

TFG

TAN CERCA, TAN LEJOS **AUSENCIA Y MELANCOLÍA EN LA TEMÁTICA** **DE LAS RELACIONES INTERPERSONALES**

Presentado por Rocío Ripoll Lluquet
Tutor: Alberto Gálvez Giménez

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2014-2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN:

La melancolía ha generado una temática propia en las artes plásticas. Muchos pintores, escultores, fotógrafos, directores de cine o diseñadores gráficos han aportado su visión personal de la misma, la mayoría de las veces con un claro componente introspectivo, aislando al sujeto de su entorno emocional. Cuando la melancolía se manifiesta en las relaciones interpersonales, surgen composiciones de interacción melancólica. Se establece un diálogo anímico entre dos o más personas, donde se vislumbran sombras, temores, dudas y esperanzas. El trabajo profundiza en este tipo de relaciones y composiciones, analizando los principales conceptos asociados a la temática, realizando un breve estudio del significado de melancolía a través de la historia, para centrarse en los referentes pictóricos, fotográficos y cinematográficos que han influido en la realización de diversas pinturas de interacción melancólica. En la segunda parte, práctica, el tema se desarrolla en diversas técnicas, fotografía, serigrafía, videoarte y, especialmente, pintura.

PALABRAS CLAVE: Melancolía, interacción, interacción melancólica, relaciones interpersonales, ausencia.

Melancholy has generated its own theme in the arts. Many painters, sculptors, photographers, filmmakers and graphic designers have contributed their personal vision of it, most of the time with a clear introspective component, isolating the subject from its emotional environment. When melancholy manifests in interpersonal relationships, interaction melancholic compositions arise. A mood dialogue appears between two or more people, where shadows, fears, doubts and hopes loom. The work explores these relationships and compositions, analyzing the main concepts related to the subject, making a brief study of the meaning of melancholy through history, to focus on the pictorial, photographic and cinematographic references that have influenced the realization of various melancholic interaction paintings. In the second part, the practice, the theme is developed in various techniques, photography, screen printing, video art and especially painting.

KEYWORDS: Melancholy, interaction, melancholic interaction, interpersonal relationships, absence.

ÍNDICE:

	pag.
RESUMEN	2
ÍNDICE	3
1. INTRODUCCIÓN	4
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	5
3. CONCEPTOS	6
3.1. Ausencia	6
3.2. Relación interpersonal	7
3.3. Interacción	7
3.4. Melancolía	7
3.5. Interacción melancólica	8
4. HISTORIA DEL CONCEPTO DE MELANCOLÍA	8
5. REFERENTES	11
5.1. Referentes pictóricos	11
5.2. Referentes fotográficos	17
5.3. Referentes cinematográficos	23
6. TRABAJOS PREVIOS	28
7. OBRA	29
7.1. Obra fotográfica	29
7.2. Obra de experimentación	32
7.3. Obra pictórica	33
8. CONCLUSIONES	37
BIBLIOGRAFÍA	39

1. INTRODUCCIÓN:

La melancolía me atrapó. Desde el principio.

Sentí como sentía el personaje, sufrí como él sufría. Notaba cómo sus dudas me hacían vacilar y cómo sus lamentos resonaban en mi interior. Presencí una y otra vez esa sensación de comunicación con alguien muy lejano a mí y noté que no estaba sola. Su ausencia no me importaba, porque la comprendía. Sus miedos, a veces fundados, a veces imaginarios, latían en lo profundo de la escena para dejar escapar pinceladas de esperanza o de desesperación. El pasado iluminaba el futuro con luces y sombras, y la incertidumbre del devenir provocaba en mi imaginación manantiales de respuestas. Me sentía fascinada por los pensamientos que adivinaba, que me transmitía mi interlocutor, y sentía a la vez impotencia por no estar allí, por no poder aportar ningún sentimiento a la composición. Tantas y tantas horas de meditación, de desdicha, de respuestas a infinitas preguntas, con la soledad parecían eternas. Su meditación provocaba ausencia, pero esa ausencia se diluía en soledad. Si tenía que estar ausente, que fuera con relación a alguien, no de algo; porque quizá otros oyentes más cercanos que yo, escucharan mejor sus gemidos. Y me volví a fascinar buscando cómplices y encontré quién los creaba. Y entonces comprendí a Bouguereau, a Picasso, a Zedda, a Bergman, y escuché las voces de sus actores; la melancolía siguió siendo un sentimiento que envolvía la escena, pero ahora ya no solo producía eco. La interacción era una conversación en la que uno hablaba sin pausa, sin prestar atención, y el otro, a la vez que confesor y amigo oyente, era la arquitectura necesaria para dar forma al decorado. Dos personajes compartiendo escena, uno cómplice, el otro ausente; uno interactuando en lo material, otro distanciado en lo espiritual. Tan unidos compositivamente, como tan distantes de pensamiento; **tan cerca, tan lejos.**

Mi trabajo debía ahondar en las relaciones, necesitaba expresar con imágenes las sensaciones transmitidas por los modelos referentes. Debía hablar de ausencia y de relaciones interpersonales, de melancolía y de interacción. Quería realizar composiciones en donde dos o tres personajes interactuaran entre sí en una escena de aire melancólico. Para ello, estructuré el trabajo en varias partes. Una vez descritos los anhelos y motivaciones que me hicieron escoger este tema, y expuestos los objetivos y el proceso de trabajo, presenté los conceptos básicos relacionados con la temática e hice una breve historia del significado de melancolía a través de los tiempos. Luego estudié los referentes artísticos más importantes en las ramas de la pintura, la fotografía y el cine, analizando básicamente ejemplos de relaciones interpersonales e interacción melancólica. Posteriormente, tras exponer algunos antecedentes, los trabajos fotográficos y cuadros realizados para la ocasión, junto con material de acompañamiento. Y por último, las conclusiones, los resultados en relación con los objetivos.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El trabajo tiene como objetivo el estudio de la ausencia y la melancolía en la temática de las relaciones interpersonales, tanto conceptual, referencial como compositivamente, realizando una serie de obras en distintos soportes, donde se aplican los resultados obtenidos. Estudiando la melancolía en el campo de las artes plásticas y sus principales obras teóricas de referencia, observé que aunque hay abundante material escrito sobre ella, todas asociaban las obras relativas a dicha temática, al concepto temporal de la misma, a una forma concreta de ella o al estado emocional del artista, pero ninguna las agrupaba por tipología compositiva y mucho menos encontré una obra dedicada a las relaciones interpersonales o a la interacción melancólica. Burton¹ la estudió desde el punto de vista de la medicina y las emociones, Klibansky² analizó su evolución histórica desde la antigüedad hasta el Renacimiento, Wittkower³ se centró en la imagen pública del artista y su temperamento distintivo, y Bolaños⁴ estudió el carácter y estilo de los pintores del siglo XX. Incluso la gran exposición comisariada por Jean Clair⁵ en 2005, y su correspondiente catálogo, agrupa las obras según el hilo conductor de la aportación de la melancolía a la creatividad a lo largo de la historia. Por eso, decidí hacer un trabajo de investigación que reuniera referencias desde el punto de vista compositivo, estudiando las relaciones interpersonales y la interacción entre los distintos personajes y realizando después un trabajo práctico sobre dicha temática.

Metodología:

- Definición de los principales conceptos asociados al trabajo. Muchos de estos vocablos contienen distintas acepciones, algunas conceptuales, otras temporales y otras incluso poéticas. La descripción que hago de cada uno de ellos sirve para entender mis ansiedades y qué es lo que me importa verdaderamente del tema.
- Historia del concepto de melancolía. Melancolía no ha significado lo mismo desde la Antigua Grecia hasta nuestros días. Para entender lo que los artistas querían representar, es importante situarnos en su contexto histórico, y para ello, esta introducción teórica se hace necesaria.
- Búsqueda de referentes. A esta parte dediqué mucho tiempo de la investigación. Dado que no había ninguna obra que los reuniera, tuve que buscar, no solo entre las obras de artistas con estilo melancólico en alguna época de su vida, sino entre toda la obra de muchos de ellos para encontrar la pieza anhelada. Este proceso lo repetí en diversas

¹ BURTON, R. *Anatomía de la melancolía*.

² KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E.; SAXL, F. *Saturno y la melancolía*.

³ WITTKOWER, R.; WITTKOWER, M. *Nacidos bajo el signo de Saturno*.

⁴ BOLAÑOS, M. *Pasajes de la melancolía*.

⁵ RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX DE FRANCE & STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN. *Mélancolie, génie et folie en Occident*.

disciplinas, siendo finalmente las escogidas, la pintura, la fotografía y el cine. Las obras incluidas en el trabajo son las más representativas y las que más me interesaban compositivamente.

- Antecedentes. Presento, de forma muy resumida, algunos trabajos académicos previos realizados, que muestran ya mi interés por la melancolía y las relaciones interpersonales.
- Obra fotográfica. La mayor parte de los trabajos que realicé, los hice en formato fotográfico. Expongo algunos ejemplos de diversas sesiones. Están realizadas tanto en blanco y negro como en color.
- Obras de acompañamiento y experimentación. Para realizar este trabajo, investigué en distintas técnicas (serigrafía, transferencia, videoarte), y muestro aquí algunas de ellas.
- Obra pictórica. Forma la parte principal del trabajo práctico, junto con el fotográfico.
- Conclusiones. Expongo los resultados obtenidos y su relación con los objetivos.

3. CONCEPTOS

3.1. AUSENCIA

La ausencia es la acción y el efecto de ausentarse, de estar fuera de lugar. Física o mentalmente. El resultado de la primera, independientemente de su motivación, se presenta ante el espectador como la negación directa o evocadora de la presencia del ausente, no importando su estado de ánimo. La segunda, estando el ausente representado, requiere para su advertencia la comprensión de sus sentimientos.

Para la psicología, la ausencia es la distracción del ánimo respecto a la situación en la que se encuentra el individuo. Los retratos de ausencia devienen en mapas psicológicos donde hay que ir a poner cada cosa en su lugar; la ausencia no se ve, se percibe. Puede representarse el vacío, la no presencia física de alguien, la soledad. Pero el deambular de la mente, su viaje hacia otros pensamientos y momentos distantes, su alejamiento del instante retratado, necesitan, además de guiños y signos codificados, de una interpretación etérea de la situación, estableciéndose una conexión entre la mente ausente del representado y la mente curiosa y pensante del espectador. Un ser ausente es un ser distraído y ensimismado; no te presta atención, no te cuenta lo que le ocurre directamente, no te dice si su mal tiene su origen en el desamor o en la pérdida de referentes. Y en esa falta de comunicación reside la necesidad de prestar atención al porqué de su estado.

3.2. RELACIÓN INTERPERSONAL

Conforme se estrechan los lazos entre los personajes de la trama, se establece un vínculo y un diálogo entre los mismos, desarrollándose la relación interpersonal. La composición, el encuadre, la técnica empleada, hacen que se

intercambien códigos y mensajes entre las partes, y afloran los sentimientos. Amor, odio, indiferencia, acción, deseo, cariño, desesperación, felicidad, alegría, tristeza; códigos visuales fácilmente descifrables.

