

TFG

**MOVIENDO LA MIRADA:
NARRANDO CON FOTOGRAMAS**

Presentado por Isabel Ruiz González

Tutor: M^a Pilar Beltrán Lahoz

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

El presente Trabajo Final de Grado (TFG) parte de mi interés por el cine, y más concretamente, por las técnicas narrativas que el lenguaje cinematográfico utiliza para contar historias desde los inicios de la imagen en movimiento.

Tras cursar diferentes asignaturas relacionadas con el análisis cinematográfico, la imagen estática (fotografía/técnicas fotográficas) y la expresión gráfica, opté por utilizar el carboncillo y el lápiz conté como técnica gráfica para los dibujos realizados.

El proyecto se mueve en la creación de una historia narrativa de ámbito cinematográfico, desde un lenguaje gráfico e incluyendo elementos propios del cine: el plano y el encuadre.

Así pues, el TFG presenta una serie de dibujos que como base referencial toman fotogramas de diferentes películas ; descontextualizados de su entorno original y puestos en relación entre sí, obteniendo la capacidad de crear una nueva narración.

La estructura del TFG se divide en dos apartados principales: un apartado teórico que reflexiona acerca de las relaciones entre cine y pintura e indaga en los diferentes tipos de plano y en la importancia de la elipsis. Y otro apartado centrado en el desarrollo del proyecto práctico y en los antecedentes previos a éste.

PALABRAS CLAVE: Cine, Carboncillo, Dibujo, Fotograma, Narración.

ABSTRACT

This Degree Dissertation (TFG) grew from my interest in cinema, more specifically from the interest in the narrative techniques that the film language uses to tell stories since the early days of the moving image.

After studying various subjects related to film analysis, the static image (picture techniques) and graphic expression, I chose to use charcoal and pencil as graphical techniques for the drawings I present here.

The project is involved in the creation of a narrative story, departing from cinematographic elements - the shot and the frame-, and translating them into a graphical language.

Then, this TFG presents five drawings that have as departing point stills captured from different films; These drawings, decontextualized from their original environment, have the ability to create a new narrative.

The structure of the FG is divided in two main sections: a theoretical section that reflects on the relationship between cinema and painting and explores the different types of shot and the importance of the ellipsis. And another section focused on the development of the practical project and the process of it.

KEY WORDS: Film still, Cinema, Drawing, Charcoal, Narration.

AGRADECIMIENTOS

A Pilar Beltrán,
Victor Martín,
Ruben Moreno,
y a todos los que han hecho posible el desarrollo de este TFG.

Especialmente a mi padre.

1. INTRODUCCIÓN (P. 6)

2.OBJETIVOS Y METODOLOGÍA (P. 7-8)

3. CINE Y PINTURA: IMAGEN ESTÁTICA E IMAGEN EN MOVIMIENTO (P. 9-10)

3.1 LAS UNIDADES BÁSICAS DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO. (P. 10)

3.1.1 EL PLANO (P. 11-12)

3.1.2 LA ELÍPSIS (P. 12-13)

3.2 PINTURA Y FOTOGRAFÍA: IMAGEN ESTÁTICA MANUAL E IMAGEN ESTÁTICA MECÁNICA (P. 13)

4. PROYECTO

4.1. ORÍGENES (P. 14)

4.1.1. 'DAVID LYNCH ET ISABELLA ROSSLINNI'(P. 15)

4.1.2 ' CATHERINE ET JIM' (P. 16)

4.2 EXPLORACION Y APRENDIZAJE DE DIVERSAS TECNICAS (P. 17)

4.2.1. CIANOTIPIA (P. 17)

4.2.2. LITOGRAFÍA (P. 18)

4.2.3. SERIGRAFÍA (P. 19)

4.2.4. DIBUJOS A CARBONCILLO Y LÁPIZ (P. 20)

4.3 TRABAJO FINAL TRABAJO PRÁCTICO DESARROLLADO EN ESTUDIO. (P. 20)

4.4.1.1. 'ANTOINNE', 'COLETTE'. (P. 22-23)

4.4.1.2. 'MINNIE' (P. 24-25)

4.4.1.3. 'MAYA 1', 'MAYA 2' (P. 26-27)

4.4 LECTURA DE LAS OBRAS EN EL ESPACIO Y NARRATIVIDAD DE LAS OBRAS. (P. 27-28)

5. CONCLUSIONES (P. 29)

6. BIBLIOGRAFÍA (P. 30-31)

7. LISTADO DE IMÁGENES (P. 32)

1. INTRODUCCIÓN

'Actualmente la mirada se ha movilizado o desmovilizado. Por mucho que la televisión adopte los puntos de vista que quiera, no suscitará sino la ausencia de mirada. El ojo, además, ya no es un instrumento actual sin o por su capacidad de leer imágenes esquematizadas, sintetizadas, hipersignificante. Y de leerlas deprisa, bajo pena de muerte.'

Jacques Aumont



1. GERHARD RICHTER. *Lovers in the forest*. 1966.



2. EDWARD HOPPER. *Morning sun*. 1952.



3. CHEMA LÓPEZ. *La ceguera*. 2003

El texto a continuación presenta a modo de reflexión el desarrollo del trabajo práctico a la vez que introduce los conceptos teóricos en los que se sustenta.

A nivel teórico exploramos las relaciones entre el lenguaje cinematográfico, entendido como imagen en movimiento, y su relación con la imagen fija, ya sea obtenida de forma manual mediante el dibujo o la pintura, u obtenida de forma mecánica, con la fotografía.

Partimos del estudio de los elementos estructurales del cine (fotograma, plano, escena) y sus recursos narrativos (desenfoques, fundidos, plano-contraplano, elipsis...) e intentamos interpretarlos con técnicas gráficas, aprendidas a lo largo del Grado en Bellas Artes. Éstas técnicas son concretamente: La Cianotipia, como técnica fotográfica, la Litografía y la Serigrafía, como técnicas gráficas de estampación.

Previamente a adentrarnos en la parte práctica, aclaramos de dónde surge la idea y justificamos de forma clara y ordenada la técnica con la se desarrolló el presente TFG: carboncillo y lápiz conté sobre papel.

El proyecto está formado por cinco dibujos. Los materiales utilizados y el tipo de imágenes referenciales son comunes a todos, aunque cada dibujo conserva sus particularidades de índole procesual y técnico.

La mayoría de los dibujos parten de una grisalla, obteniendo los claros desde un fondo oscuro, lo que nos remite al trabajo de Chema López (fig. 1). Otros autores que nos han influenciado son Gerhard Richter (con sus peculiares desenfoques) (fig. 2) o Edward Hopper (por el tratamiento de la luz) (fig 3).

Por último, remarcar que la forma de presentar de los dibujos, la disposición en el espacio expositivo, es decisiva para definir su narratividad y la interpretación las obras.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Los objetivos principales del proyecto son:

- Construir un marco teórico que nos ayude a entender los elementos cinematográficos y técnicos que utilizamos como base y referencia en nuestro trabajo plástico.

- Explorar las posibilidades técnicas, gráficas y de expresión que pueden ofrecer los materiales como el carboncillo y el lápiz conté sobre papel. El proyecto consiste en la producción de una serie de 5 dibujos de 100x70 cm basados en fotogramas cinematográficos, realizados mediante esta técnica.

- Mostrar algunas de las posibilidades técnicas y gráficas de la cianotipia, la serigrafía y la litografía, técnicas aprendidas durante los estudios de Grado y en las que se han realizado varios ejercicios teniendo también como referente el cine.

- Analizar los resultados plásticos obtenidos. Establecer conexiones humanas partiendo de las miradas o gestos de los personajes que aparecen ilustrados.

La metodología empleada en este trabajo conlleva dos vías necesarias para el desarrollo práctico del proyecto.

Una parte teórica, basada en la recopilación de información relativa al lenguaje cinematográfico y fotográfico y su relación con la pintura y el dibujo, y a las técnicas expresivas aprendidas durante los estudios de Grado. También incluye la búsqueda de referentes artísticos que han influenciado el trabajo.

Una parte práctica, centrada fundamentalmente en el desarrollo plástico de la propuesta planteada. Para ello presentamos y explicamos las distintas técnicas y procesos empleados desde las primeras tentativas hasta el desarrollo y conclusión de las obras.

