

TFG

A SINGLE FRAME: PROYECTO PICTÓRICO A PARTIR DEL USO DEL ROSTRO EN EL CINE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Presentado por Guillem Chanzá Chanzá

Tutor: Rosa María Martínez-Artero

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2016-2017



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Este proyecto consiste en una serie de obras pictóricas que narran el encuentro entre cine y pintura mediante el uso del rostro como nexo principal. El proyecto está conformado por cinco obras que parten de cinco recursos fílmicos con relación al rostro. La idea de secuencia, el diálogo de los planos o la contraposición entre color y blanco y negro serán, entre otros, las herramientas empleadas para dar forma a *A single frame*.

El proyecto parte de la película de Tom Ford, *A single man* (2010), cuyos fotogramas traspasados a pinturas abordan el tema del rostro y su capacidad para transmitir emociones. La memoria recoge las obras y las muestra junto a su proceso y resultados, además de los referentes artísticos que más nos interesan para desarrollar el trabajo.

El libro de Jaques Aumont, *El rostro en el cine*, apoya los conceptos que se tratan en este proyecto y nos permite construir el hilo conductor del marco teórico. Asimismo, esta memoria incluye una reflexión crítica personal sobre el proyecto y la evolución de mi obra.

Palabras clave

Cine - Pintura - Rostro - Fotograma

*

Aquest projecte recull una sèrie d'obres pictòriques que narren la relació del cinema amb el pictòric mitjançant el rostre. El projecte està conformat per cinc obres, que revisen els cinc recursos fílmics amb relació al rostre. La idea de sèrie i el diàleg dels plans o la contraposició entre color i blanc i negre d'aquests seran les eines utilitzades per donar forma a *A single frame*.

El projecte parteix de la pel·lícula de Tom Ford, *A single man* (2010) de la qual extraurem fotogrames que passarem a la pintura. Per abordar aquest tema ens basarem en els recursos que la pintura s'ha adaptat del cinema, i és per això que repassarem referents artístics fonamentals en aquesta relació, explicant quins conceptes adaptem a aquest projecte, de cada artista.

L'obra de Jaques Aumont, *El rostro en el cine*, serà el fil conductor, en tant al marc teòric es refereix d'aquest projecte. Així mateix, finalitzarem el projecte amb una reflexió personal sobre com es tradueixen els recursos cinematogràfics a la pintura presents en les obres i com aquest projecte ha servit d'evolució pròpia.

Paraules clau

Cinema - Pintura - Rostre - Fotograma

*

This project includes a serie of pictorial works that narrate the relationship between cinema and painting through the use of the face in it. The project is made up of five works, which review five film resources in relation to the face. The idea of series and the dialogue of the planes or the contrast between colour and black and white of these will be the tools used to shape *A single frame*.

The project starts with Tom Ford's *A Single Man* (2010) from which we will extract frames that we will transform to the painting. To address this theme we will rely on the resources that painting has adapted from the cinema, and that is why we will review fundamental artistic references in this relationship, explaining what concepts we adapted in this project of each artist.

The work of Jaques Aumont, *El rostro en el cine*, will be the main thread when the theoretical framework refers to this project. Likewise, we will finish the project with a personal reflection on how the cinematographic resources are translated to the painting present in the works and how this project has served its own evolution.

Keywords

Cinema - Painting - Face - Frame

A mis amigos y a mis padres, por estar detrás de mi
con palabras de apoyo y motivación sin descanso.

ÍNDICE

1. Resumen y palabras clave	2
2. Preliminar.....	6
3. Introducción.....	7
4. Objetivos y metodología.....	8
4.1. Objetivos generales.....	8
4.2. Objetivos pictóricos.....	8
4.3. Metodología de trabajo.....	9
5. La transferencia del cine a la pintura.....	11
5.1. Marco teórico.....	11
5.2. Referentes.....	14
6. Proyecto: <i>A single frame</i>.....	19
6.1. Obra anterior.....	19
6.2. Primeros conceptos.....	20
6.3. Elección del filme: <i>Un hombre soltero</i> , Tom ford (2009).21	
6.4. <i>A single frame</i> : Obra final	24
6.4.1. <i>A SINGLE FRAME I</i>	26
6.4.2. <i>A SINGLE FRAME II</i>	28
6.4.3. <i>A SINGLE FRAME III</i>	30
6.4.4. <i>A SINGLE FRAME IV</i>	32
6.4.5. <i>A SINGLE FRAME V</i>	34
6.4.6. Imágenes.....	36
7. Conclusiones.....	38
8. Bibliografía.....	40
9. Índice de imágenes.....	42