La duración de ese sentimiento puede ser prolongada, o puede durar apenas unas décimas de segundo. Y como en toda pintura, escultura o fotografía, es en esa corta fracción donde aparece la magia, captando el instante congelado, y a la vez estirándolo hacia el infinito. Es el deseo del artista el que ha elegido ese momento y no el inmediatamente anterior o posterior; es su intención el que descubras la historia a partir de ese preciso instante plasmado, y en su voluntad de cómo ser interpretado puede transmitir toda o parte de la historia, o tan siquiera un esbozo de la misma. Y es el espectador, con los datos aportados, el que conoce o inventa un antes y un después, un cómo, un cuándo y un por qué. No importa a veces lo que ocurriera, tanto como importa lo que sucede ahora mismo en su mente.

3.3. INTERACCIÓN

Las relaciones interpersonales se magnifican con la interacción; ésta requiere presencia, pero también reciprocidad. Los personajes ya no son personas desconocidas unidas por la casualidad; pasan a ser actores del teatro de la vida representando sus vínculos y sintonías, sus consonancias y desacuerdos. ¡Se puede decir tanto sin mediar ni una sola palabra! El argumento, a veces preciso, a veces ambiguo, se desvanece en favor de infinitos guiones escritos en base a la imaginación. Se ofrece el título, el libro hay que escribirlo.

3.4. MELANCOLÍA

Estado anímico ausente, relacionado con la desazón, la añoranza, la pérdida de ideales, el miedo al futuro, el desamor, la locura. Fácil de percibir, complicado de abandonar.

La melancolía implica reflexión y ensimismamiento. El camino que ha llevado hasta ella tiene signos de dolor, el futuro se presenta incierto. ¿Merezco haber llegado hasta esta situación? ¿Qué debo hacer? ¿Existe salida? Toda meditación requiere concentración y el abandono temporal de la realidad corporal. Los nexos con el presente se interrumpen, las relaciones con el pasado se repasan una y otra vez y se buscan explicaciones a hechos acaecidos, el futuro se contempla y vislumbra con cada alternativa, con cada decisión a tomar; un presente aciago, un pasado detestado y aborrecido, un futuro confuso y ambiguo. Esta ardua tarea requiere aislamiento, tranquilidad y por supuesto ausencia. La inacción es requisito para la meditación, la soledad, la inevitable aliada; la compañía, a veces necesaria, a veces ineludible, siempre incómoda.

3.5. INTERACCIÓN MELANCÓLICA

Y, ¿qué relación se establece cuando la mente está absorta en sus pensamientos y el cuerpo no abandona su papel terrenal? ¿Qué fluidos se intercambian entre los personajes de la comedia mundana? ¿Pueden aflorar los sentimientos, si estos pertenecen al ámbito espiritual, encontrándose las mentes en lugares tan distantes? La melancolía es un sentimiento, una sensación, una necesidad y un efecto. Por ello se siente, se transmite, alivia y tiene historias que contar. No importa el silencio, no importa la ausencia; la expresión y la composición nos transportan directamente al libro abierto por la primera página en blanco, y rápidamente nuestra mente empieza a escribir.

4. HISTORIA DEL CONCEPTO DE MELANCOLÍA

Meditación, tristeza, nostalgia, ausencia, enfermedad; síntomas de un temperamento, síntomas de la melancolía. Fácil de identificar, su palabra es polivalente; no siempre ha significado lo mismo. Para los griegos, hace casi 2.500 años, fue un carácter propio de los hombres destinados a ser importantes, tocados por el halo de la grandeza. Genio y a la vez carácter enfermizo. A veces se ha entendido como sinónimo de tristeza sin causa, otras, como un estado mental temporal, un sentimiento de depresión independiente de cualquier circunstancia patológica o fisiológica, sentimiento que Burton⁶ denomina “*disposición melancólica transitoria*”, frente al hábito melancólico o la enfermedad melancólica⁷.

El origen de las distintas acepciones fue la creencia de que una parte de nuestro cuerpo, la bilis negra, confería tal carácter. Según la teoría de los Cuatro Humores, defendida por Galeno e Hipócrates a partir de teorías pitagóricas, el cuerpo humano estaba compuesto por cuatro materias básicas o humores, la flema, la bilis amarilla, la bilis negra y la sangre, cuyo perfecto equilibrio daría el estado de salud a una persona y el predominio de uno de tales humores tendría como resultado un temperamento característico: flemático, colérico, melancólico o sanguíneo. El melancólico de larga duración padecería una alteración de la bilis (*kholé*) negra (*melas*), provocada por un mal funcionamiento del bazo, órgano que se consideraba que realizaba limpieza de elementos nocivos; dicho desarreglo se manifestaba en una actitud o disposición de cansancio y apatía. Se establecía además una equivalencia entre dichas materias, las estaciones de año, las edades del hombre y los cuatro elementos principales constituyentes del mundo; el carácter melancólico se asociaba con la tierra, el otoño, y la madurez. Platón, en el siglo

⁶ BURTON, R. *Op. Cit.*, p. 65.

⁷ KLIBANSKY, R.; PANOFKY, E.; SAXL, F. *Op. Cit.*, p. 65.

IV a.C., estableció la idea de furor en la filosofía y de locura en las grandes tragedias, y distinguió entre locura creativa y locura clínica. A partir de entonces y durante muchos siglos, se creyó en la idea de que el “*furor melancholicus*” era una materia líquida existente en nuestro organismo, que actuaba sobre el cuerpo y la mente produciendo diversos trastornos.

Junto a esta concepción negativa de la melancolía como trastorno corporal, Aristóteles, en su *Problema XXX*, ⁸sentenció que todos los grandes hombres eran melancólicos, y que no serlo era signo de mediocridad. Se fraguó la idea de que el binomio genio-melancolía, genio-locura, estaba emparentado. Fue la filosofía aristotélica la primera en unir la idea patológica de la melancolía y la concepción platónica del furor: no solo los hombres trágicos, sino todos los hombres sobresalientes, en las artes, la poesía, la filosofía o la política, eran melancólicos⁹.

El pensamiento de Aristóteles no fue plenamente aceptado con posterioridad. Hasta la rehabilitación escolástica aristotélica del siglo XII, la relación entre genio y melancolía parece haber estado prácticamente olvidada. A finales del XV la melancolía, vista hasta entonces principalmente como patología, empezó a asociarse de nuevo a una capacidad intelectual fuera de lo común y al genio artístico, pero sin abandonar totalmente la idea de que ese carácter dependía de un tipo de personalidad cuyo equilibrio era precario. Grandes maestros del Renacimiento la padecieron, como Miguel Angel o Pontorno, y se convirtió enseguida en una enfermedad que elevaba a la categoría de genio al que la padecía¹⁰.

Prácticamente todos los autores de la baja Edad Media y del Renacimiento daban por cierto que la melancolía guardaba una relación directa con Saturno, y que éste era el causante del carácter y destino desdichados del melancólico¹¹. Saturno, Dios caníbal, de la ciencia y de la contemplación filosófica, asociado a la vejez y a la locura, reservado y solitario, representa al estudio y a la creatividad, pero carece de fuerza para decidir y actuar. En el Renacimiento, los filósofos descubrieron que los artistas, ya liberados de la rigidez de los talleres medievales, eran contemplativos, pensativos, distraídos, creativos y solitarios, características éstas del temperamento saturnino.

Los artistas necesitaban introspección, y ello requería reposo, a veces de una duración considerable. A un artista se le puede obligar a trabajar, pero la inspiración no puede ser nunca forzada. Es el llamado ocio creativo, la necesidad de no hacer nada para luego hacer algo¹². Leonardo razonó que “*a veces las grandes inteligencias producen más cuando menos trabajan. Pues con su entendimiento buscan imágenes y dan forma a aquellas ideas cabales que*

⁸ ARISTÓTELES. *El hombre de genio y la melancolía: problema XXX*.

⁹ KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E.; SAXL, F. *Op. Cit.*, p. 29 a 41.

¹⁰ BOLAÑOS, M. *Op. Cit.*, p. 25 a 26.

¹¹ KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E.; SAXL, F. *Op. Cit.*, p. 139.

¹² WITTKOWER, R.; WITTKOWER, M. *Op. Cit.*, p. 65.

*después se limitan a expresar y representar con sus manos*¹³. Vasari escribió sobre Pontormo: *“A veces, al ponerse a trabajar, empezaba a meditar tan profundamente acerca de lo que iba a hacer que se iba sin haber hecho otra cosa en todo el día que estar de pie absorto en sus pensamientos”*¹⁴.

El humanismo estaba hecho a la medida del hombre. El ideal de la vida contemplativa, en el que la soberanía de la mente humana parecía próxima a su realización; porque únicamente la vida contemplativa se basa en la autosuficiencia de un proceso de pensamiento que se justifica por sí mismo. Los pensadores que se entregan a la especulación y la contemplación más profundas son los que más sufren de melancolía¹⁵.

Temida al principio como enfermedad, condenada después por la Iglesia como pecado contra la religión. La tradición protestante la relacionó con Satanás, era un peligro de perdición a la vez que una oportunidad de salvación; para Diderot fue el sentimiento habitual de nuestra imperfección, para Burton es una enfermedad crónica o permanente, para Steele, es una satisfacción serena y elegante que el vulgo llama melancolía, y que es el goce particular de los hombres eruditos y virtuosos. Addison declara encontrar mayor placer en la belleza cuando está dulcificada con un aire de melancolía. Victor Hugo dice que la melancolía es la dicha de estar triste. En el marxismo la melancolía tiene su causa en la incapacidad de la inteligencia burguesa para remediar de manera positiva la contradicción entre el reino de lo posible y la dura realidad histórica¹⁶.

A principios del siglo XIX empezó a aceptarse la idea de que el melancólico no padecía de desarreglos humorales, y que la melancolía no era más que un delirio y una obsesión en una idea fija que él mismo había alentado y que le consume. Pero la medicina siguió considerándolo como un trastorno mental. De la concepción artista y creadora de Aristóteles, se pasó a considerarlo un ser enfermo, perjudicial para la sociedad¹⁷.

En el siglo XX, ya conscientes que solo habitaba en la imaginación de los que la padecían, la melancolía tuvo un nuevo amanecer, de carácter trascendental, psíquico y emocional. Melancólico era la persona que le gustaba pensar las cosas de un modo introspectivo, y hasta sus últimas consecuencias. Triunfó la belleza de la tristeza, y todo volvió a empezar. Actualmente el término sirve tanto para definir una enfermedad mental, profunda y depresiva, como para referirse a un estado de ánimo transitorio, a veces deprimente, a veces meditabundo y nostálgico.

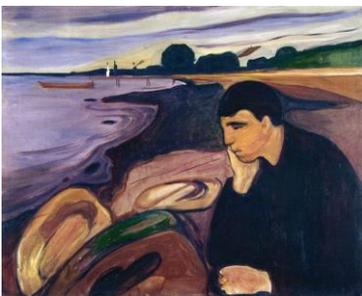
¹³ VASARI, G. *Le vite de'più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, IV, p. 33 y ss.

¹⁴ IDEM. *VI*, p.289.

¹⁵ KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E.; SAXL, F. *Op. Cit.*, p. 240-241.

¹⁶ *Ibid.*, p. 11-13.

¹⁷ BOLAÑOS, M. *Op. Cit.*, p. 26.