Esta parte comenzaría con el visionado de las películas y la búsqueda de imágenes. Resulta indispensable la creación de un banco de imágenes propio a partir de fotogramas encontrados en Internet, revistas, libros o extraídos y seleccionados personalmente haciendo una captura del fotograma concreto de la película. Este banco de imágenes ha sido compilado a lo largo de los años y utilizado como parte del TFG y también como punto de partida en la mayoría de los trabajos realizados en las asignaturas de Grado.

Después de la búsqueda de imágenes, llegamos a la selección concreta del fotograma según las necesidades. Normalmente, seleccionamos frames donde la interacción entre los personajes es importante, y donde la mirada dirige gran parte de la narrativa, o fragmentos donde se está

desarrollando una acción que alejada de su contexto se torna ambigua y genera nuevos significados.

Una vez elegido el frame, el desarrollo del dibujo variará siempre según los contrastes de la propia imagen referencial, la nitidez de la misma, y la complejidad compositiva. Aún así, nunca se estará totalmente sometido al fotograma seleccionado, sino que éste será reinterpretado y primará más la propia intencionalidad y narratividad del proyecto.

El formato elegido para los dibujos es un tamaño estándar de papel, el 100x70cm. La elección de este formato se debe a que sus proporciones se aproximan, a escala, a las de una pantalla de cine. Los dibujos actuarán como si estuvieran proyectados (atravesándoles la luz) cuando en la realidad están dados en el papel.

Es necesario analizar el tema de la escala de los dibujos. La medida de un fotograma en su materialidad como película, varía dependiendo del formato. El del formato más pequeño, 8 mm, es aproximadamente 4,8 x 3,5 mm., mientras que en el formato IMAX es tan grande como 69,6 x 48,5 mm. Al proyectar, por ejemplo, el cuadro de Super 8 lo ampliamos 60 o 70 mil veces en una pantalla promedio.¹

Por tanto, en relación a mi trabajo, la ampliación del referente utilizado para desarrollar los dibujos pretende otorgar a la representación del fotograma una magnificencia similar a la de una proyección. Pensando además que se verá en todo momento aislado de los demás fotogramas de la película y estático, atribuyéndole atributos más propios de una obra pictórica.

Después de la ampliación, hacemos síntesis y reformulación compositiva de la imagen a representar, amoldándola a nuestras necesidades de expresión gráficas y narrativas.

¹ MARTINEZ, JOSÉ. SERRA, JORDI. *Manual básico de técnica cinematográfica y dirección de fotografía*. p. 24

3.CINE Y PINTURA: IMÁGEN ESTÁTICA-IMÁGEN EN MOVIMIENTO

El texto elaborado por Jacques Aumont en el libro *El ojo interminable*², es decisivo para el desarrollo del texto, por lo que las referencias al libro son reiteradas.

Como explica Aumont en el capítulo *El ojo variable o la movilización de la mirada*, es difícil hablar históricamente del cine en cuanto arte de la representación y en su relación con las demás artes contiguas.

El cuerpo humano se caracteriza, según la expresión de Merleau-Ponty, por ser 'a la vez visible y vidente'³ por estar sumergido en un mundo que no cesa de hacerse ver.

Es de Merleau-Ponty de quien partirá Bazin para hacer del ojo móvil y eminentemente variable del cine el equivalente más próximo de la mirada.

Como bien dice Aumont "Visible y Vidente" es, pues, el hombre del cine. Hombre visible y hombre vidente "omni-vidente", es el espectador de la película, cuya extraña ubicuidad obsesiona a la teoría del cine hasta Metz, que forjó esta última fórmula: por todos los extremos el objeto y el sujeto del cine es equivalente a la medida exacta entre hombre y su visión.

De gran importancia es la aportación hecha con la invención del ferrocarril, como aparición del primer fragmento.

Si nos sentamos en un ferrocarril, podemos ver el efecto: Ojo móvil, cuerpo inmóvil; El tren sustituye al espectador de la pintura paisajista por un simple paseante descubridor del mundo que le rodea, dotando al mismo tiempo de la omnividencia del espectador de cine.

Si comparamos al viajero ferroviario, como ojo móvil/cuerpo inmóvil, con la del pintor ambulante, el mínimo común de estas dos miradas es la capacidad de dirigir una mirada móvil y organizada hacia el mundo quedando dibujada de este modo: la panorámica.

¿Cómo pueden compararse pertinentemente la presentación de una película y la de un cuadro? cuestiona Aumont. Ante todo, ambas tienen de una misma necesidad: el espectador.

Lo llamativo en el dispositivo cinematográfico es aquello que lo distingue de un eventual dispositivo pictórico, y que ha provocado su estudio: la luz.

Lo que más importa en un modelo así es que, basado en esta evidencia perceptiva de la luz, explote completamente sus posibilidades metafóricas. El proyector, la cámara, el ojo, se han visto en él amalgamados, a veces algo precipitadamente y, en cierto modo, es incluso difícil diso-

2 AUNMONT, JACQUES. *El ojo interminable*, p. 31.

3 MERLEAU-PONTY MAURICE, *Phénoménologie de la perception*, P. 17

ciar la imagen del haz de que atraviesa la oscuridad como faro, de la idea de la mirada proyectada sobre el mundo.

El cine, en su conjunto y más allá de las diferencias concretas, es en primer lugar un dispositivo genérico en el que se ejercita la mirada de modo duradero, variable por lo tanto en el tiempo, y finalmente, aislable. Por esto, la presentación de películas tiene lugar en condiciones más significativas que la de los cuadros.

Concluyendo, lo que habría añadido el cine a la representación es menoscabar en la perfección de un espectáculo magistral.

3.1. UNIDADES BÁSICAS DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO.

El elemento básico, para la toma de imágenes nace de la fotografía y se denomina fotograma. El fotograma es cada una de las imágenes fijas que se suceden en una película cinematográfica consideradas de forma aislada. Para conseguir ilusión de movimiento los fotogramas se proyectan a una cadencia de 24Hz en cine / 25(PAL) fotogramas por segundo.

Como en la fotografía el elemento imprescindible para el lenguaje cinematográfico es la luz. Sin luz no hay cine. La iluminación crea sombras, arrugas, rejuvenece o envejece, crea efectos psicológicos del personaje. Por tanto, en función de donde y como se coloque la iluminación cambia la atmósfera de la película.

La intencionalidad de quien filma o fotografía se controla también con el encuadre. La acción de seleccionar la parte de imagen que importa a la expresión buscada recibe el nombre de encuadrar.

Al encuadre se le llama comúnmente plano. El plano cinematográfico es la unidad narrativa más pequeña pero significativa del hecho audiovisual y es la parte de una película rodada en una única toma, de manera que una película se compone de un conjunto de tomas.

El fotograma recoge solamente la parte de la realidad que puede abarcar el objetivo. La situación en que se coloca la cámara, la distancia o el ángulo de mira varían el encuadre y transforman sustancialmente la visión que el autor quiera transmitir.

Por lo tanto, una película se compone de fotogramas, que juntos forman la unidad básica del lenguaje cinematográfico que es el plano (selecciones de realidad). Una película por consiguiente estará compuesta por un conjunto de planos.



4. *Last year at Marienbad*. 1961.



5. *Sommaren med Monika*. 1953.

3.1.1 EL PLANO

Existen diferentes tipos de planos que hemos clasificado, aunque esto no significa que sean los únicos que existen, se pueden combinar entre ellos o incluso crear estilos personales. Según la clasificación que aparece en el libro *Luces cámara acción! textos de cine y televisión* de María Lourdes Cortés⁴ podemos distinguir los siguientes planos:

- Gran plano general, o plano general largo: muestra un gran escenario o una multitud. Los personajes no se puede ver o bien quedan diluidos con el entorno. Tiene un valor descriptivo y puede adquirir un valor dramático cuando se pretende destacar la soledad o la pequeñez del hombre. Se da así más relevancia al contexto que a las figuras que se graban.

- Plano general: Muestra con detalle el entorno que rodea al personaje, como un amplio escenario. A veces se muestra al sujeto entre un 1/3 y un 1/4 de la imagen. Se utiliza para describir a las personas en el entorno que les rodea.

- Plano conjunto: Muestra un conjunto de personas o elementos visuales interactuando entre sí. Es decir, es el encuadre en donde se toman la acción del sujeto principal con lo más cercano.