PRELIMINAR

“—No. No lo que se entiende por visiones. Primero me sentí mareado. No mucho. Y, por supuesto, algo asustado. Como supongo se sentiría el doctor Jekyll después de tomar su pócima por primera vez... Luego ciertos colores comenzaron a adquirir un brillo particular y a resaltar. Parecía extraño que la gente no los advirtiera. Recuerdo un bolso rojo de señora encima de una mesa, en un restaurante: ¡era todo un escándalo público! Y las caras de las personas se convertían en caricaturas; quiero decir que parecía que pudieras comprender sus intenciones ocultas, cruda y llanamente. Uno, absurdamente vanidoso; otro, literalmente enfermo de angustia; otro, buscando camorra. Y después ves a unos pocos que se limitan a ser simplemente bellos, porque están libres de deseos o agresividad y se toman la vida como viene... ¡Ah!, y las cosas van acentuando poco a poco su carácter tridimensional; las cortinas adquieren peso como si estuvieran esculpidas, y la madera es muy rugosa. Las flores y las plantas desprenden vida. Me acuerdo de un tiesto con violetas: estaban quietas, pero se las veía moverse; parecían serpientes enroscadas e inmóviles, erguidas sobre sus anillos... Y al fin, cuando el efecto llega al máximo, parece como si las paredes de la habitación y cuanto te rodea respiraran, y las vetas de la madera comienzan a fluir como si fuesen líquidas... Por último, lentamente, todo se vuelve a apagar, retorna a la normalidad. No hay resaca alguna. Me sentí perfectamente después. Y me tomé una gran cena¹”

1 ISHERWOOD, O. *Un hombre soltero*, pg 78

3. INTRODUCCIÓN

Este proyecto, *A single frame*, se desarrolla durante el curso académico 2013/2014 como Trabajo Final de Grado (TFG) en la Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València.

El trabajo presentado nace de principales intereses en mi producción artística: el cine, la pintura de retrato y la moda. En *A single frame*, se inicia un recorrido que parte de la observación de la relación entre el cine y la pintura -especificándonos en el rostro y la influencia del cine en la pintura- para pasar del fotograma al pincel en un proyecto que consta de cinco obras. Estas cinco obras cuentan con el objetivo de dialogar con el espectador en torno a las emociones.

Los conceptos tratados en este proyecto son los recursos del rostro desde la mirada cinematográfica, la idea de secuencia y de fotograma aislado junto con el concepto del tiempo y de cómo todos estos recursos pueden ser trasladados del cine a la pintura. Para realizar este proyecto, he empleado software digital, imágenes sacadas de la película escogida desde un sitio Web donde se recogen fotogramas de distintos filmes. De ahí las he ido trabajando digitalmente para adaptarlas al formato de la tela donde se transforman en pintura. Para poder llevarlo a cabo se ha elegido, con una serie de criterios que analizaremos, la primera obra cinematográfica de *Tom Ford, Un hombre soltero* 2009 en concreto. Dentro de este filme se han elegido cuatro escenas diferentes. Escenas íntimas, con planos muy cerrados que nos sumergen en un ambiente de privacidad y de conversación cercana. *A single frame* se conforma mediante diferentes recursos fílmicos, el rostro de fondo, el primer plano, el picado, el binomio color/blanco y negro y el detalle plano contra plano. Finalmente, las diferentes series que conforman el proyecto y con las que se consigue crear un marco íntimo entre la obra y el espectador son: *A single frame I, II, III, IV, V*. Estas nos evocan las sensaciones del filme desde la pintura, señalando con el lenguaje pictórico los recursos fílmicos afines puestos en escena.