ALBERTO DURERO: *Melancolía I*, 1514. Grabado, 24 x 18,8 cm. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

CONSTANCE MARIE CHARPENTIER: *La melancolía*, 1801. Óleo sobre lienzo, 130 x 165 cm. Musée de Picardie, Amiens

EDVARD MUNCH: *Melancolía*, 1894/1895. Óleo sobre lienzo, 81 x 100,5 cm. Bergen Kunstmuseum, Bergen

5. REFERENTES

5.1. REFERENTES PICTÓRICOS

En la historia del arte hay grandes artistas que han hecho obras importantes en el tema de la melancolía y que me han servido de referente. La mayoría de ellos han tratado el tema de forma individual, a veces integrándola en un contexto, a veces como un sentimiento, a veces como una expresión; pero pocos han tratado el tema junto a la interacción. De los primeros, en *Melancolía I* (1514) de Alberto Durero (1471-1528), aparece representada una mujer alada, sedente, pensativa y absorta en sí misma. Concentrada pero atormentada, es el reflejo del artista renacentista, un genio melancólico y pensativo, lleno de creatividad pero incapaz de crear. En su *Anatomía de la melancolía*, R. Burton señala el grabado de Durero como la más importante representación enciclopédica del temperamento melancólico. El personaje central evoca toda la grandeza y miseria del ser humano; alado, pero sedente, coronado pero rodeado de sombras, provisto de instrumentos de las artes y las ciencias, pero vencido por el ocio y la indecisión, da la sensación de haber llegado a la desesperación tras ser conocedor de sus propios límites¹⁸.

En *La Mélancolie* (1801) de Constance Marie Charpentier (1767-1849), presenciamos la ensoñación melancólica de una joven cuya actitud y mirada lánguida hablan por sí mismas. Tanto la eficacia de su mensaje como la calidad de su ejecución y la simplicidad de su composición, representativa de la estética neoclásica, anuncia ya el espíritu romántico, con su fascinación por la alianza de la naturaleza y el hombre, y el gusto de explorar las profundidades y las contradicciones de los sentimientos humanos¹⁹.

El expresionismo concedía mucha importancia al concepto subjetivo. Edvard Munch (1863-1944), en su cuadro *La melancolía* (1895), representa gran parte de los conceptos relacionados con la melancolía: personaje ensimismado pensando probablemente en algo que le preocupa, cabizbajo, con semblante preocupado y solitario, soledad acentuada por su vestimenta oscura y por los personajes del fondo. El color y el paisaje de formas onduladas impregnan una fuerte carga simbólica; no es la visión real la que el artista plasma, sino tal y como la ve su personaje.

Y melancolía encontramos en el *Retrato del doctor Gachet* (1890) de Vincent Van Gogh, o en los retratos de colores planos, proporciones alargadas y ojos vacíos de Amedeo Modigliani, como *El chico* (1918) o en los interiores de soledad de Edward Hopper, como *Morning sun* (1952). O en *La butaca gris* (1998), uno de los cuadros- recuerdos de tragedias vividas de Zoran Music.

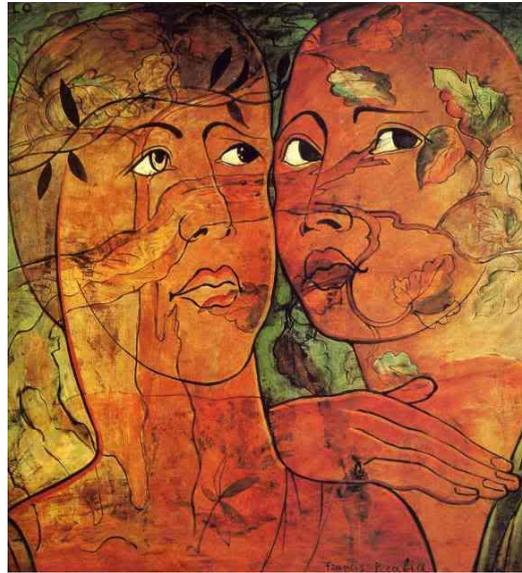
Pintor academicista francés ignorado por el impresionismo de su época, seguidor de los grandes maestros del Renacimiento, William-Adolphe

¹⁸ CONSTANTINESCU, D. *El infinito simbólico de la metáfora poética*, p. 1 a 7.

¹⁹ FAROULT, G. "La douce Mélancolie" selon Watteau et Diderot, p. 302.



WILLIAM-ADOLPHE BOUGUEREAU: *Las bañistas* (1884). Óleo sobre lienzo, 201 x 129 cm. Colección Privada



FRANCIS PICABIA: *Aello*, 1930. Óleo sobre lienzo, 169 x 169 cm. Colección Privada

FERNAND LÉGER: *Dos figuras (desnudos sobre fondo rojo)*, 1923. Óleo sobre lienzo, 146,5 x 98 cm. Kunstmuseum Basel, Basilea



Bouguereau (1825-1905), se especializó en retratos de aspecto fotográfico, obras religiosas hábiles y sentimentales y desnudos sensuales y tímidamente eróticos, con reminiscencias de la mitología clásica²⁰. En la obra *Las bañistas* (1884) se observa su técnica refinada, el ambiente etéreo que envuelve a sus personajes y su estilo prácticamente fotográfico, que impregnaron a gran parte de su obra de grandes dosis de romanticismo y sensualidad.

Paul Gauguin (1848-1903) tenía un estilo muy personal en el empleo del color. No se limitaba a reproducir el natural tal como lo veía, sino que aumentaba cada tono o lo transformaba, para hacer mayor el contraste con los colores vecinos. Se retiró algunos años a Tahití, donde encontró en los cuerpos dorados de sus mujeres, de formas perfectas, una fuente inagotable para practicar su estilo de colores intensos²¹, pintándolas en todo tipo de expresiones. *Parau Api (dos mujeres de Tahití)* (1892) es una composición típica de las obras pintadas a comienzos de su estancia en el Pacífico. Las pesadas siluetas hieráticas tienen cada una su propio espacio, lo que permite encadenar arabescos en una armonía perfectamente orquestada. Los rostros dibujan un perfil bastante indiferenciado, con algo de melancolía. Mediante la elección de poses un poco rígidas, ritma la composición según una misteriosa y armoniosa geometría, pareciendo de este modo más una escena costumbrista que un retrato de dos mujeres²².

Francis Picabia (1879-1953) artista francés de origen cubano, bebió de muchas fuentes y pintó de muchas maneras; impresionismo, cubismo, fauvismo, dadaísmo, surrealismo y arte abstracto. Durante la segunda mitad de los años veinte realizó una serie de pinturas conocidas como “transparencias”, que Marcel Duchamp definió como “una tercera dimensión

²⁰ CHILVERS, I. *Diccionario del arte*, p. 138.

²¹ PIJOÁN, J. Y GAYA NUÑO, J.A. *Arte europeo de los siglos XIX y XX*, p. 233 a 235.

²² “Paul Gauguin, mujeres de Tahití”. Publicado en la web del Musée d’Orsay, París.

BERNARD FLEETWOOD-WALKER:
Amity, 1933. Óleo sobre lienzo,
 101,3 x 94,7 cm. The Walker Art
 Gallery, National Museums
 Liverpool



sin el recurso de la perspectiva". Picabia se vale de obras de los museos, tratando de dialogar con la historia de la pintura, situando sus imágenes en un contexto nuevo. Superpone figuras de las que solo traza el contorno a otras coloreadas, generándose un espacio ambiguo y específicamente pictórico que nada tiene que ver con la representación de lo percibido. En *Aello* (1930), la referencia se encuentra en dos cabezas del *Bautismo de Cristo*, de Piero della Francesca. Los motivos vegetales que aparecen por debajo de ambas, parecen un misterioso palimpsesto desvelado por el tiempo²³.

Afuera de Birmingham, en la bucólica campiña inglesa. Bernard Fleetwood-Walker (1893-1965), especialista en retratos de niños y grupos familiares, pintó uno de sus mejores cuadros, *Amity* (1933): aparentemente representa a dos jóvenes amantes disfrutando de un picnic en el campo en un día soleado, pero la pintura exuda un aire de amenaza²⁴. Paisaje idílico, inocencia contenida, cordialidad, armonía. Los jóvenes en actitud reflexiva, la mirada fija en un

²³ FAERNA GARCÍA-BERMEJO, J.M. *Francis Picabia*, p. 38 a 43.

²⁴ "B. Fleetwood-Walker, drawings from the artist's studio", web del pintor <www.fleetwood-walker.co.uk>.



PAUL GAUGUIN: *Parau Api (dos mujeres de Tahiti)*, 1892. Óleo sobre lienzo, 67 x 91 cm. Staatliche Kunstsammlungen, Dresde

GIORGIO DE CHIRICO: *El que consuela*, 1958. Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm. Galleria Mazzoleni, Turín

punto sin concretar, la comida sin empezar, los pensamientos muy lejos, ¿antes, después o sin conversación de por medio? Sus miradas contradicen la bondad del entorno. La pose provocativa de la chica, ¿es una señal? ¿Una pista para su imberbe acompañante? ¿O es el vaticinio de una tormenta de verano?

La concepción de la figura humana de Fernand Léger (1881-1955) en los años veinte se distinguía por una extrema reducción de la expresión individual que hacía que en sus pinturas parecieran estatuas y prototípicas²⁵; su universo se pobló de figuras austeras hieráticas, inexpresivas, de formas cilíndricas y geométricas. Su cubismo degeneró en un universo mecanizado precursor del Pop Art, elegante y humanista. Quizá más que cualquier otro pintor, fue quien consiguió encontrar un equivalente pictórico al estruendo metálico de la fábrica y de la obra²⁶. En su última etapa, a la que pertenece *Dos figuras (desnudos sobre fondo rojo)* (1923), la separación entre el color y el dibujo se hace evidente; líneas negras remarcan el volumen dejando al color la misión de unificar el cuadro. Aquí el rojo añade dramatismo a una composición clásica y serena, y las melenas de los personajes se convierten en eje compositivo. La relación entre ellos es confusa, sus miradas, inexpresivas, languidecen. Y la situación de sus miembros inferiores hace difícil distinguir claramente a los dos personajes, estrechando aún más su relación.

La pintura metafísica de Giorgio di Chirico (1888-1978), se puebla de plazas y espacios vacíos, arquitecturas clásicas y racionalistas, de personajes solitarios y sombras imposibles acechantes, de maniqués en actitud pensativa rodeados de silencio, de temor a lo desconocido, de obsesión por el tiempo, de melancolía. Para De Chirico la metafísica no indica un esfuerzo para tender hacia la trascendencia, ni alude a las formas originarias del ser, ni a verdades inmutables; ilustra cuestiones de tipo estrictamente ambiental: se transportan las imágenes de los lugares donde se encuentran normalmente hacia el otro lugar, con imprevistos desplazamientos²⁷. En su cuadro *El que consuela* (1958) la relación entre los personajes es concisa pero ambigua. El sedente parece reflexionar sobre algo que le preocupa; la mirada, aun no disponiendo de rostro, se averigua distante. La mano apoya la mejilla y el paso del tiempo no parece importar. El acompañante lo contempla sin contacto; no hay consuelo físico, ni siquiera un roce. La cabeza inclinada le dedica quizá una mirada, quizá un pensamiento. La preocupación del primero se transmite al segundo; no hay seguridad en su consuelo.

