídeo digital. Los *filmes* que hemos ido encontrando a nuestro paso nos han llevado a reflexionar y a ser más sensibles ante lo que el propio cine es, y su estudio nos ha ayudado a hacer un análisis fílmico desde otro punto de vista, mucho más próximo a su predecesora, la pintura.

Para terminar, hemos de cerrar este apartado reiterando nuestro renovado compromiso interior y feliz con la pintura, vía de expresión, conocimiento y reconocimiento de las cosas.

5. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1 *Dancing (fancy) Movements female*, Eadweard Muybridge (1887)

Fig. 2 *Woman at a window*, Caspar David Friedrich (1822)

Fig.3 *Night-Windows*, Edward Hopper (1928)

Fig.4 Carátula del film *La ventana indiscreta* (1954)

Fig.5 *Sin título* (2013)

Fig.6 Plantilla usada para los montajes secuenciales

Fig.7 Comparativa tramados de las telas utilizadas (loneta y lino)

Fig.8 Cuadrícula realizada sobre los fotogramas

Fig.9 *Au hasard Balthazar*, Robert Bresson (1966)

Fig.10 *Nubes Pasajeras*, Aki Kaurismaki (1996)

Fig.11 *Persona*, Ingmar Bergman (1966)

Fig.12 *Silencio*, Ingmar Bergman (1963)

Fig.13 *En la ciudad de Sylvia*, José Luís Guerín (2007)

Fig.14 *The rare window*, Alfred Hitchcock (1954)

Fig.15 *The passenger*, Michelangelo Antonioni (1975)

Fig.16 *Sola en la oscuridad*, Terence Young (1967)

Fig.17 *Paisaje en la niebla*, Theo Angelopoulos (1988)

Fig.18 *Cave trylogy*, Salla Tykkä (2001)

Fig.19 *Luces al atardecer*, Aki kaurismaki (2006)

Fig.20 *La vie d' Adèle*, Abdellatif Kechiche (2013)

Fig.21 *Sátátangó*, Béla Tarr (2001)

Fig.22 *The others*, Alejandro Amenábar (2001)

Fig.23 *Blade runner*, Ridley Scott (1982)

- Fig.24 *The Arnolfini portrait*, Jan Van Eyck (1434)
- Fig. 25 *Girl with a red hat*, Johannes Vermeer (1965-66)
- Fig.26 *Animal locomotion (Plate 626)*, Eadweard Muybridge (S/F)
- Fig.27 *La Gare Saint-Lazare*, Claude Monet (S/F)
- Fig.28 *De roeping van Mateüs*, Michelangelo Merisi da Caravaggio (1599-1600)
- Fig.29 Fotograma extraído del *filme El hombre de Londres* (2007), Béla Tarr
- Fig.30 *Le Serment des Horaces*, Jacques Louis David (1784)
- Fig.31 *Polly, Barney y Christopher Graham*, Lucian Freud (1990-91)
- Fig.32 *Gran desnudo americano nº99*, Tom Wesselman (1968)
- Fig.33 *Lo inalcanzable*, pieza I
- Fig.34 *Lo oculto*, pieza II
- Fig.35 *Lo ajeno*, pieza VI
- Fig.36 *Summer in the city*, Edward Hopper (1950)
- Fig.37 *Casa junto a la vía del tren*, Edward Hopper (1925)
- Fig.38 *Animal locomotion (Plate 626)*, Eadweard Muybridge (1875)
- Fig.39 *Retablo della vergine di Montserrat*, Bartolomé Bermejo (1470 aprox.)
- Fig.40 *Las cuatro alegrías del caballero Sheng-hu*, Cheng Hong-sou (1649)
- Fig.41 *House hunting 18*, Todd Hido (S/F)
- Fig.42 *Persona no.2*, Daniel González Coves (2011)
- Fig.43 *Double Portrait*, Lucian Freud (1985-1986)
- Fig.44 *Heroes and animals J.F.H.*, Alex Kanevsky (S/F)
- Fig.45 *Rosetta*, Jenny Saville (2005-2006)
- Fig.46 *Man looking down at his hand*, Michael Borremäns (2007)
- Fig.47 *Wright framed 15"*, Michael Borremäns (2005)

Fig. 48 *Enamorados*, Ignacio Pinazo Carmalech (1878)

Fig. 49 Carátula de la película *La ventana indiscreta* (1954)

Fig. 50 Secuencia final escogida de *La ventana indiscreta* (1956)