Esta memoria está estructurada de forma que, a medida que se avanza en ella, se comprende el camino que lleva el filme a la pintura. Para esto la organizamos de la siguiente forma: Después de esta introducción explicamos los objetivos generales y pictóricos que pretendemos conseguir, seguidamente exponemos la metodología que se ha llevado a cabo para realizar el proyecto. Llegados a este punto, entramos en el marco teórico que sustentara *A single frame*. Para esto, utilizamos a Aumont como guía para poder abarcar los conceptos que trataremos. Después de esto repasamos los referentes artísticos y formales en los que nos basamos y añadimos una introducción a mi obra anterior. Esta última actuará de antesala al proyecto que, finalmente, analizaremos obra por obra y que concluirá con una la bibliografía consultada y una relación de imágenes.



Fig 1. Detalle de *A single frame I* en proceso



Fig 2. Detalle de *A single frame I* en proceso

4. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

En este apartado se presentan los principales objetivos que se han tenido en cuenta durante el proceso de realización del Trabajo Final de Grado, así como la metodología seguida para el estudio y el desarrollo plástico de las cuatro series realizadas.

4.1 OBJETIVOS GENERALES

A single frame nace con el objetivo de explorar cómo, mediante la pintura, se pueden representar las sensaciones evocadas por las imágenes en movimiento. Investigar la relación que existe entre el cine y la pintura, y más concretamente, cómo funciona el rostro en las películas. Encontrar de qué manera podemos plasmar en un lienzo la atmósfera, el carácter y la emoción producida por los actores, con el fin de hallar cuales son las estrategias filmicas que podremos trasladar a la pintura para evocar estos.

Otro de los objetivos es poder crear un medio personal de expresión donde extraigamos el carácter subjetivo de la escena representada y lo plasmemos en su totalidad en la obra pictórica. Encontrar un modo, ya sea de empleo del color, la composición, el encuadre o del ritmo de la pincelada que se adecue a la escena representada, y al mismo tiempo, pueda dialogar con el espectador.

Finalmente, nuestro objetivo es crear un proyecto que narre una historia que trata de cuatro temas diferentes con los cuales personalmente me identifico sobremedida. Por tanto, el objetivo final no sólo es crear una serie de obras que exploren las partes ya nombradas, sino también crear un proyecto personal en el cual me pueda identificar, me pueda identificar y, por ende, también lo haga el espectador.

4.2 OBJETIVOS PICTÓRICOS

En este proyecto se plantea una producción de obras pictóricas, agrupadas algunas en series extraídas de los fotogramas del filme seleccionado. Es por esto que necesitamos trabajar de una manera seriada que crea un ritmo de trabajo en el cual los diferentes fotogramas son reproducidos todos con el mismo patrón, creando así un sentido de continuidad.

Se pretende conseguir pinturas que se aproximen al realismo, realizadas mediante un juego entre los planos de color y la pintura gestual. La gama cromática elegida es notablemente diferente a la empleada en obras anteriores. Esto es algo que se convierte en un reto que hace que explore nuevas tonalidades.

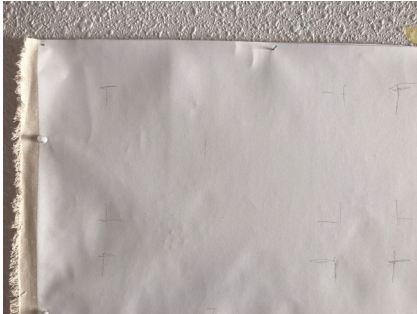


Fig 3. Detalle de la tela.



Fig 4. Disposición de las impresiones en la tela

Fig 5. Fondos para *A single frame II*Fig 6. Fondo para *A single frame I*

lidades y que trabaje fuera de mi zona de confort. No interesa la verosimilitud en las obras sino que se entienda lo que sucede, buscamos una pintura sencilla que se exprese por sí misma con y sin la ayuda del contexto creado mediante la colocación de las series. El fin es llegar a conseguir obras que lleguen a un nivel figurativo con el que podamos entender una escena del filme sin caer en la imitación.

Finalmente, se pretende con estas obras crear un espacio a modo de instalación que componga una visión del conjunto. Las series se muestran de manera que el espectador puede relacionar un espacio temporal y pueda crear una línea narrativa, compuesta por fragmentos, que sugiera las emociones y los estados que quedan plasmados en la pintura.