En 1904 Pablo Picasso (1881-1973) se instaló definitivamente en París. La etapa azul dejó paso a la rosa, y asiduo en aquella época del cabaret Lapin Agile y del Cirque Medrano, sus cuadros recrearon un universo triste y melancólico de artistas de circo y saltimbanquis de proporciones alargadas, que reflejaban la dureza de sus vidas, observados cuando están solos y

²⁵ BOUVIER, R. *Fernand Léger. París – New York*, p. 152.

²⁶ THOMPSON, J. *Cómo leer la pintura moderna*, p. 160.

²⁷ TRIONE, V. *El siglo de Giorgio de Chirico*, p. 25.



PABLO PICASSO: *Madre e hijo (saltimbanquis)*, 1905. Óleo sobre lienzo, 88 x 70 cm. Staatsgalerie Stuttgart

PABLO PICASSO: *El peinado*, 1906. Óleo sobre lienzo, 174,9 x 99,7 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York

absortos en sus pensamientos o en familia, en la intimidad de los camerinos²⁸. La paleta se pobló de tonos pastel y cálidos, las líneas se suavizaron, predominando sobre el color. En *Madre e hijo (saltimbanquis)* (1905) se percibe un toque melancólico dominado por el afecto. Las dos figuras se encuentran muy juntas, pero no interaccionan; las percibimos distantes. Cada una de ellas está mirando vagamente en direcciones opuestas, remarcando su distanciamiento. La madre tiene la cabeza ladeada y apoyada sobre su brazo derecho; está pensativa. El niño, perdido y distante, cruza los brazos mientras mantiene el cuello erguido. Su relación nos transmite tristeza, frialdad y desolación. No sabemos qué ha pasado entre ellos, si se han enfadado o si simplemente no se entienden y permanecen distantes, pero lo que está claro es que, en este instante, la relación entre ellos no va bien²⁹. En *El peinado* (1906), el tono de melancolía que Picasso ha conferido a su escena se combina bien con la interpretación tradicional de la vanidad y de la vanitas (la joven mirándose en el espejo fue durante la Edad Media símbolo de vanidad y, con

²⁸ LÉAL, B. *Picasso Total, cap. II 1900-1905*, p. 72 a 89.

²⁹ SOLÉ RIBAS, J. "Picasso, 1905: Madre e hijo saltimbanquis y Maternidad", blog *blocdejavier* 05-05-12.

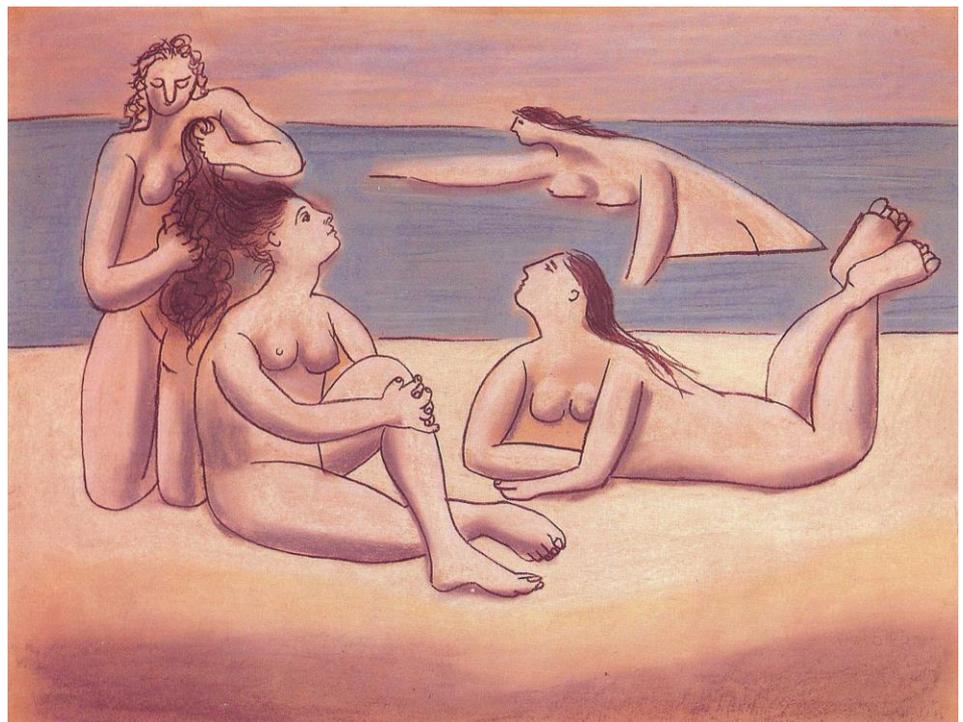


ALEX KATZ: *Milly and Sally*, 1984. Óleo sobre aluminio, 182,88 x 121,92 cm. Colby Museum of Art, Waterville (Maine)

PABLO PICASSO: *Cuatro bañistas*, 1920. Pastel sobre papel 57,5 x 72 cm. Museo de Hiroshima

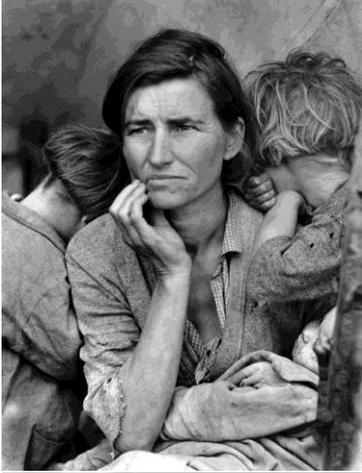
ello, también se constituyó en una reflexión sobre la fugacidad de la belleza), pero también con la idea del encuentro amoroso que se hace evidente a través de la presencia del niño, testimonio de amores pasados³⁰. *Cuatro bañistas* (1920) pertenece a una larga serie de pinturas realizadas en verano en Juanles-Pins (Francia), donde prima la composición con distinto número de bañistas en diversas posiciones.

Alex Katz (1927) es un artista de Nueva York especializado en retratos de colores planos y tonos pastel, cercanos al Pop, de aspecto liso, como si alguien hubiese pulido sus cuadros para robarles el significado. Le gusta mirar; las cosas, las personas, un panorama. Mirando intensamente como quien paladea la realidad. Porque los rostros inmensos y planos nunca le han impedido ser sutil. Alex Katz enfría la pintura, y para ello es preciso congelar la pasión, despersonalizarla, aprehendiendo psicológicamente la escena abreviada, ya sea ésta una mirada, una conversación o el gesto mínimo de un paisaje³¹. *Milly and Sally* (1984) pertenece a una serie de parejas de nadadoras, frías, planas, de dos en dos, interactuando.



³⁰ MENA MARQUÉS, M.B. "El peinado". En: *Picasso: tradición y vanguardia*, p. 110 a 114.

³¹ BARRO, D. *Alex Katz: casi nada*, p. 19 y 80.



Dorothea Lange: *Migrant mother*.
Nipomo, California, 1936.
Gelatinobromuro. The Museum of
Modern Art, New York

HENRI CARTIER-BRESSON: *Jean-
Marie Le Clézio with his wife*, París,
1965

HELMUT NEWTON: *David Linch &
Isabella Rosellini*, 1986
Tomada durante el rodaje de
Terciopelo azul

5.2. REFERENTES FOTOGRÁFICOS

En los comienzos de la fotografía, el objetivo principal era registrar una imagen. Con los daguerrotipos se desarrolló al principio un interés por lo arquitectónico, debido a su largo tiempo de exposición, y más tarde hacia los retratos. Poco a poco surgió una nueva forma de comunicación en el uso de la misma. *“Hasta ahora la fotografía se ha contentado principalmente con representar la Verdad. ¿No puede ampliarse su horizonte? ¿Y no puede aspirar también a delinear la belleza?”*³² La inquietud del fotógrafo crecía junto a la técnica, las fotografías dejaron de ser solo un espejo de la realidad para acercarse cada vez más al arte, se investigó la acción y el movimiento, y el descubrimiento de nuevas técnicas se tradujo en creación e innovación. Los pictorialistas las forzaban para que imitaran las texturas y apariencias de otras técnicas ajenas a la misma, y posteriormente se valoró que se reconocieran como fotografías, sin nada que imitar, sin nada que envidiar. Se exploró en busca de una forma, se le dio apariencia abstracta, se iluminó artificialmente, se usó como testimonio documental y la publicidad acabó haciéndola su principal aliada para llegar al público. Poco tiempo, muchos cambios, fascinantes resultados.

Grandes fotógrafos de todos los tiempos tocaron el tema de la melancolía y la interacción. Unos frecuentemente, otros a veces, y casi siempre quien no, esporádicamente. La mirada melancólica refuerza la imagen; el sujeto se ve descubierto por la misma y reacciona mirando en su interior, escudriñando sus motivos, adivinando sus consecuencias. La cámara es un medio de autoexpresión, cada fotógrafo sella su impronta, estética y psicológica, y te señala lo que tienes que ver, lo que quiere que veas. Es tu responsabilidad llegar a descubrir el mensaje transmitido, interpretarlo y darle sentido.

Las fotografías documentales tienen un valor especial como testimonio, siempre basándose en su autenticidad. *The British Journal of Photography* reclamó la formación de un inmenso archivo de fotografías que contuvieran *“un registro, tan completo como se pueda lograr... de la situación actual del mundo”*, concluyendo que dichas fotografías *“serán los más valiosos documentos dentro de un siglo”*³³. Dorothea Lange (1895-1965), nacida en New Jersey, fotografió a Florence Thompson y su familia en Nipomo, California. Era recolectora de guisantes, el clima había sido malo y había poco trabajo... Empobrecida, la mujer se había visto obligada a vender las ruedas de su coche e incluso la tienda de campaña³⁴. Tomó varias instantáneas, *Migrant mother* (1936) dio la vuelta al mundo. En la iconografía soviética de principios de los años treinta la mirada perdida en la lejanía implicaba el logro utópico. En la tradición cristiana significaba que la madre preveía, con

³² JABEZ HUGHES, C. “On Art Photography”, p. 260 a 263 y 273 a 277.

³³ *British Journal of Photography*, vol. 36, p. 688.

³⁴ JEFFREY, I. *Cómo leer la fotografía*, p. 208.



HENRI CARTIER-BRESSON: *Tokyo*, 1965



RICHARD AVEDON: *Audrey Hepburn*, 1959



SEBASTIÃO SALGADO: *Children's Ward in the Korem Refugee Camp, Ethiopia*, 1984

gran detalle, el destino de su hijo³⁵. Seguramente haría que dos de sus hijos giraran la cabeza para conseguir este resultado; quizá fue la casualidad. *“Mi enfoque se basa en tres consideraciones. Ante todo: ¡manos afuera! Aquello que yo fotografío, no lo perturbo ni lo modifico ni lo arreglo. En segundo lugar: un sentido del lugar. Lo que yo fotografío procuro representarlo como parte de su ambiente, como enraizado en él. En tercer lugar: un sentido del tiempo. Lo que yo fotografío procuro mostrarlo como poseedor de una posición dada, sea en el pasado o en el presente”*³⁶.