- Plano entero: es denominado así porque encuadra justamente la figura entera del sujeto a tomar, es decir, se podría decir que el plano abarca justo desde la cabeza a los pies.

- Plano americano: se de denomina también plano medio largo o plano de 3/4, porque encuadra desde la cabeza hasta las rodillas. Se le llama americano porque era utilizado en las películas de vaqueros para mostrar al sujeto con sus armas.

- Plano medio: encuadra desde la cabeza a la cintura. Se corresponde de la distancia adecuada para mostrar la realidad entre dos sujetos, con la distancia de relación personal.

- Plano medio corto: encuadra al sujeto desde la cabeza hasta la mitad del torso. Este plano nos permite aislar una sola figura dentro de

⁴ CORTÉS, MARÍA LOURDES, *Luces cámara acción! textos de cine y televisión*. P. 13



6. *El incinerador de cadáveres*. 1969.

un encuadre, y descontextualizarla para concentrar en ella la máxima atención.

- Primer plano: en el caso de la figura humana, recogería el rostro y los hombros.

- Primerísimo primer plano: en este plano se capta una parte del cuerpo del sujeto, como la boca, los ojos, etc. Este plano detalle se utiliza para destacar un elemento que en otro plano podría pasar desapercibido, pero que es importante que el espectador se de cuenta para seguir correctamente la trama.

Tanto el primer plano, como el plano detalle y el primerísimo primer plano, se corresponden con una distancia íntima, ya que sirve para mostrar confianza e intimidad respecto al sujeto.

3.1.2 LA ELIPSIS

Se ha dicho que el cine es el arte de la elipsis, puesto que se trata de una actividad artística y, como tal, selecciona determinados elementos y los ordena para conseguir una finalidad.

Como se describen en el libro *El lenguaje del cine* de Marcel Martin⁵, existen unas elipsis que podemos llamar propias o inherentes al cine, ya que el filme no lo puede mostrar todo y acota una parcela del referente tanto en el espacio como en el tiempo.

Sirven para desaparecer espacios y tiempos débiles o inútiles en la acción. También, por razones de tiempo de la película, para ajustar la duración del metraje. Los planos cortos permiten, no solo mostrar con detallismo expresivo a los actores, sino también deshacerse de gran parte del espacio, ya que sería irrelevante e innecesario para la narración del filme.

Seguramente, la elipsis de tipo inherente es la más utilizada en la historia del cine. Pero existen, a parte de lo dicho, otras elipsis más expresivas, que buscan un determinado efecto o que está acompañadas por un sentido simbólico y, también elipsis de estructura y de contenido.

Las elipsis de estructura disimulan un movimiento decisivo de la acción para suscitar el suspense. La elipsis de estructura puede subdividirse en dos tipos:

- Objetivas: todo aquello que se le oculta al espectador.
- Subjetivas: todo lo que ignora el personaje, y es ignorado también por el espectador. Como es el caso de las escenas en donde el protagonista no escucha lo que dice los demás y decide hablar con su pensamiento, hablando en primera persona; y para ello, se suprime el sonido externo.

5 MARTIN, MARCEL. *El lenguaje del cine*, P. 24.

Por último, las elipsis usadas por censura social, se denominan elipsis de contenido. Hablamos de la eliminación de escenas de sexo, violencia, heridas, etc.

La historia del cine ha mostrado los enfrentamientos al ver como los directores son obligados a cortar sus propias obras. Sin embargo, son los propios directores a veces quien lo realizan por razones de comodidad.

Por otro lado, se sabe que estas elipsis se utilizan por razones comerciales: al censurar cierto tipo de escenas se puede lograr un mayor número de espectadores. Es decir, pasar de ser una película para adultos a una para toda la familia.

3.3. PINTURA Y FOTOGRAFÍA: IMAGEN ESTÁTICA MANUAL E IMAGEN ESTÁTICA MECÁNICA

Como plantea Laura González Flores en su libro *Fotografía y Pintura ¿Dos medios diferentes?*⁶, la diferencia más obvia entre el dibujo y la fotografía se establece a nivel técnico.

El dibujo es manual, mientras que la fotografía es mecánica y depende de la cámara. El dibujo se define asociándose directamente a un género artístico, mientras que la fotografía se define como una técnica de realización o actividad extendida.

Por lo tanto, la fotografía y el dibujo difieren en lo específico porque se producen con técnicas distintas.

La fotografía se vale de la máquina y se vale de la fuerza natural de la luz para ejecutar imágenes como trabajo industrial y utilizable. Sustituye en gran parte la mano del hombre, que se limita a vigilar y dirigir la marcha de la fabricación. La diferencia fundamental en el ámbito específico entre dos medios es la construcción manual de la pintura versus al carácter mecánico de la fotografía.

En definitiva, nos encontramos con la oposición entre representar y obtener.

Como diría John Berger 'La imagen fotográfica se produce instantáneamente mediante la reflexión de la luz; su figuración no está impregnada de experiencia ni de conciencia'.⁷

Szarkowski utilizará el término de 'síntesis' para referirse al proceso de la pintura (imagen manual) y lo opondrá al 'análisis' que identificará con el proceso de la fotografía.⁸

6 GONZÁLEZ FLORES, LAURA. *Fotografía y Pintura ¿Dos medios diferentes?*, p. 15-29.

7 BERGER, JHON. MOHR, BERGER. *Otra manera de contar*, p. 95

8 CRIMP, DOUGLAS. *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, p. 41.



7. *David Lynch et Isabella Rossellini.* 2012.

8. *Catherine et Jim.* 2013.

4. PROYECTO

4.1 ORÍGENES

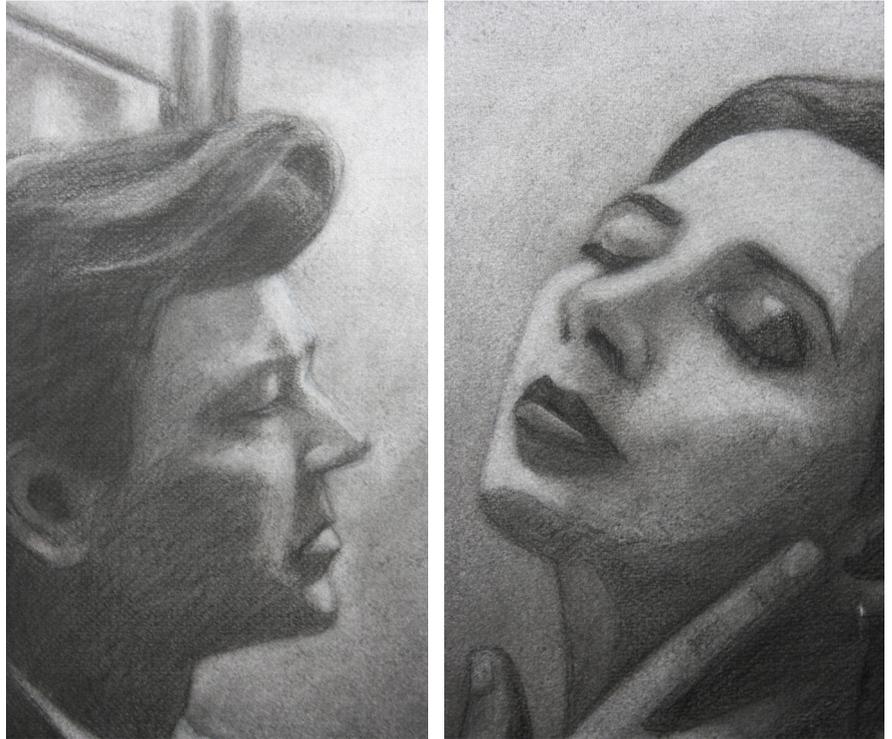
Desde el primer momento que me planteé seriamente cual sería el proyecto personal que movería mi vida y qué quería estudiar, siempre estuvo el cine en mi cabeza.

Me obsesionaba de tal forma la posibilidad de contar historias como Woody Allen o Ingmar Bergman, que renuncié a estudiar el Bachillerato artístico, con tal de sacar mejor rendimiento académico y tener la posibilidad de ir a Barcelona a estudiar Dirección de Cine.