Fig. 51 *La ventana indiscreta* (1954). Detalle fotograma VI

Fig.52 Proceso pieza VI

Fig.53 Proceso pieza VII

Fig.54 Proceso pieza VII

Fig.55 Pieza *Lo ajeno*

Fig.56 Pieza II *Lo ajeno*

Fig.57 Pieza VII *Lo ajeno*

Fig.58 Pieza VII *Lo ajeno*

Fig.59 Pieza VIII *Lo ajeno*

Fig.60 Carátula de la película *Al azar Balthasar* (1966)

Fig.61 Secuencia final escogida de *Al azar Balthasar* (1966)

Fig.62 Proceso de trabajo fotogramas IV, V, y VI

Fig.63 Imagen secuencia final *Lo oculto*

Fig.64 Pieza II *Lo oculto*

Fig.65 Pieza VI *Lo oculto*

Fig.66 Pieza VI *Lo oculto*

Fig.67 Detalle pieza III *Lo oculto*

Fig.68 Detalle pieza VII *Lo oculto*

Fig.69 Carátula de la trilogía *Cave* (2001)

Fig.70 *Annie*, Salla Tykkä (2002)

Fig.71 Secuencia final escogida de *Thriller* (2001)

Fig. 72 Boceto pieza III

Fig. 73 Proceso piezas I y III

Fig. 74 Proceso fotogramas I y III

Fig.75 Imagen secuencia final *Lo inalcanzable*

Fig.76 Detalle pieza I *Lo inalcanzable*

Fig.77 Detalle pieza II *Lo inalcanzable*

Fig.78 Detalle pieza III *Lo inalcanzable*

6. BIBLIOGRAFÍA

AUMONT, J. *El ojo Interminable*. Barcelona: Paidós comunicació, 1997.

AUMONT, J. *La imagen*. Barcelona: Paidós comunicació, 1992.

BAZIN, A. *Qué es el cine*. Madrid: Rialp, 2008.

BRESSON, R. *Au hasard Balthazar* [DVD-Vídeo]. Francia: Coproducción Francia-Suecia; Argos Films, 1966.

DE PABLOS, J. La pintura y su influencia en el cine. Una aproximación pedagógica a la obra de Edward Hopper. En: *Revista de comunicación y nuevas tecnologías*. Sevilla: Icono 14, 2006, num.7, 1697 – 8293.

DELEUZE, G. *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós comunicació, Barcelona, 1994.

EDGAR-HUNT, R et al. *El lenguaje cinematográfico*. Barcelona: Parramón, 2011.

GONZÁLEZ, D. *Secuencias suspendidas* [Tesina final de máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2011.

HITCHCOCK, A et al. *Hitchcock por Hitchcock*. Madrid: Plot ediciones, 1997.

HITCHCOCK, A. *The rare window* [DVD-Vídeo]. USA: Paramount Pictures, 1954.

HOCKNEY, D. *El conocimiento secreto*. Barcelona: Destino, 2001.

HUGHES, R. *Lucian Freud: Paintings*. London: Thames and Hudson, 2000.

MUSEO THYSSEN BORNEMISZA, *Edward Hopper, el cine y la vida moderna* [Catálogo]. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza, 2012.

OLIVARES, R. A través de la ventana. En: *Exit*. Madrid: Proyectos utópicos, 2007, 1577-2721 [consulta: 2014-04-05]. Disponible en: <http://www.exitmedia.net/>

ORTIZ, Á; PIQUERAS, M. *La pintura en el cine*. Barcelona: Paidós, 1995.

PIQUERAS, M. *Cine y pintura*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 1998.

POLOMIATO, A. Notas sobre cine y pintura: Sergei Eisenstein. En: *Anuario 2012* (México). México: UAM-X, 2013.

PONS, J. *El cine y la pintura: una relación pedagógica* en: Revista de comunicación y nuevas tecnologías.nº7. 2006

SALLA TYKKÄ. *Salla Tykkä*. [consulta: 2014-06-02]. Disponible en: <http://www.sallatykka.com/web/index.php>

SALLA, T. Thriller. En: *Vimeo*, 2001. [consulta 2014-06-01]. Disponible en < <http://vimeopro.com/yvonlambert/sallatykka/video/40283014>>

SHERWIN, S. The artist of the week 118: Salla Tykkä. En: *Theguardian* (Londres). Londres: The Guardian, 2010 [2014-06-20]. Disponible en: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/dec/22/artist-week-salla-tykka>

TODD HIDO, *Todd Hido*. [consulta: 2014-06-15]. Disponible en: <http://www.toddhido.com/>

ZENO X GALLERY. *Zeno x gallery*. [consulta: 2014-03-10]. Disponible en: http://www.zeno-x.com/artists/MB/michael_borremans.html