Fuente continua de inspiración de los grandes reporteros, el máximo exponente de la fotografía de reportaje documental durante la segunda mitad del siglo XX fue Henri Cartier-Bresson (1908-2004). Los fotógrafos modernistas de finales de los años veinte realizaban fotos esquemáticas de piezas de maquinaria, teclados de piano y calles urbanas tomadas en plano cenital. La innovación de Cartier-Bresson consistió en combinar estos entornos con figuras humanas, sugiriendo una significativa conexión entre ambos. Le interesó captar lo cotidiano, lo que se observa, e introdujo la idea del testigo como alguien ajeno a la escena³⁷. Para él, la fotografía tiene un papel moral, de denuncia, pero en el que el fotógrafo debe saber captar el momento exacto que mejor represente el mensaje que quiere transmitir, lo que él denominó *“instante decisivo”*³⁸. Según sus palabras, *“Para mí, una fotografía es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, por una parte, del significado de un hecho y, por otra, de una organización rigurosa de las formas percibidas visualmente que expresan ese hecho... Fotografíar es poner la cabeza, el ojo y el corazón en el mismo punto de mira”*³⁹. La fotografía de Jean-Marie Le Clézio con su esposa tiene la sencillez

³⁵ JEFFREY, I. *Ibid*, p. 209.

³⁶ DIXON, D. *Dorothea Lange*, p 68 a 77 y 138 a 141.

³⁷ JEFFREY, I. *Op. Cit*, p 152 a 161.

³⁸ DURDEN, M. *Defining the moment*, p. 290 a 295.

³⁹ CARTIER-BRESSON, H. *Fotografiar del natural*.



HELMUT NEWTON: *Hugh Hefner & Carrie Leigh*, 1984

SALLY MANN: De la serie *Dream sequence*, 1971

DAVID HAMILTON: *Deux Soeurs Agadir*, 1970

del momento y el lugar; la escena para él debió ocurrir allí y allí la captó. Jean-Marie pensativo, su mujer distante, el fondo el que era, quizá un restaurante, desenfocado para no rebajar la tensión, y todo acentuado por una composición que dice mucho del instante, y por un potente blanco y negro con zonas importantes de predominio de blancos. En *Tokyo*, la falta de comunicación de los personajes contrasta con la actitud de los actores en el cartel de cine.

La moda se representa a veces como objeto de deseo. Helmut Newton (1920-2004), fotógrafo australiano de origen alemán especialista en el mundo de la moda, “busca evocar sueños en los que la ropa empuja a diversas fantasías sexuales”⁴⁰.

En sus retratos, aparentemente sencillos pero profundamente psicológicos, Richard Avedon (1923-2004) reputado fotógrafo de modas y gran retratista, no se preocupa solo por interpretar la personalidad del sujeto, sino por explorar las posibilidades visuales que darán a una foto la calidad singular y atractiva que le es esencial para su reproducción en una página impresa⁴¹.

La época dorada de la fotografía llegó en la década de los cincuenta, cuando muy diversos autores coinciden en retratar los modos de vida, la sociedad, la ciudad y escenas cotidianas, dotándolas de una estética que las acerca más a lo excepcional que a lo cotidiano. El protagonista indiscutible es la figura humana, que se representa en primer plano⁴². Sebastião Salgado escribía: “Más que nunca, considero que la raza es una. Hay diferencias de color, idioma, cultura y oportunidades, pero los sentimientos de las personas y las reacciones se parecen”⁴³.

Sally Mann (1951), es una fotógrafa norteamericana nacida en Lexington, Virginia. Más interesada en la fotografía en blanco y negro que en la de color, su trabajo se caracteriza por el uso de técnicas antiguas, como la impresión en platino y bromoil, y posteriormente la del colodión húmedo sobre placa de vidrio (proceso de placa húmeda), y el uso de cámara de formato grande. Sus trabajos tienen continuas referencias a la sexualidad, principalmente en la pubertad y adolescencia. La serie *Inmediate Family* (1992), tomada con cámara de visión de ocho por diez pulgadas, es el resultado de siete años de trabajo junto a sus tres hijos. De gran belleza e intimidad, tremendamente introspectiva, esta serie, donde sus hijos aparecen frecuentemente desnudos, levantó duras críticas de la sociedad conservadora norteamericana, que la calificó de pornografía infantil. En palabras de Sally Mann, “Estas son fotografías de mis hijos, que viven aquí también sus vidas. Muchas de estas fotos son íntimas, algunas son ficción y algunas son fantásticas, pero la mayoría son de las cosas cotidianas que cada madre ha

⁴⁰ SOUGEZ, M.L. ET AL. *Historia general de la fotografía*, p. 478.

⁴¹ NEWHALL, BEAUMONT. *Historia de la fotografía*, p. 266.

⁴² SOUGEZ, M.L. *Op. Cit.*, p. 465.

⁴³ SALGADO, S. De la introducción de *Éxodos*.



SALLY MANN: *Candy cigarette*. De la serie *Immediate family*, 1992

*visto: una cama húmeda, una nariz ensangrentada, un cándido cigarrillo. Ellos se visten, ellos hacen pucheros y adoptan poses, ellos pintan sus cuerpos, se sumergen como nutrias en el oscuro río*⁴⁴. La fotografía *Candy cigarette* (1992) muestra a su hija en actitud ausente a la vez que desafiante. La presencia de sus otros dos hijos, situados a ambos lados de ella y fuera de la profundidad de campo, realza la composición y la dota de una fuerza visual impactante. La serie *Dream sequence* (1971) fue uno de sus primeros trabajos, transmite al observarla sentimientos de nostalgia, melancolía, introspección, soledad, y es de resaltar la forma en que muchos de sus personajes interactúan en ella.

También tachado a menudo de pornográfico, el estilo de David Hamilton (Londres, 1933) es característico y fácilmente reconocible: predominio de colores suaves, atmósferas vaporosas y difuminadas, suaves contraluces, fotografías llenas de luz y grano grueso. Sus modelos suelen ser mujeres

⁴⁴ MANN, S. De la introducción de *Immediate family*.

DANIELE ZEDDA: *Melancholia*, 2013

TOBIAS REGELL: *Elise and Nathalie*,
ca. 2012



jóvenes, a veces desnudas, a veces transmitiendo un sutil erotismo, pero siempre con pose elegante y natural, inocencia y una gran carga nostálgica. El tiempo parece detenerse en sus composiciones. La sensibilidad y la ternura, la delicadeza y la dulzura son las notas clave que definen una sinfonía de luz y color donde los sentimientos y las emociones encuentran su lugar de representación; la luz inunda sus composiciones, difuminando la ingenuidad de los cuerpos adolescentes, adivinando el espectador la sensualidad de la suave palidez de la piel de unas muchachas que, huyendo de la pose del estudio, aparecen frescas, espontáneas y naturales. La mujer, de la infancia a



la pubertad, de la adolescencia a la madurez, es el tema central de la obra de Hamilton⁴⁵. Pero lo que me interesa de él no es el erotismo; son sus composiciones, es la relación entre sus modelos, la suave y delicada interacción de las mismas, sus inocentes miradas, sus poses con aire retro y casi siempre con una profunda carga poética y melancólica.

No faltan referencias en el mundo de la fotografía. Grandes maestros que han sabido captar el instante adecuado y darle ese toque personal a sus obras que las hace misteriosas y excitantes, que nos muestran relaciones que hablan por sí solas de una historia vivida y digna de ser inmortalizada. Entre otros, Nashalina Schrape, fotógrafa berlinesa afincada en New York, que crea un mundo de hadas propio, de aire gótico y misterioso, impregnado de melancolía. Imágenes penetrantes, llenas de sentimiento y siempre deliciosas. Utiliza el arte como método terapéutico con niños y pacientes con problemas emocionales. *“Animo a mis pacientes a expresarse a través de su propio arte... la mayoría de nosotros, especialmente los niños, tenemos dificultades para verbalizar las experiencias traumáticas o sutiles. El arte nos permite expresarnos de manera que no se requieran palabras”*⁴⁶. O Daniele Zedda, artista “freelance” especializado en fotografía y video, además de profesor. Centrado en los paisajes y en los retratos, con luz suave y cálida. O Tobias Regell (1967), fotógrafo sueco. *“Tobias Regell tiene un don para capturar la esencia y el alma de sus modelos, la simple belleza del momento. Su fotografía está inmersa precisamente de eso, la belleza de cada día, lo mismo dispare a modelos profesionales o a la gente de la calle de cualquier parte del mundo”*⁴⁷.



NASHALINA SCHRAPE: *Kat and friend*, 2013

TOBIAS REGELL: *Johanna and Sara*, ca.2012

DAVID HAMILTON: *Demoiselles*, 1972

⁴⁵ Publicado en el blog *El cuartoscuro*, 04-10-07.

⁴⁶ “Deeply Penetrating B&W Photography of Nashalina Schrape”. Publicado en *LensPeople*.

⁴⁷ Publicado en su web <www.tobiasregell.com>.



HOWARD HAWKS: *El sueño eterno* (*The big sleep*, Warner Bros Pictures 1946). Humphrey Bogart y Lauren Bacall

JOHN FORD: *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The man who shot Liberty Valance*, Paramount Pictures 1962). Vera Miles y James Stewart

VALERIO ZURLINI: *Le ragazze di San Frediano*, Lux Film 1955. Antonio Cifariello y Giovanna Ralli

5.3. REFERENTES CINEMATOGRAFICOS

Una película es antes que nada imagen. La historia cinematográfica contemporánea ha dedicado casi toda la atención a estudiar el aspecto narrativo del cine en detrimento de su carácter visual, en un intento de explicar cómo se articula el relato por medios fílmicos. Pero si una película se construye con imágenes, parece lógico suponer que la imagen fotográfica conserva alguna relación con el legado visual que le ha precedido; su concepción del encuadre deriva del cuadro pictórico. El cine reproduce la realidad en toda su dimensión espacio-temporal, representando el tiempo, algo de lo que la pintura es incapaz de conseguir; el movimiento es precisamente la forma en que se representa el tiempo. Pero incluso en el relato secuencial, como el que encontramos en los relatos medievales, hasta la representación simultánea de escenas no sincrónicas, la representación pictórica figurativa ha resuelto el problema con la elección del “*momento esencial*”⁴⁸, que consiste en tratar de detener la acción justo en el momento más representativo del acontecimiento que el pintor quiere contar⁴⁹. Y aunque la noción de momento no deja de ser una contradicción aplicada al cine, vamos a deshacer el camino en sentido contrario, devolviendo al fotograma su valor y tomándolo como obra de referencia.

Por ello, del Howard Hawks (1896-1977) maestro en la creación de ambientes, de escenarios inolvidables en los que se desarrolla un drama individual o colectivo donde la composición de los elementos contribuye a dibujar la atmósfera necesaria en cada caso⁵⁰, al ver *El sueño eterno* (1946) destaco, al margen completamente de la trama de cine negro, la relación visual que nos regalan en diversos fotogramas Humphrey Bogart y Lauren Bacall. De igual forma en el estupendo western de John Ford (1894-1973) *El hombre que Mató a Liberty Valance* (1962), en el que destaca el trasfondo melancólico profundo, la melancolía que nace del regresar a un lugar que fue toda tu vida y al que ya apenas puedes reconocer como propio, la melancolía por el funeral del viejo amigo y camarada del que ya no sabías nada y que ha muerto solo⁵¹, al final me interesan las imágenes, me interesa la mirada cargada de muchas dudas de Vera Miles mientras conforta a James Stewart.