Aún así, le ponía toda mi creatividad a cada cosa que hacía. Mi pasión por el dadaísmo, el Op-art, Man Ray o la Nouvelle Vague se reflejaba en los ejercicios de clase. En esos años conseguí una cámara de video y me dediqué a filmar a mi mejor amiga en los ratos libres.

Finalmente, pasaron esos dos años, y mi ilusión por estudiar cine se fue disipando, puesto que la idea de estudiar en Barcelona se hacía imposible. Me decidí a estudiar Bellas Artes, sin saber realmente todo lo que me iba a encontrar al entrar en la Facultad.

Fue en segundo de Grado, en la asignatura de Dibujo, cuando empecé a controlar la técnica del carboncillo, y cuando llevé a cabo la primera propuesta (fig. 7) de la que más tarde nacería mi interés por los fragmentos cinematográficos concretos, como clave esencial para el desarrollo del discurso del TFG.



9. y 10. Fragmentos *David Lynch et Isabella Rossellini*

4.1.1. 'DAVID LYNCH ET ISABELLA ROSSELLINI'

En este primer dibujo (fig.7), realizado en papel Fabriano 100% algodón en formato 100x70 cm., titulado 'David Lynch et Isabella Rossellini', la carga cinematográfica es notable, debido a los personajes y a la fotografía tomada por Helmut Newton en el plató de rodaje de la película 'Blue Velvet' de David Lynch en 1986.

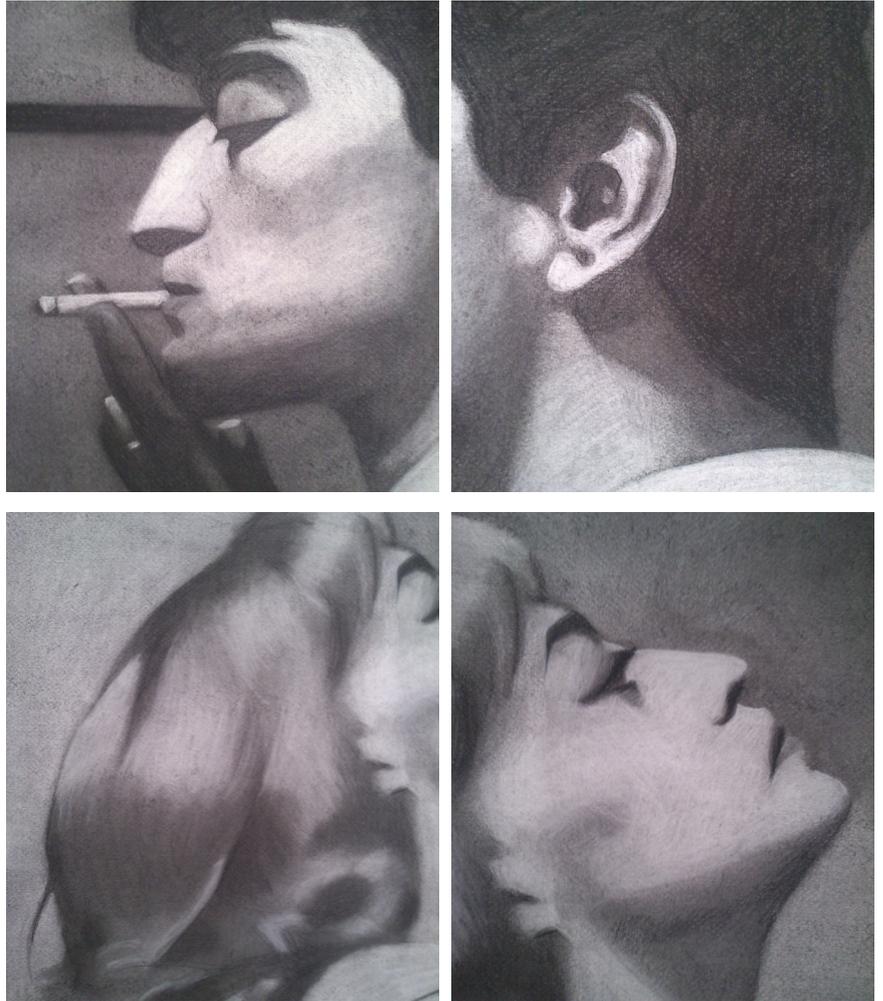
El dibujo esta hecho a partir de una grisalla, lo que nos remite al modo de trabajo que utiliza, por ejemplo, el pintor Chema López en el desarrollo de la mayoría de sus obras: sacando las luces con el blanco sobre el negro de fondo.

La composición del dibujo es central, formada únicamente por dos personajes.

Seleccioné esta imagen porque me resultaba muy interesante la 'complicidad' de los personajes y la sensación de ambigüedad que reflejaban y que transmitía su relación en la composición.

En contraposición con el referente fotográfico, el dibujo está resuelto de un modo más sintético y con tendencia a la geometrización y la modulación de grises, como podemos apreciar en las imágenes 8 y 9.

Los acabados del dibujo están definidos con lápiz conté, lo que los torna más duros y angulosos.



11. 12. 13. y 14. Fragmentos *Catherine et Jules*.

4.1.2 'CATHERINE ET JIM'

Comienzo a utilizar fotogramas cinematográficos propiamente dichos un año más tarde a esta primera tentativa, antes de comenzar el último curso del Grado (fig. 8).

Realizado también en papel Fabriano 100% algodón en formato 100x70 cm., este segundo dibujo tiene como referente un fotograma de la película 'Jules et Jim' dirigida por Francois Truffaut en 1961.

La resolución final del dibujo sintetiza la información dada por la imagen referencial. Esto sucede en menor grado que en el dibujo anterior, y es debido a que el dibujo tiene un menor contraste que el fotograma original .

Como mejora técnica, los grises están mejor modulados e integrados, como se puede observar en los fragmentos 11, 12, 13 y 14.



15. Desplegable de cianotipias completo



16. 17. y 18 Fragmentos del desplegable

4.2. EXPLORACION Y APRENDIZAJE DE DIVERSAS TECNICAS

En paralelo a la exploración y aprendizaje de la técnica del carboncillo utilizado en este proyecto, a lo largo del último curso he aprendido otras técnicas gráficas y fotográficas que, aunque no forman parte del presente en el Trabajo Final de Grado han influido en el proceso y resultado del mismo.

4.2.1 CIANOTIPIA

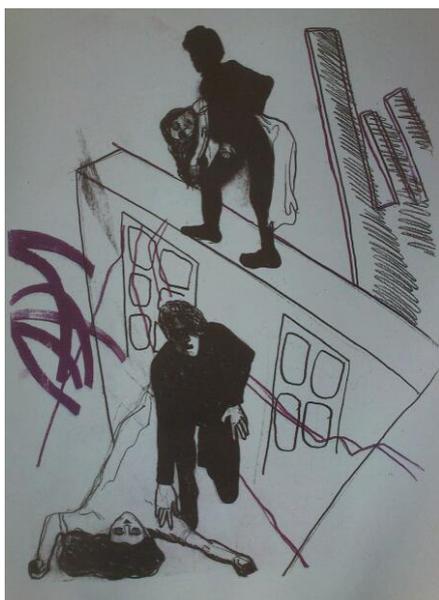
La cianotipia es un procedimiento fotográfico antiguo (inventado por Sir John Herchel en 1842). Se realiza a partir de la mezcla de dos compuestos químicos a base de sales férricas, de la que resulta una solución fotosensible. Es una técnica directa (la imagen aparece sin necesidad de 'revelarla') y se realiza por contacto del objeto o negativo con la superficie emulsionada. Se utiliza para la exposición luz solar o luces artificiales ricas en ultravioletas (insoladoras). Para el fijado se sumerge en agua, y el resultado son imágenes de color azul cian oscuro.

Partiendo de esta técnica realicé un desplegable para la asignatura Fotografía y Procesos Gráficos, (fig. 15). Todas las cianotipias de este ejercicio están realizadas en papel Canson de 21x14cms.

El punto de partida eran unos fotogramas sacados de mi banco de fotogramas.

Todos los negativos seleccionados presentaban escenas de parejas en distintos escenarios y situaciones. Su calidad de fragmento aislado del film, hace que esas situaciones perfectamente claras como parte de la acción que describen, queden ambiguas y sugerentes.