Valerio Zurlini (1926-1982) ha retratado muy bien la melancolía en el cine, en películas como *Crónica familiar* (1962), donde un escritor recibe una llamada que espera hace tiempo, la noticia del fallecimiento de su hermano; una gran tristeza, que impregna cada plano de la película, lo acompañará recordando alguno de los momentos más importantes de su vida. Me quedo con el fotograma de su ópera prima *Le ragazze di San Frediano* (1955), con un Antonio Cifariello enamorado a las mujeres en plan Don Juan, aquí a

⁴⁸ Denominación acuñada por LESSING, G.E. *Laocoonte*.

⁴⁹ ORTIZ, A.; PIQUERAS, M.J. *La pintura en el cine*, p. 9 a 31.

⁵⁰ RODRÍGUEZ, E. “El director eterno”, revista digital *decine21.com*, 07-11-11.

⁵¹ MAZARRO, A. “La importancia de una leyenda”, revista digital *cinemacritico* 19-09-14.

Giovanna Ralli; se afirma como hábil narrador de psicologías⁵². Otro director italiano, Michelangelo Antonioni (1912-2007), optó por retratar la introversión y la angustia de la burguesía. Construye argumentos por acumulación de escenas que generan una atmósfera de alta densidad. En *El eclipse* (1962), las mujeres y la confusión de los sentimientos ocupan un lugar importante; Antonioni se sumerge en el oscuro mundo de la mente y sus desequilibrios



MICHELANGELO ANTONIONI: *El eclipse* (*L'eclisse*, Cineriz/Interopa Film/Paris Film 1962). Alain Delon y Monica Vitti

INGMAR BERGMAN: *Persona*, Svensk Filmindustri 1966. Liv Ullmann y Bibi Andersson



⁵² MONTERDE, J.E.; RIAMBAU, E. Coordinadores, *Historia general del cine, Vol. 9. Europa y Asia*, p. 127.



INGMAR BERGMAN: *Persona*, Svensk Filmindustri 1966. Liv Ullmann y Bibi Andersson

INGMAR BERGMAN: *Persona*, Svensk Filmindustri 1966. Liv Ullmann y Bibi Andersson

emocionales. La propuesta era desesperada pero serena, y no dejaba ninguna salida posible a la esperanza. Todo era soledad, tristeza, melancolía y locura⁵³.

Ingmar Bergman (1918-2007) dotó a su obra de una poderosa visión personal, teñida de dolor y pesimismo, explorando con mirada lúcida y profunda el derrumbe de las relaciones humanas. Entendió mejor que nadie el poder del simbolismo y las posibilidades del primer plano⁵⁴. En *Persona* (1966), establece un duelo metafísico y vertiginoso entre una actriz (Liv Ullmann) sumida en el mutismo y la enfermera encargada de cuidarla (Bibi Andersson), que habla para tratar de establecer un diálogo y revela confidencias cada vez más íntimas. Obra maestra de la reversibilidad de las apariencias, del desposeimiento absoluto, presente siempre la tragedia de la historia y las diferencias sociales⁵⁵.

En el cine francés, *La belle personne* (2008) de Christophe Honoré (1970) hace gala, en unos tiempos cínicos y escépticos, de un lirismo exacerbado en el que prima la individualidad sentimental por encima de los valores

⁵³ BARROSO, M.A. "El eclipse de Michelangelo Antonioni (III)", revista digital *Visión* 25-11-14.

⁵⁴ TEJERO, J." Ingmar Bergman, El cineasta atormentado", revista digital *Arsmedica*, p. 110-111 .

⁵⁵ MANDELBAUM, J. *El libro de Ingmar Bergman*, p. 48.



CHRISTOPHE HONORÉ: *La belle personne*, Scarlett Production/Arte France 2008. Léa Seydoux y Louis Garrel



MEL GIBSON: *La Pasión de Cristo* (*The Passion of the Christ*, Newmarket Film Group/Icon Productions 2004). Maïa Morgenstern y Monica Belluci



GASPAR NOÉ: *Irreversible* (*Irréversible*, Nord-Ouest Productions/Eskwad/120 Films/Les Cinemas de la Zone-Studiocanal 2002). Monica Belluci y Vincent Cassel

socioculturales establecidos, construyendo a unos personajes superados por sus pasiones⁵⁶, y en *Irreversible* (2002) del director argentino Gaspar Noé (1963), la narrativa inversa presenta la idea de cómo el pasado interviene en el presente, de que el regreso al pasado no es un regreso a un destino determinado, dejando de ser una realidad para ir construyéndose a medida que transcurre la película⁵⁷. Del también director argentino Lisandro Alonso (1975) es la película *Jauja* (2014), una historia de un viaje solitario de un padre en busca de su hija, un viaje a ninguna parte, de encuentro consigo mismo y sus miedos más ocultos⁵⁸.

Mel Gibson (1956), en su película *La Pasión de Cristo* (2004), sobre las últimas horas de la vida de Jesús, nos regala algunas imágenes como la de *María* (Maïa Morgenstern) y *María Magdalena* (Monica Belluci). *Martha, Marcy, May, Marlene* (2011) de Sean Durkin (1981), drama psicológico en el que la protagonista intenta empezar una nueva vida y restablecer la cordura

SEAN DURKIN: *Martha, Marcy, May, Marlene*, Fox Searchlight Pictures/BorderLine Films/FilmHaven Entertainment 2011. Elizabeth Olsen y Sarah Paulson



⁵⁶ ARGÜELLES, M. "La belle nouvelle", revista digital *El Espectador Imaginario* julio-agosto 2009.
⁵⁷ PADILLA DE BEDOUT, M. "Irréversible: un minuto que muere en sesenta segundos", revista digital *Espacio Crítico* 10, 01-12-10.
⁵⁸ SANDONÍS, A. "Jauja", revista digital *El Espectador Imaginario* nº 53, junio-2014.

después de haber estado una larga temporada en una secta religiosa, nos dice que nada de lo vivido puede ser olvidado fácilmente; si aterrador fue el pasado, inquietante es el presente e inclemente se presenta el futuro⁵⁹.

Stanley Kubrick (1928-1999) hizo de la película *Barry Lyndon* (1975) un monumental y esplendoroso fresco neoclásico, donde la subordinación del zoom a la evocación pictórica es total, consiguiendo elevarlo a la máxima expresión artística. La deformación de la perspectiva y el aplanamiento de la imagen que supone su utilización fueron sus mejores aliados para sugerir la bidimensionalidad propia de un cuadro. Narra el ascenso y la caída de un joven irlandés de origen humilde que renuncia al espíritu romántico e idealista de su juventud en pro del cinismo despiadado del adulto que quiere medrar en la sociedad aun a costa de perder sus valores en el intento.⁶⁰.



LISANDRO ALONSO: *Jauja*,
4L/Massive Inc./Perceval Films/
Mantarraya Producciones/Fortuna
Films 2014. Viilbjørk Malling Agger y
Viggo Mortensen

STANLEY KUBRICK: *Barry Lyndon*
Warner Bros/Hawk Films 1975.
Marisa Berenson y David Morley

⁵⁹ CASAS, Q. "Martha, Marcy, May, Marlene", revista digital *Sensacine*.

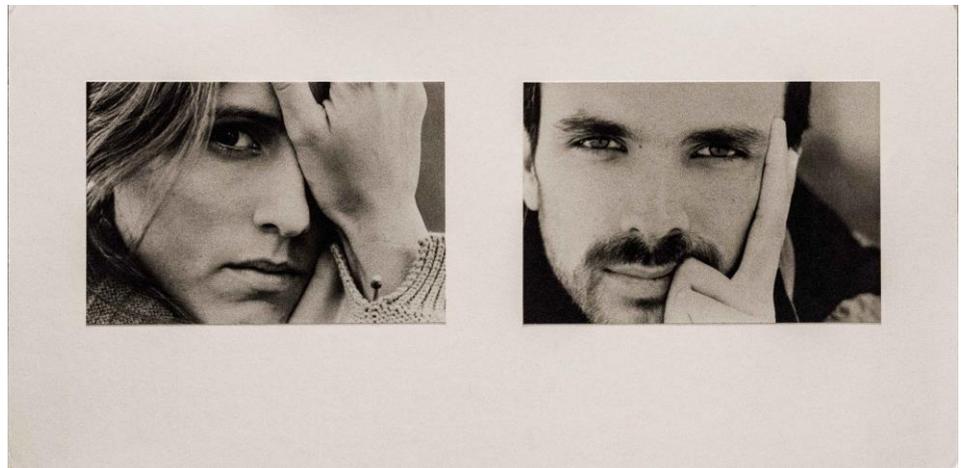
⁶⁰ BARTOLOMÉ, O. "Barry Lyndon, crítica de la película de Stanley Kubrick basada en la novela de William Makepeace Thackeray", revista digital *El Parnasillo*.

6. TRABAJOS PREVIOS

ROCÍO RIPOLL: *Hula-hula*, 2013.
Xilografía, 42 x 29,7 cm. Serie de cuatro ejemplares



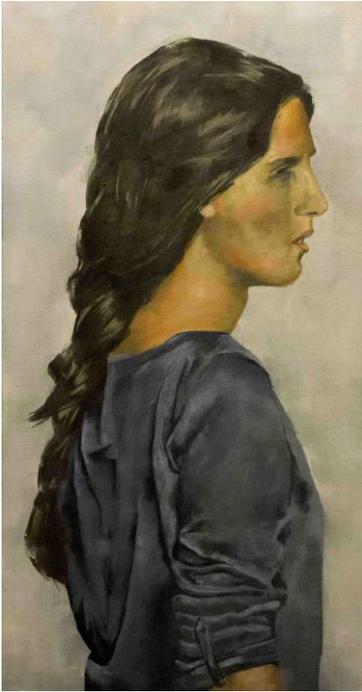
ROCÍO RIPOLL: *Cuatro estados de ánimo, Invierno*, 2013. Montaje fotográfico, 42 x 59 cm. Serie de cuatro fotografías



ROCÍO RIPOLL: *Parejas*, 2014.
Fotografía analógica de 32 x 64 cm.
Serie de 5 parejas

ROCÍO RIPOLL: *Estudio de gestos*, 2014. 20 láminas de 29,7 x 84 cm.
Transferencia y serigrafía. Montaje para una exposición en Bozeman (EEUU)





ROCÍO RIPOLL: *Meditación, Rocío*, 2014. Óleo sobre lienzo, 80 x 40 cm. Serie de tres óleos

ROCÍO RIPOLL: *Gesto amigo 5*, 2014. Fotografía digital, Valencia

ROCÍO RIPOLL: *A tu lado 6*, 2014. Fotografía digital, Jávea

ROCÍO RIPOLL: *Gesto amigo 8*, 2014. Fotografía digital, Valencia



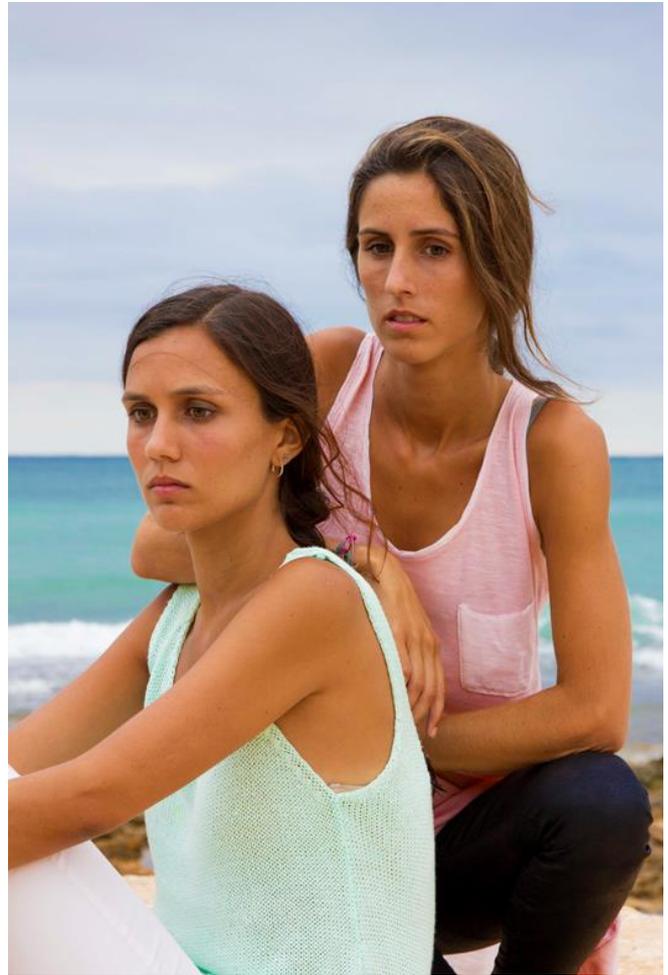
Desde 2013 llevo realizando obras relacionadas con la melancolía y la interacción emocional. En *Hula-hula* (2013), trabajé con unas fotografías de mi hermana en actitud ausente realizando una serie de cuatro xilografías a plancha perdida. Asociando las estaciones del año con distintos estados anímicos, realicé los montajes fotográficos *Cuatro estados de ánimo* (2013), en los que, sobre una misma fotografía mía y un fondo representativo de cada estación, mi estado de ánimo correspondiente a la misma se superponía sobre mi hombro. En 2013 estuve estudiando en Bozeman (Estados Unidos) y realicé las series, *Parejas*, paneles con dos fotografías analógicas, donde estudiaba, en primeros planos, la interacción emocional entre dos personas a través de las posturas, y *Estudio de gestos*, donde experimentaba con los gestos de mis primos utilizando la técnica de transferencia y serigrafía. *Meditación* (2014) es una serie de tres óleos sobre lienzo donde estamos mis hermanas y yo con semblante contemplativo.

7. TRABAJOS

7.1. OBRA FOTOGRÁFICA

La fotografía permite, en una misma sesión, visualizar distintas composiciones rápidamente, y facilita el estudio de las relaciones. Realicé durante 2014 diversas series, siempre utilizando a mis hermanas y mis primas como modelos. Estudié la relación entre ellas y la forma en cómo





ROCÍO RIPOLL: *A tu lado*, 3, 2014.
Fotografía digital, Valencia

ROCÍO RIPOLL: *A tu lado*, 22, 2014.
Fotografía digital, Valencia

ROCÍO RIPOLL: *Tan cerca de ti*, 21.,
2014. Fotografía digital, Jávea

ROCÍO RIPOLL: *Tan cerca de ti*, 12 y
18, 2014. Fotografía digital, Jávea

interactuaban. Color, blanco y negro, ciudad, playa. Me imaginé distintos motivos para meditar, observé las reacciones, el lenguaje de los sentimientos, e intenté congelarlo. Miradas perdidas, ausencia, melancolía, interacción. La mayor parte de las veces buscaba la misma armonía. Quería que la lejanía de la mente fuera contrarrestada con la cercanía de los gestos, del contacto amable. La inquietud inicial se transformaba en calma serena, detenida por el tiempo.





ROCÍO RIPOLL: *Tan cerca de ti*, 19, 2014. Fotografía digital, Jávea

ROCÍO RIPOLL: *Ausencia*, 5, 2014. Fotografía digital, Jávea

ROCÍO RIPOLL: *Ausencia 8* 2014. Fotografía digital, Jávea

ROCÍO RIPOLL: *Ausencia 19*, 2014. Fotografía digital, Jávea



La primera serie en la que experimenté con los conceptos de melancolía e interacción fue *Gesto amigo*, realizada en Valencia. Las siguientes, *A tu lado*, *Tan cerca de ti* y *Ausencia*, las hice en Jávea, las dos últimas con el mar de fondo. El mar, refugio de lamentos y rehabilitador de almas; qué bien me sienta tu cercanía.



ROCÍO RIPOLL: *Ausencia*, 22, 2014.
Fotografía digital, Jávea

ROCÍO RIPOLL: *Ausencia*, 25, 2014.
Fotografía digital, Jávea

ROCÍO RIPOLL: *Ausencia* 13, 2014.
Fotografía digital, Jávea

ROCÍO RIPOLL: *Blues*, 2015.
Serigrafía a una tinta y transferencia
sobre papel Figueras 33 x 24 cm

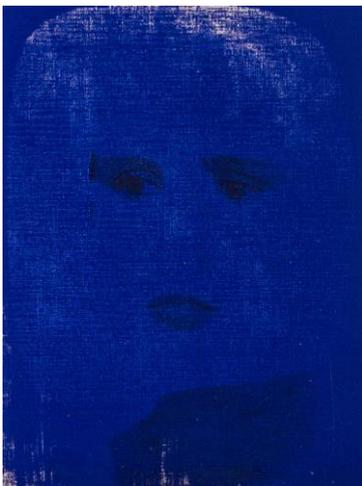
ROCÍO RIPOLL: *Alma 1*, 2015.
Serigrafía a cinco tintas e inyección
de tinta sobre papel Ingres, 33 x 24
cm

ROCÍO RIPOLL: *Gesto amigo 8*, 2015.
Serigrafía a tres tintas sobre papel
rosa espina, 40 x 40 cm.



7.2.OBRA DE EXPERIMENTACIÓN

Experimenté con las fotografías en varias técnicas antes de dar forma definitiva a mi trabajo. Quería ver cómo influían las mismas en la percepción del sentimiento de melancolía y en la composición al intervenir varias personas. Estudié obras de diversos artistas, como Pablo Picasso (*Retrato de Marie-Thérèse*, 1937), Andy Warhol (*Ladies and gentlemen*, *Cawe*, 1975), o Fernand Léger, y realicé diversas pruebas en serigrafía, transferencias con aceite de gaulteria e inyección de tinta, utilizando una gran variedad de soportes, como papel Figueras, papel Ingres, papel rosa espina, cartón, forex, tela o dibond. Para la serigrafía creé antes los fotolitos e imprimí a través de pantalla. Utilicé colores planos, aguados, superposición de tramas, tinta y diversas técnicas. *Blues* forma parte de una serie que intentaba captar el sentimiento, *Alma 1* forma parte de otra donde, basándome en los referentes citados anteriormente, potenciaba la mirada ausente de la melancolía, y *Gesto amigo 6* investigaba el relleno de color plano sobre dibujo en tinta negra.





ROCÍO RIPOLL: *Ausencia, 10*, 2015.
Serigrafía a tres tintas

ROCÍO RIPOLL: *Tan cerca, 19*,
2015. Serigrafía a cuatro tintas

ROCÍO RIPOLL: *Ausencia, 13*, 2015.
Serigrafía a cuatro tintas

ROCÍO RIPOLL: *Iteración, 1*, 2015.
Videoarte. Música de Gerardo
Vignau. Disponible en:
<<https://youtu.be/Scqvodz2vWM>>

ROCÍO RIPOLL: *No tengas prisa, 2*,
2013. Óleo sobre lienzo, 50 x 60
cm

Posteriormente, utilicé las series *Tan cerca* y *Ausencia* para realizar una serie de serigrafías con impresión a través de pantalla en escala de grises. Rodé varios audiovisuales con técnicas distintas. En la primera, con dos modelos estáticas, interactuando, la cámara se desplazaba a lo largo de un carril-guía, envolviéndolas. En la segunda, con la técnica de “stop motion”, y cámara casi fija, las modelos hacían pequeños movimientos de interacción. *Iteración 1* pertenece a la primera de ellas. La música ha sido compuesta especialmente para este videoarte por Gerardo Vignau.

7.3 OBRA PICTÓRICA

Los cuadros al óleo son el broche final a mi trabajo. Realizados en lienzo sobre bastidor de madera fabricado a mano por mí, utilicé una paleta reducida en donde predominaba la escala de grises (tierra sombra natural y blanco), con



ROCÍO RIPOLL: *No tengas prisa*, 3, 2014. Óleo sobre lienzo, 96 x 70,5 cm. Obra inacabada.



añadido de azul ultramar, ocre amarillo y amarillo titán naranja en función de la situación. El resultado, sin llegar a ser monocromático, es idóneo para expresar sentimientos, sin saturación de color y con transmisión suave entre distintas zonas. Los pintores románticos utilizaban difuminados y atmósferas vaporosas para crear estos ambientes, al igual que muchos fotógrafos del siglo XX.

No tengas prisa (2013-2014) es la primera serie que realicé. Uno de los dos personajes hace un gesto cotidiano, atarse los zapatos, abrocharse el reloj, hacerse la coleta, mientras el otro interactúa, meditando, ausente.

Gesto amigo, 9 (2015), como el resto de la serie, ahonda en la misma temática. Aquí al ambiente sereno de la meditación se superpone una acción,

ROCÍO RIPOLL: *Gesto amigo 9*,
2015. Óleo sobre lienzo, 55 x 71
cm

ROCÍO RIPOLL: *A tu lado, 9*, 2015.
Óleo sobre lienzo, 65 x 70,5 cm



pero no ocurre nada, en nada le afecta; el tiempo no transcurre y el movimiento no existe. Podía seguir en ese estado todo el día.



ROCÍO RIPOLL: *A tu lado, 4*, 2015.
Óleo sobre lienzo, 55 x 61 cm

En *A tu lado, 9* (2015) se percibe el ánimo existente. La mano amiga en el hombro reconforta, pero no soluciona los problemas. En *A tu lado, 4* (2015) la relación afectiva entre los personajes es evidente. Que algo no marcha bien y preocupa, también.

Con los cuadros que he realizado, he querido plasmar el tema principal de mi trabajo, la ausencia y la melancolía en la temática de las relaciones interpersonales. El soporte y la técnica empleada se me han manifestado muy adecuados para conseguirlo. Si en los referentes presentados he intentado introducir obras de concepción distinta, al igual que en los trabajos de experimentación, aquí he preferido homogeneizar el estilo para dar coherencia y unidad a los mismos.