Elegí hacer un desplegable cosiendo las cianotipias entre sí con maquina de coser porque la intención era crear un símil entre el desplegable y la secuencia de imágenes utilizada para proyectar una película. Pero decidí hacer la unión de imágenes en horizontal, no como las secuencias de imágenes que nos proyectan en un cine, facilitando la lectura al espectador acostumbrado a este tipo de lectura 'horizontal' en formato libro.



19. Litografía: *El gabinete del doctor Caligari*



20. Litografía: *El año pasado en Marienbad*

4.2.2. LITOGRAFÍA E IMPRESIÓN OFF-SET

La Litografía es un procedimiento de impresión ideado en 1796, en el que dibujando sobre una piedra caliza o una plancha graneada de zinc o aluminio con materiales grasos litográficos, y aplicando una solución de ácido nítrico y goma arábica en el dibujo, éste se quedará fijado. Por lo que, sobre la matriz existirán dos zonas: las zonas magras que generan el blanco de la litografía donde no se adhiere la tinta, y la parte grasa que recoge tinta, una vez entintada se estampa y queda reproducida de forma inversa en el papel.

La impresión Off-set fue desarrollada para la estampación sobre papel, en 1903, por Ira Washington Rubel. El funcionamiento de la impresión Off-set es similar a la litografía, pero la realización de imágenes para la plancha puede ser por fotograbado. Este tipo de impresiones tienen una calidad de impresión excepcional por las cualidades del rodillo de caucho al estampar.

Los cuatro ejercicios desarrollados fueron realizados sobre plancha de aluminio y estampados en papel Hahnemühler. El tema principal son retratos de personajes del cine de terror clásicos de Hammer Films.

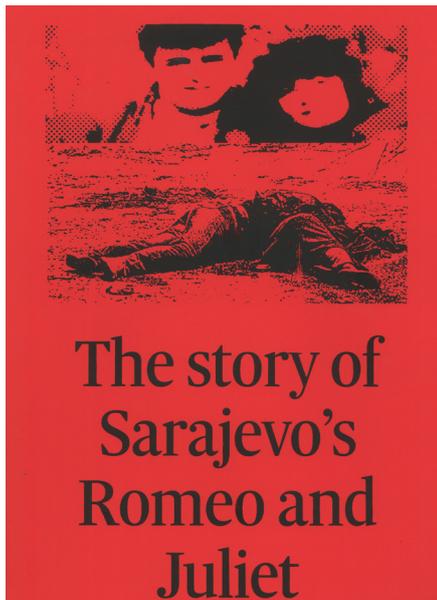
A pesar de que, otra vez, el cine es el punto de partida, en esta ocasión, me centré en el interés que tiene la propia expresión del grafismo en la realización de retratos, sin utilizar de forma referencial los fotogramas con alguna intencionalidad narrativa, pero sí a modo de retrato único, sin escena ni fondo.

Además de esto, realicé dos composiciones, la primera trabajada sobre plancha graneada de aluminio y la segunda realizada sobre plancha de impresión Off-set. Ambas litografías tienen un tamaño de 50x70 cm.

Una de las composiciones (fig.20) fue trabajada a partir de varios fotogramas de 'El Año pasado en Marienbad' dirigida por Alain Resnais en 1961, y estampada sobre papel Rosa Espina, a una sola tinta.

La otra composición (fig.19) fue con fotogramas de la película 'El Gabinete Caligari' realizada por Robert Wiene en 1920, estampada sobre cartulina Canson de color grisáceo, a dos tintas: morada y negra..

A pesar de no incorporar elementos textuales, las dos litografías tienen un lenguaje más propio del cartel. En ellas, en lugar de aislar una sola figura a modo de retrato, se componen en el mismo plano varios elementos compositivos.



21. Serigrafía: *Sarajevo's love story*.



22. Serigrafía: *The hour of the wolf*.

4.2.3. SERIGRAFÍA

La serigrafía es una técnica de impresión empleada por primera vez sobre papel en Estados Unidos en 1916. Como método de reproducción de imágenes puede ser sobre casi cualquier material.

Esta técnica consiste en transferir una tinta a través de una malla tensada en un marco. El paso de la tinta se bloquea en las áreas donde no habrá imagen mediante una emulsión, quedando libre la zona donde pasará la tinta.

En los ejercicios realizados mediante esta técnica la utilización del color gana presencia.

Por un lado, están los negativos realizados de forma manual, con resultados más cercanos a los obtenidos con la técnica litográfica.

Y por otro lado, están los trabajos realizados digitalmente, que tienen resultados más propios del cartel, y que incluso introducen elementos de texto.

Los referentes utilizados en las serigrafías, son largometrajes que pertenecen a géneros cinematográficos más heterogéneos que los nombrados hasta ahora, como son:

'Romeo y Julieta de Sarajevo', del género documental, dirigido por Jhon Zaritsky en 1994, el referente fue editado digitalmente (fig. 21) de tamaño 20x35cms sobre cartulina y a una sola tinta.

'La hora del lobo' (fig 22)pertenece al género de terror y fue dirigida por Ingmar Bergman en 1968. El referente está trabajado digitalmente para enriquecer los contrastes y las sombras. Está Estampada sobre cartulina, a una sola tinta y con un tamaño de 15x20 cm.

'Nekromantik' pertenece al género gore, dirigida por Jörg Buttgerit en 1987. La combinación de varios de sus fotogramas tratados digitalmente conforman la serigrafía de tamaño 20x15 cms, estampada sobre cartulina y a una tinta.

'Vivir su vida' (fig. 23)es un drama, que pertenece al movimiento Nouvelle Vague. Fue dirigida por Jean-Luc Godard en 1962. De un fotograma extraído de la película se trabajó manualmente un negativo para la serigrafía estampada sobre cartulina a dos tintas, con un tamaño de 30x20cms.

Por último, 'Canino' (fig. 24), es un drama de Giorgio Lanthimos dirigida en 2009. Extraído de un fotograma de la película trabajamos manualmente el negativo, de 30x20cms de tamaño, estampada sobre cartulina y a dos tintas.

Para concluir, decir que en estas serigrafías el objetivo es la experimentación técnica para explorar las posibilidades que ofrece, probando incluso la estampación serigráfica sobre textil, tal y como podemos observar en las imágenes. Además señalar ha supuesto el descubrimiento de un nuevo lenguaje gráfico y de estampación, más cercano al diseño y al cartelismo.



23. Serigrafía: *Vivre sa vie*. Fragmento



24. Serigrafía: *Canino*. Fragmento

4.2.4 DIBUJOS A CARBONCILLO Y LÁPIZ

Tras haber probado diversas técnicas, decidí realizar dibujos a carboncillo para este proyecto por varias razones:

Llevo usándolo desde que comencé el Grado, por lo que tengo ya cierto control e interiorización de la técnica.

El hecho de que referencialmente el tipo de cine seleccionado para los dibujos sea en blanco y negro, exceptuando algunos casos que la imagen necesita una transformación del color, hace que la relación del cine con el carboncillo me parezca más apropiada a cualquier otra técnica de las experimentadas.

El tiempo empleado en la ejecución y proceso de los dibujos se desarrolla en varias sesiones que oscilan entre 6 y 10 en total, dependiendo de las características del dibujo y de la imagen-referente (fig. 25).

A lo largo de su ejecución realizamos varias fotos para documentar diferentes estadios del proceso y ser conscientes de la construcción y desarrollo del dibujo.

Las técnicas fotográficas o de grabado, por ejemplo, no me permiten este tipo de elaboración y proceso, puesto que estas condicionadas por las máquinas para el desarrollo del dibujo. Del mismo modo que las síntesis o modificaciones aplicables a la técnica del carboncillo no se asemejan a las de otras técnicas que estén en mi conocimiento.

El fácil manejo del soporte permite la utilización de grandes formatos como el 100x70cm, creando una semejanza entre la pantalla de cine y el papel en tamaño y formato.