8. CONCLUSIONES

A nivel teórico y de investigación, el resultado es muy satisfactorio. La presentación conceptual deja muy claro a donde quería llegar, qué quería investigar; y los ejemplos reseñados en el trabajo son tan solo una parte de los estudiados. Existe todo un mundo paralelo aquejado de melancolía, a veces descubierto, a veces por descubrir. Si el estado melancólico como tema principal o único de la obra ha sido estudiado en numerosas ocasiones, alguna de ellas con excelentes resultados, no ha sido así en cuanto a motor y vehículo de creación de relaciones interpersonales. Por ello, cada vez que descubría una obra donde el pesar melancólico dialogaba con los distintos personajes de la escena y los sentimientos se transmitían de unos a otros, cada vez que encontraba interacción y relaciones embriagadas de melancolía, una sonrisa surgía dentro de mí; era el premio a una búsqueda exhaustiva y enciclopédica, donde unos hallazgos conducían a otros. La suma y comparación de los diferentes referentes pictóricos, fotográficos y cinematográficos, nos habla de unión entre disciplinas, de una misma visión de una realidad subjetiva plasmada con diferentes técnicas. No hay barreras compositivas, solo modos de representación. Y el ver recogido todo este material disperso y con tantos lazos en común, el fruto de mi esfuerzo.

En la elección de referentes he sido coherente con los objetivos fijados, no poniendo casi ejemplos de grandes obras de la melancolía en donde no apareciera relaciones interpersonales. Tan solo tres, al principio de la exposición pictórica, para marcar un antes y un después, para dejar asomar un mundo más conocido, interconectado con mi trabajo, pero muy alejado de mis intenciones; para que se supiera con certeza que la melancolía es el punto de partida de mi estudio, que las relaciones surgen debido a ese temperamento, a esa actitud o a ese estado.

La técnica utilizada la he escogido acorde a mis intenciones. La fotografía me ha permitido realizar una gran cantidad de composiciones que habría sido imposible en otras disciplinas. Retocadas mínimamente con programas de edición digital, he trabajado en series en blanco y negro, en color con tonos apastelados, en gama de grises, en colores vivos contrastados; todo ello para experimentar la sensación de cómo afecta el color a los sentimientos. Me han servido de base para experimentar con otras técnicas, como la serigrafía y la transferencia con aceite de gualtería. He trabajado en series tanto en gama de grises como en imágenes en blanco y negro con superposición de color. Para los videoarte monté un carril-guía para hacer “travellings”, avanzando lentamente, rodeando a los personajes estáticos interactuando entre sí o utilizando la técnica de “stop motion”. Y para las composiciones al óleo, elegí, tras varias pruebas, paleta reducida con predominio de grises. Utilicé óleo

sobre lienzo, montado en bastidor de madera, y para dar más fuerza a la obra, usé un tipo de loneta granulada.

Como personajes de mis cuadros decidí utilizar a mi familia. Aparecen mis hermanas, mis primas y yo misma.

La principal limitación a la hora de desarrollar el trabajo ha sido precisamente el espacio. Cuando la ilusión llena una búsqueda, el quehacer es entusiasta. Importa el hallazgo, y su consecución ensombrece el tiempo transcurrido. Y se piensa “ si es que podría escribir una tesis, podría publicar un libro”. Pero las 40 páginas dan para lo que dan, y hay que repartirlas. En la primera parte teórica, las imágenes son esenciales y no quería renunciar a que se vieran de forma destacada, por lo que no he incluido muchos referentes estudiados, eligiendo los que he considerado que más se adecuaban a mis objetivos. La publicidad o el diseño gráfico se han quedado fuera esta vez. Y la parte práctica es muy importante, y quería dedicarle también espacio y que las imágenes destacaran. Por ello, he reducido el espacio dedicado a los antecedentes previos, del trabajo fotográfico he escogido unas cuantas fotografías por sesión, y de los trabajos de investigación en distintas técnicas, he puesto solo algunos ejemplos

Como nuevas vías del desarrollo del trabajo, quizá alguna vez me decida por hacer una tesis sobre el tema, ya que queda mucho por escribir. En él integrarían otras disciplinas, y seguro entre ellas, las ya comentadas publicidad y diseño gráfico.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGÜELLES, M. "La belle nouvelle". En: *El espectador imaginario*, julio-agosto 2009. Disponible en: <<http://elespectadorimaginario.com/pages/junio-2009/la-mirada-del-otro/la-belle-personne.php>>
- ARISTÓTELES. *El hombre de genio y la melancolía: problema XXX*. Barcelona: Quadrens Crema, 1996.
- BARRO, D. *Alex Katz: casi nada* [catálogo]. La Coruña: Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa, 2012.
- BARROSO, M.A. "El eclipse de Michelangelo Antonioni (III)". En: *Visión* [consulta 2014-11-25]. Disponible en: <<http://www.visionmedia.es/2014/11/el-eclipse-de-michelangelo-antonioni/>>
- BARTOLOMÉ, O. "Barry Lyndon, crítica de la película de Stanley Kubrick basada en la novela de William Makepeace Thackeray". En: *El Parnasillo*. Disponible en: <<http://www.el-parnasillo.com/barrylyndon.htm>>
- BRITISH JOURNAL OF PHOTOGRAPHY. Vol. 36. Liverpool: George Shadbolt, 1850.
- BOLAÑOS, M. *Pasajes de la melancolía: arte y bilis negra a comienzos del siglo XX*. Gijón: Ediciones Trea, 2010.
- BURTON, R. *Anatomía de la melancolía*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- BOUVIER, R. Léger and Lichtenstein: an easy artistic affinity. En: *Fernand Léger. Paris - New York* [catálogo]. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008.
- CARTIER-BRESSON, H. *Fotografiar del natural*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- CASAS, Q. "Martha, Marcy, May, Marlene". En: *Sensacine*. Disponible en: <<http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-185291/sensacine/>>
- CHILVERS, I. *Diccionario del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- CONSTANTINESCU, D. "El infinito simbólico de la metáfora poética. Alberto Durero: Melencolía I". En: *Disertaciones*. Universidad del Quindío, 2011, num 2. Disponible en: <dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4095679.pdf>
- DIXON, D. Dorothea Lange. En: *Modern Photography, vol XVI* [diciembre 1952]
- DURDEN, M. *Defining the moment*. Manchester: Manchester University Press, 1999.
- ELCUARTOSCURO. "Hamilton, David (1933)". En *elcuartoscuro* [consulta 2007-10-04]. Disponible en: <<http://elcuartoscuro.blogspot.com.es/2007/10/hamilton-david-1933.html>>
- FAERNA GARCÍA-BERMEJO, J.M. *Francis Picabia*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1996.
- FAROULT, G. "La douce Mélancolie" selon Watteau et Diderot. Représentations dans les arts en France au XVIII^e siècle. En: *Mélancolie: génie et folie en Occident* [catálogo]. París: Réunion des Musées Nationaux de France & Staatliche Museen zu Berlin & Gallimard, 2005.
- HUGHES, C.J. "On art photography". En: *American Journal of Photography, vol. 3*. Filadelfia: Thos. H. McCollin & Company, 1861.
- JEFFREY, I. *Cómo leer la fotografía: entender y disfrutar los grandes fotógrafos, de Stieglitz a Doisneau*. Barcelona: Electa, 2009.
- KLIBANSKY, R.; PANOFSKY, E.; SAXL, F. *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- LÉAL, B.; PIOT, C.; BERNADAC, M.L. *Picasso total*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2000.
- LENSPEOPLE. "Deeply penetrating B&W photograph of Nashalina Schrape". En *LensPeople* [consulta 2014-12-06]. Disponible en: <<http://lenspeople.com/photography-nashalina-schrape/>>
- LESSING, G.E. *Laocoonte: o sobre los límites de la pintura y poesía*. México: Editorial Herder, 2014.
- MANDELBAUM, J. *El libro de Ingmar Bergman*. Madrid: Prisa Innova, 2007.
- MANN, S. *Immediate family*. London: Phaidon Press, 1992.
- MAZARRO, A. "El hombre que mató a Liberty Valance, de John Ford: la importancia de una leyenda". En: *cinemacrítico* [consulta: 2014-09-19]. Disponible en:

- <<http://cinemacritico.blogspot.com.es/2014/09/el-hombre-que-mato-liberty-valance-de.html>>
- MENA MARQUÉS, M.B. "El peinado (la coiffure)". En: *Picasso: tradición y vanguardia* [catálogo]. Madrid: Museo Nacional del Prado & Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006.
- MONTERDE, J.E.; RIAMBAU, E. (coor). *Historia general del cine, volumen 9: Europa y Asia (1945-1959)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- MUSÉE D'ORSAY: "Paul Gauguin, mujeres de Tahiti". En *Musée d'Orsay*. Disponible en: <http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura/commentaire_id/mujeres-de-tahiti-16717.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=34a4c06cde>
- NEWHALL, B. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- ORTIZ, A.; PIQUERAS, M.J. *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1995.
- PADILLA DE BEDOUT, M. "Irreversible: un minuto que muere en sesenta segundos". En: *Espacio Crítico* 10 [consulta 2010-12-01]. Disponible en: <<https://espaciocritico10.wordpress.com/2010/12/01/irreversible-un-minuto-en-sesenta-segundos/>>
- PIJOÁN, J.; GAYA NUÑO, J.A. *Arte europeo de los siglos XIX y XX. Summa Artis, Historia general del arte, vol. XXIII*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- REGELL, T. About. En *www.tobiasregell.com*. Disponible en: <<http://www.tobiasregell.com/about-2/>>
- RODRÍGUEZ, E. "El director eterno". En: *decine21.com* [consulta: 07-11-11]. Disponible en: <<http://decine21.com/biografias/howard-hawks-56086>>
- SALGADO, S.; WANICK SALGADO, L. *Éxodos*. Madrid: ELR Ediciones, 2000.
- SANDONÍS, A. "Jauja". En: *El espectador imaginario* nº 53, junio 2014. Disponible en: <<http://www.elespectadorimaginario.com/jauja/>>
- SOLÉ RIBAS, J. "Picasso, 1905: Madre e hijo saltimbanquis y Maternidad". En: *blogdejavier* [consulta: 2012-05-05]. Disponible en: <<https://blocdejavier.wordpress.com/2012/05/05/picasso-1905-madre-e-hijo-saltimbanquis-y-maternidad/>>
- SOUGEZ, M.L. et al. *Historia general de la fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.
- TEJERO, J. "Ingmar Bergman. El cineasta atormentado". En: *Arsmedica. Revista de humanidades*. ISSN-e 1579-8607, vol 7, nº 1 (junio), 2008. Disponible en: <http://www.dendramedica.es/revista/v7n1/ingmar_bergman_el_cineasta_atormentado.pdf>
- THOMPSON, J. *Cómo leer la pintura moderna: entender y disfrutar los maestros modernos, de Courbet a Warhol*. Barcelona, Electa & Random House Mondadori, 2007.
- TRIONE, V. El Novecento de Giorgio de Chirico. En: *El siglo de Giorgio de Chirico: metafísica y arquitectura* [catálogo]. Milán: Skira, 2007.
- VASARI, G. *Le vite de' più eccelenti pittori, scultori ed architetti*. Florencia: Gaetano Milanese (edición de 9 tomos), 1878-1885
- WALKER, N. B. "Fleetwood-Walker, drawings from the artist's studio". Disponible en <www.fleetwood-walker.co.uk/public-collections/index.php#amity.jpg>
- WITTKOWER, R.; WITTKOWER, M. *Nacidos bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la antigüedad hasta la revolución francesa*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1985.