25. 26. 27. 28. 29. Fotogramas referentes del TFG

4.3 TRABAJO PRÁCTICO DESARROLLADO EN ESTUDIO.

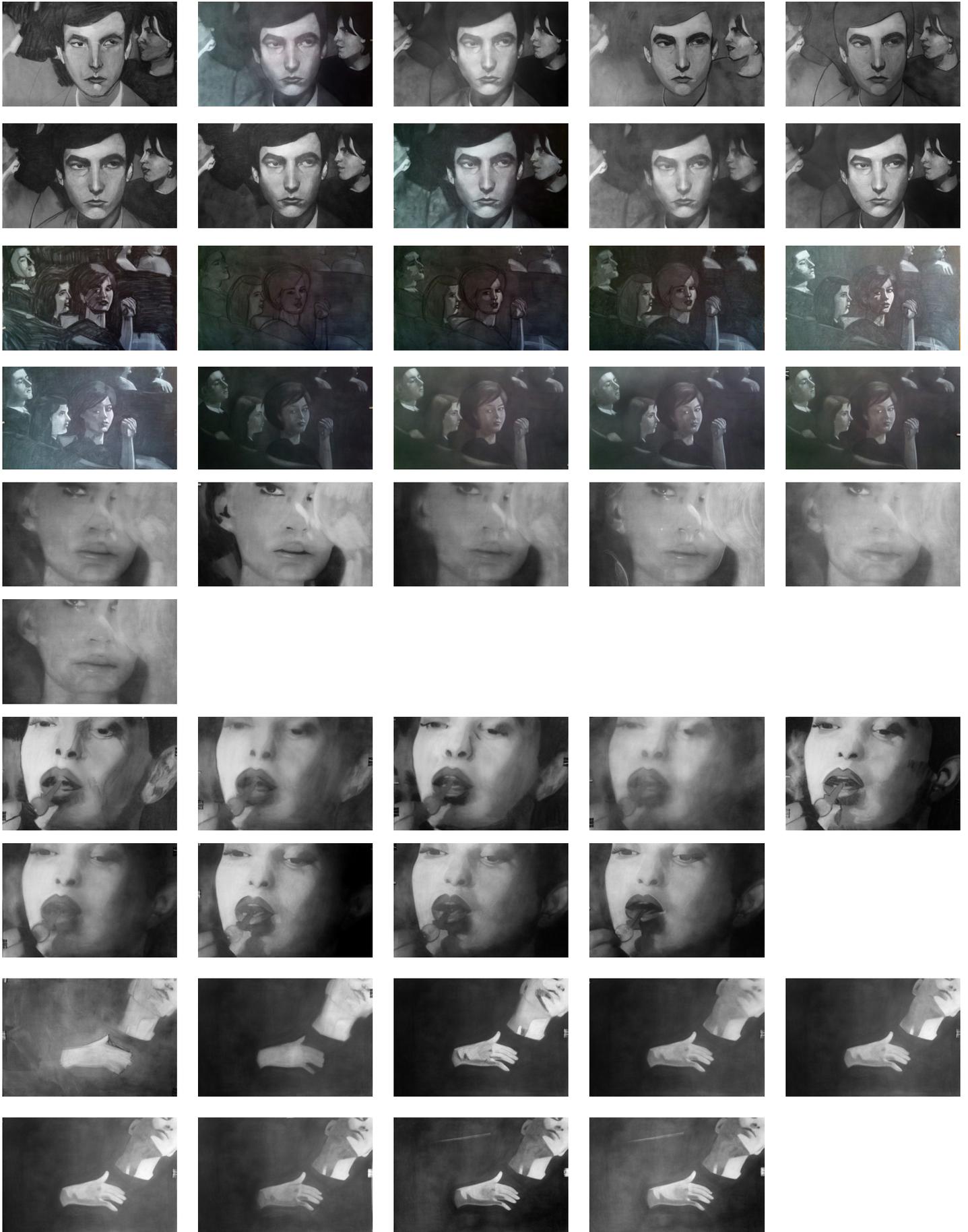
El proceso en la realización de los dibujos que se presentan en este TFG siempre comienza con la selección de los fotogramas.

El formato elegido (100x70 cm), y el soporte (papel Fabriano 100% algodón blanco) son comunes a los cinco dibujos.

Una vez seleccionado el frame, se analizan las particularidades de cada imagen y cómo resolverlas o plasmarlas a través del dibujo. Es aquí cuando decidimos que técnica aplicar: Si construimos a partir de papel en blanco o utilizamos una grisalla como base.

La expresión gráfica del dibujo se desarrollará específicamente en cada caso.

Esta especificidad es la que vamos a comentar a continuación, y también analizaremos su relación con la imagen referencial, deteniéndonos en cada uno de los dibujos que conforman el Trabajo Fin de Grado.



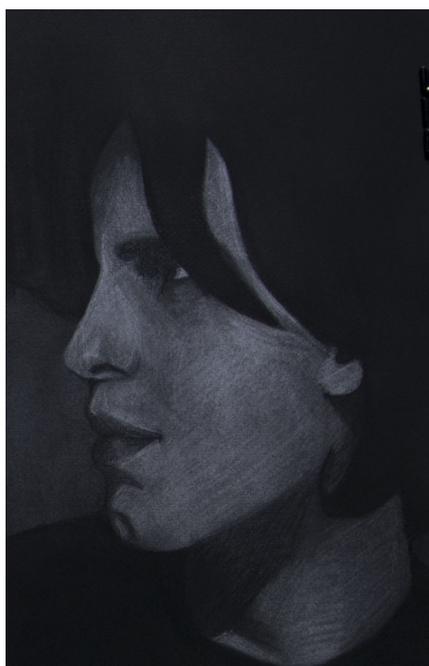
30. Conjunto de fotografías de proceso pertenecientes a los al TFG



31. *Antoine*



32. *Colette*

33. 34. 35. 36. Fragmentos de *Colette*37. 38. Fragmentos de *Antoinne*

4.3.1 'ANTOINNE', 'COLETTE'

'Antoine' y 'Collette' (fig. 31y 32) son dos dibujos sobre papel Fabriano 100% algodón de 100x70cms que forman un díptico.

Los dos dibujos son un plano/contraplano, extraído del mediometrage 'El amor a los 20 años' de Truffaut. Son los primeros que comencé y a partir de estos la serie ha ido evolucionando.

Estos dibujos parten de imágenes nítidas y contrastadas.

Están trabajados desde una grisalla, sacando las luces y dibujando con ellas. En este caso, además, desde la imagen estática se consigue este 'juego' de plano/ contraplano con las miradas y con la disposición de los dibujos al ser expuestos.

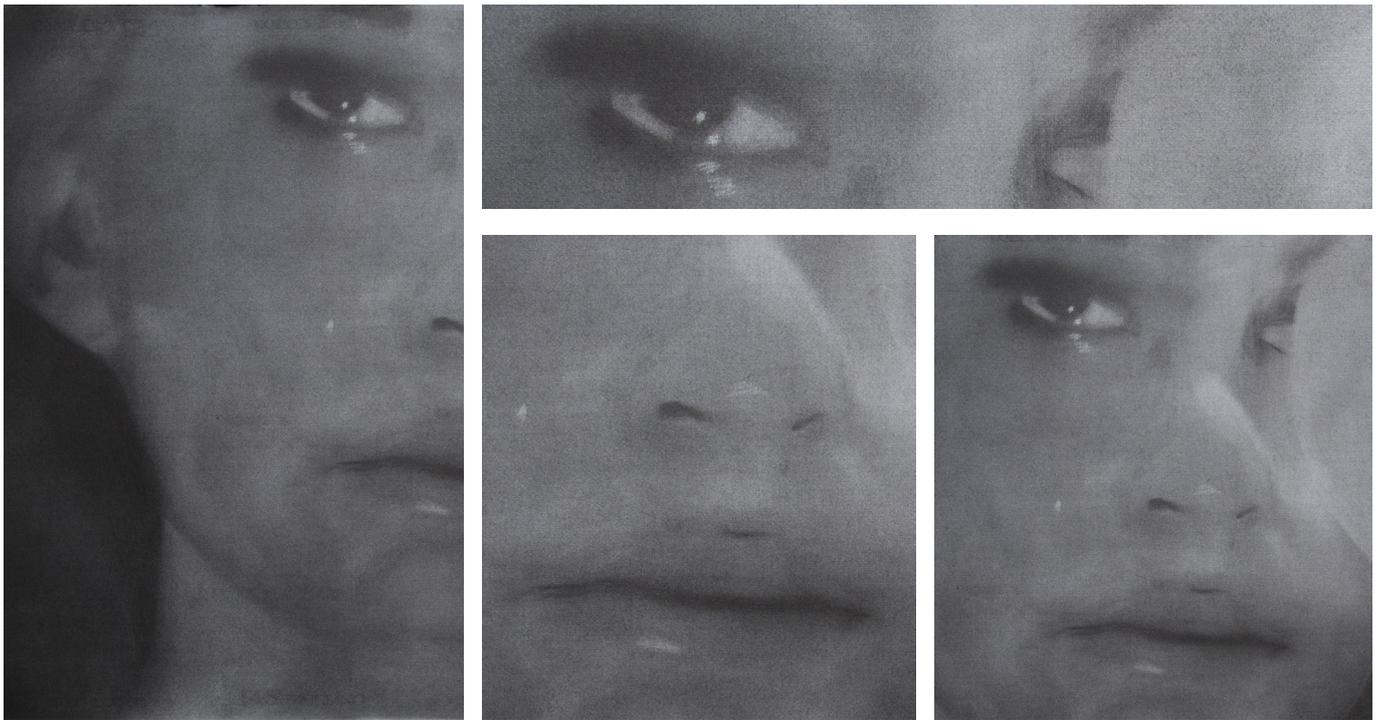
En 'Antoinne' toma importancia el rostro principal, formando una composición centrada y de marcados contrastes lumínicos, que delimitan cada detalle con precisión. Tanto el personaje central como el rostro de la derecha, tienen gran cantidad de definición. Sin embargo, las telas y el fondo pierden carga, en comparación con el referente fotográfico, y ganan en simplicidad.

En 'Colette' la composición se abre, y los personajes se multiplican. Los detalles son mucho más escasos que en 'Antoinne', debido a que la sombra ocupa mucho más terreno que la luz y los grises modulados. Por lo tanto, sin entrar en mucho detalle se consigue el efecto buscado de oscuridad en el espacio y la proyección de luz en los rostros de los personajes.

Cuanto más alejados se encuentran los personajes menor es el detalle y mayor la síntesis. Además de la supresión o simplificación de algunos elementos del entorno de los personajes, que sí están presentes en el referente.



39. Minnie



40. 41. 42. y 43. Fragmentos de *Minnie*

4.3.2. MINNIE

'Minnie' es el siguiente dibujo (fig. 39), viene de un fotograma de la película 'Minnie and Moskowitz' dirigida por Jhon Cassavettes en 1971. Mantiene el formato de los anteriores, papel fabriano 100% algodón de 100x70 cms., pero varía la forma de trabajo empleada.

Comencé a dibujar desde el papel blanco virgen, algo nuevo para mí en la forma de trabajo que suelo tener con los dibujos a carboncillo. Decidí que fuese así porque la imagen referencial no tiene muchos contrastes, es bastante clara, y está desenfocada. Esto se debe, a que el pelo y la tez del personaje son muy claros, y además esta filmada en color, por lo tanto, el paso a blanco y negro no es tan contrastado como el de una filmada ya en blanco y negro y con los contrastes adecuados.

Este conjunto de características de la imagen nos hace pensar en algunas obras de Gerhard Richter en la que aparecen imágenes de resultados desenfocados y muy fotográficos.

Me pareció interesante conservar el desenfoco propio de la imagen, razón por la que la cantidad de detalles para concretar es mínima, y la utilización de lápiz conté innecesaria.

La composición en este caso es central, como en 'Antoinne', formada únicamente de un primerísimo plano de un rostro femenino que llena por completo el papel.



44. *Maya 1*



45. *Maya 2*



4.3.3. 'MAYA 1', 'MAYA 2'

Estos dibujos no conforman un díptico, pero si parten los dos de una grisalla y me gustaría hablar de ellos de una forma conjunta debido a algunos aspectos de la imagen.

Forman parte del mismo medimetroaje de Maya Deren, 'Meshes of the afternoon' filmado en 1943. Este medimetroaje nos transporta a un mundo en el que la realidad y los sueños se confunden, y la muerte parece esconderse dentro de nosotros mismos.

Además, los dibujos, forman parte de la misma acción que está en desarrollo durante todo el medimetroaje.

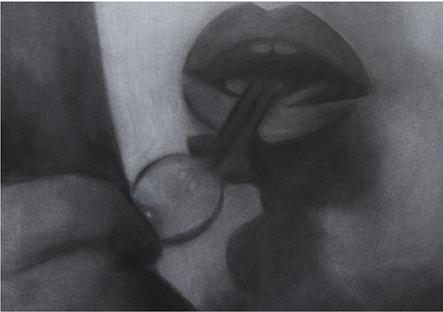
En estos dos casos de 'Maya 1' (fig 44) y 'Maya 2' (fig 45) la acción y el objeto toman protagonismo.

Curiosamente, en 'Meshes of the Afternoon' los objetos, junto a la mujer, van a ser los protagonistas, y al compartir este primer plano los objetos se personificarán, mientras que la mujer se objetivizará.

Si nos fijamos en la teoría psicoanalítica, en la que Maya Deren basa sus símbolos, en cuanto al significado de la llave, existen dos posibilidades: un aspecto de liberación o represión en función de si se nos da o se nos niega y, también, es un símbolo para la pareja, el matrimonio y la vida doméstica.

Por lo tanto, la llave escapando de la mujer que apreciamos en 'Maya1', en primerísimo plano, con una composición central, además de la utilización de lápiz conté para detalles, puede significar su sumisión a la vida doméstica y al matrimonio.

'Maya 2' tiene un alto contraste lumínico y una composición con tendencia diagonal, donde la mano y la cabeza son elementos únicos y clave (fig. 43 y 44). Como elemento central está la mano, algo nuevo en mi trabajo, puesto que hasta ahora siempre habían sido rostros los que tomaban el protagonismo.



46. 47. Fragmentos de *Maya 1*

48. y 49. Fragmentos de *Maya 2*

4.4 LECTURA DE LAS OBRAS EN EL ESPACIO Y NARRATIVIDAD DE LAS OBRAS.

Dada la relación de las obras con el campo de la imagen en movimiento, el plano, el encuadre y la narratividad estrechamente ligada al cine, resulta necesaria la colocación específica de los dibujos en el espacio para la correcta lectura del espectador.

El espacio expositivo debe de ser amplio, por el tamaño de los dibujos para que el espectador pueda visualizarlos a cierta distancia.

Necesitaríamos dos paredes que formen un ángulo de 90 grados, para colocar el dibujo de 'Antoinne' en la pared de la izquierda del espectador para que funcione como punto de partida de la narración.

El dibujo se debe poner a la izquierda para que el espectador al girar la cabeza hacia el frente, siguiendo la mirada del personaje, se encuentre con la mirada del dibujo de 'Colette' respondiéndole.

Siguiente a 'Colette', en la misma pared, el dibujo de 'Minnie', 'Maya 1' y 'Maya 2', en este orden. Originando la lectura visual narrativa de las obras, que atendiendo a lo explicado anteriormente durante toda la memoria plantea que:

Al poner en el espectador la necesidad de girar la cabeza para seguir las miradas de los personajes, se entiende lo que en el cine haría la cámara en un plano/contraplano. Dando paso a la narratividad de la historia que planteamos.

Si ponemos al lado de 'Colette' los dibujos que faltan se sigue con la lectura lineal planteada:

La aparición de un primerísimo plano detalle en el dibujo de 'Minnie', utilizado normalmente para destacar un elemento que es importante para el espectador. Nos aporta confidencialidad e intimidad con el personaje que observamos y destaca el hecho de que está llorando.

La acción y aparición de objetos, junto a la protagonista de 'Maya 1' y 'Maya 2' pueden inducir a varias lecturas en la que se podría estar planteando dos opuestos.

La ambigüedad planteada en las imágenes dificulta la diferenciación entre la complicidad, divergencia o represión de los personajes.

5. CONCLUSIONES

La realización de este TFG nos ha servido como síntesis de los conocimientos aprendidos en las materias cursadas a lo largo del Grado en Bellas Artes. Desde conceptos básicos del dibujo estudiados en los primeros años, asignaturas teóricas como las de Historia o Teoría del cine, y otras más instrumentales como técnicas fotográficas y de estampación, se articulan aquí y encajan como un engranaje a la hora de identificar la línea de interés que subyace en este trabajo.

De entre toda la bibliografía manejada han sido particularmente relevantes los libros: *El ojo interminable* de Jacques Aumont, *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?* de Laura González Flores, *Luces cámara acción! textos de cine y televisión* de Maria Lourdes Cortés y *El lenguaje del cine* de Marcel Martín, pues nos han aportado muchas de las claves para entender las relaciones entre la imagen movimiento y la imagen fija y nos han ayudado a identificar los elementos conceptuales dentro del trabajo práctico.

El desarrollo de los dibujos nos ha llevado a una rutina de trabajo en la que el proceso de las obras es casi tan importante como el resultado final. El tiempo de ejecución y el trabajar de manera seriada han ayudado a establecer una metodología que ayuda al análisis, a buscar vínculos entre las imágenes seleccionadas y a entender los porqués de esa selección.

Resulta también conveniente nombrar que el desarrollo de este proyecto me ha llevado a nuevas vías de experimentación, relacionadas directamente con la imagen en movimiento.

De algún modo mi trabajo realizado al final del Grado y el TFG parece enlazarse con mi interés inicial por el cine, y con posibles proyectos futuros.

Simultáneamente a la finalización del TFG edité un video, titulado 'Torment'¹, a modo de carta/presentación para realizar la preinscripción al Máster de Artes Visuales y Multimedia de la UPV. Los fragmentos de video utilizados para la realización del mismo, siguen siendo secuencias cinematográficas, lo que nos vincula al cine aunque el resultado, más cercano al videoarte, abre la puerta a un lenguaje 'metaartístico' que en palabras de Aumont estaría más cercano al lugar que ocupa la pintura desde el Dadá.

1 (<https://vimeo.com/98690080>)

6. BIBLIOGRAFÍA

MONOGRAFÍAS

- ARNHEIM, R. *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós. 1998.
- AUMONT, JACQUES. *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós, 1997.
- BAO, D. *Manual de producción para artes gráficas*. Madrid: Tellus, 1988.
- BOEGH, H. *Manual de Grabado no Tóxico*. Granada: Universidad de Granada. 2005.
- BONITZER, PASCAL. *Desencuadros. Cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.
- BOZAL, V. *Mímesis, las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor, 1987.
- DALLEY, T. *Guía completa de grabado e impresión. Técnicas y materiales*. Madrid: Blume . 1982
- D'ARCY HUGHES, A./ VERNON-MORRIS H. *La impresión como arte. Técnicas tradicionales y contemporáneas*. Barcelona: Blume, 2010.
- FREEDBERG, A. *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra. 2009.
- FIGUERAS FERRER, E. *El Grabado no tóxico: Nuevos procedimientos y materiales*. Barcelona: Universidad de Barcelona. 2004. GARCÍA FONT, J. *La magia de la imagen*. Barcelona: Mra. 1995.
- GONZÁLEZ FLORES, LAURA. *Fotografía y Pintura: ¿Dos medios diferentes?*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- GOTARDELLO, L. Y M. *Impresión Offset*. Barcelona, Don Bosco. 1976
- HOCKNEY, DAVID. *El conocimiento secreto*. Madrid, Destino, 2001
- MOHOLY NAGY, L. *Pintura, fotografía y cine*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005
- POLKE, S. *Pinturas, fotografías y películas*. Barcelona: Polígrafa. 2006
- STOICHITA, V. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela, 1999.
- VICARY, R. *Manual de litografía*. Barcelona: Blume. 1993.
- ZELICH, C. *Manual de técnicas fotográficas del siglo XIX*. Sevilla: Utrera. 1995
- ZUNZUNEGUI, SANTOS. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, 1989.

TESINA

VILLANUEVA GARCIA, MAYTE. *Medios de producción y reproducción de la ilustración. Un enfoque práctico*. [Trabajo Final de Máster]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2014.

REVISTAS Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Caiman cuadernos de cine (Madrid). España: Caiman ediciones, 2012 (Junio), num. Extra 1, ISSN 2253-7317

AUDIOVISUALES

ANTONIONI, MICHELANGELO (dir.) *Blow Up* (película). Reino Unido: Bridge Films / MGM, 1966.

BERGMAN, INGMAR (dir.) *Sommaren med Monika* (película). Suecia: Svensk Filmindustri, 1953.

BERGMAN, INGMAR (dir.) *Persona* (película). Suecia: Svensk Filmindustri (SF) 1966.

CASSAVETES, JHON. (dir.) *Minnie and Moskowitz* (Película). Estados Unidos: Universal Pictures, 1971.

DEREN, MAYA. (dir.) *Meshes of the afternoon* (Cortometraje). Estados Unidos: Maya Deren Experimental Films, 1943.

DOLAN, XAVIER (dir.) *Les amours imaginaires* (Película). Canadá: Alliance Atlantis Vivafilm, 2010.

GODARD, JEAN LUC. (dir.) *Vivre sa vie* (Película). Francia: Les Films de la Pléiade / Pathé Consortium Cinéma, 1962.

GODARD, JEAN LUC. (dir.) *Band a Part* (Película). Francia: Columbia Films, 1964.

HENEKE, MICHAEL . (dir.) *Amor* (Película). Francia-Alemania-Austria; Les Films du Losange / X-Filme Creative Pool / Wega Film / France 3 cinéma / ARD degeto / Bayerischer Rundfunk / Westdeutscher Rundfunk / Canal + / France télévisions, 2012

HERZ, JURAJ (dir.) *Spalovac mrtvol* (película). Checoslovaquia: Filmové Studio Barrandov / Sebor, 1969.

JARMUSH, JIM (dir.) *Stranger than Paradise*. (Película) EEUU-Alemania del Oeste: Cinesthesia Productions / Grokenberger Film Produktion / Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 1984.

LANTHIMOS, YORGOS. (dir.) *Canino* (Película). Grecia: Boo Productions / Greek Film Center / Horsefly Productions, 2009.

LEIGH, MIKE (dir.) *Naked* (Película). Reino Unido: Thin Man Films / Fine Line Features / Film Four International / British Screen, 1993.

LYNCH, DAVID. (dir.) *Eraserhead* (Película). Estados Unidos: David Lynch / The American Film Institute for Advanced Film Studies, 1977.

LYNCH, DAVID (dir.) *Blue Velvet* (Película). Estados Unidos: De Laurentiis Entertainment Group (DEG), 1986.

RESNAIS, ALAIN (dir.) *L'annèe dernière à Marienbad* (Película).

Francia-Italia: Pierre Courau Raymond Froment, 1961.

TRUFFAUT, FRANÇOIS. (dir.) *Antoinne and Colette* (Mediometrage). Francia: Les Films du Carrosse, 1962.

.TRUFFAUT, FRANÇOIS (dir.) *Jules et Jim* (Película). Francia: Les Films du Carrosse / Sédif Productions, 1961.

VISCONTI, LUCHINO (dir.) *La caduta degli dei* (Película). Italia-Alemania-Suiza; Italnoleggio / Eichberg Films , 1969

WILLDER, BILLY (dir.) *The Apartment* (Película). Estados Unidos: United Artists / The Mirisch Corporation, 1960.

7. LISTADO DE IMÁGENES

1. GERHARD RICHTER. Lovers in the forest. 1966.
2. EDWARD HOPPER. Morning sun. 1952.
3. CHEMA LÓPEZ. La ceguera. 2003
4. Last year at Marienbad. 1961.
5. Sommaren med Monika. 1953.
6. El incinerador de cadáveres. 1969.
7. David Lynch et Isabella Rossellini. 2012.
8. Catherine et Jim. 2013.
9. y 10. Fragmentos David Lynch et Isabella Rossellini
11. 12. 13. y 14. Fragmentos Catherine et Jules.
15. Desplegable de cianotipias completo
16. 17. y 18 Fragmentos del desplegable
19. Litografía: El gabinete del doctor Caligari
20. Litografía: El año pasado en Marienbad
21. Serigrafía: Sarajevo's love story.
- 22: Serigrafía: The hour of the wolf.
23. Serigrafía: Vivre sa vie. Fragmento
24. Serigrafía: Canino. Fragmento
25. 26. 27. 28. 29. Fotogramas referentes del TFG
30. Conjunto de fotografías de proceso pertenecientes a los al TFG
31. Antoinne
32. Colette
33. 34. 35. 36. Fragmentos de Colette
37. 38. Fragmentos de Antoinne
39. Minnie
40. 41. 42. y 43. Fragmentos de Minnie
44. Maya 1
45. Maya 2
46. 47. Fragmentos de Maya 1
48. y 49. Fragmentos de Maya 2