4.3 METODOLOGÍA DE TRABAJO

Uno de los principales factores que discrimina este proyecto es que no es el de un pintor que produce una obra relacionada con las imágenes de artistas de cine de la época dorada de Hollywood. Tampoco es el que se dedica, por ejemplo, a reproducir imágenes icónicas de la industria del séptimo arte, como podría ser la famosa imagen de Audrey Hepburn tomada por John Kobal. Es una investigación sobre las imágenes del cine y su relación con la pintura. Es descubrir la vinculación que existe entre estas dos maneras complejas de expresión centrándonos en especial en el rostro en el cine y en el retrato en la pintura; el nexos de estos es el final del camino.

Es por esto que la metodología seguida para realizar este proyecto exige un estudio de contexto que nos lleva a la lectura de *El rostro en el cine* de Jacques Aumont, al que nos referiremos en esta memoria y que nos servirá de apoyo durante el desarrollo del proyecto. Así también referentes artísticos del campo de la pintura, la fotografía o del mundo cinematográfico serán empleados para fomentar *A single frame*.

La antesala de este proyecto ya predecía que el tema de un film junto con sus recursos serían el hilo conductor. Comencé a trabajar de una forma que evolucionaría hasta lo que es *A single frame*. El proyecto empezó siendo una serie de apuntes sobre momentos específicos de un par de películas donde el rostro femenino aparecía en forma de cartel, de *banner*, detrás del personaje principal. Después de un par de intentos decidimos que, aunque me gustaba, necesitaba algo más que narrar. Es aquí cuando decidimos centrar el tema en un film específico, pero para esto necesitaba desarrollarlo intensamente, para que el proyecto tuviese consistencia. El tema se convirtió en el motivo principal para emprender el proyecto.



Fig 7. Fondo para pintar un fotograma



Fig 8. Fondo para pintar un fotograma

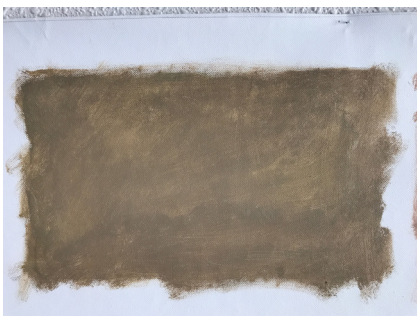


Fig 9. Fondo para pintar un fotograma



Fig 10. Interior del estudio

Para poder centrar el trabajo en una sola película debíamos seleccionar una que no solo enriqueciera a éste visualmente, sino que pudiese contar algo con diferentes recursos fílmicos que estuviesen en función del rostro y que además la trama de la película fuese lo suficientemente potente como para poder narrar mediante imágenes, frames, en solitario, una historia y poder crear así un diálogo. Además, creíamos conveniente que el filme fuese de algún modo importante para mí. Revisamos las escenas completas que transmitían algo que ya hubiese experimentado y que por tanto tuviese un significado a la vez recopilamos los recursos fílmicos empleados durante estas escenas y cual era el significado que aportaban. Son estos motivos por los que elegimos *A single man*, (2015 Tom Ford) una película que desde mi punto de vista es un referente de un cine que cuida la imagen desde el enfoque de la moda sin olvidar lo que cuenta.

Después de elegir la película, se eligieron las escenas y de ahí se extrajeron los fotogramas cruciales para contar la historia. Finalmente, la puesta en común de las imágenes nos llevó a crear un método de trabajo organizado del siguiente modo: las obras divididas por diferentes recursos, dieron paso a una serie de once obras, una serie de seis, una de dos y finalmente una pieza sola separada. Para distribuir los fotogramas en la tela donde se pintarán después se siguió un guión para que el espectador pudiese comprender lo que se quería contar. Con los fotogramas seleccionados y distribuidos se comienzo a pintar la que más partes tenía, la de once. Al mismo tiempo también comencé otra series a la vez en el mismo espacio, en mi estudio, para poder ver con mas facilidad la relación que existe entre los fotogramas y la relación que existe entre las escenas. Mi metodología de trabajo a la hora de pintar normalmente sigue el patrón: primero, un color de fondo, el dibujo y por ultimo el individuo. En este caso seguí las mismas premisas y mediante fondos empecé todas las obras, obras que comparten dimensiones de ancho, y que se pintan en tela sin bastidor para referirnos al concepto de telón de fondo, que más adelante mencionaremos.

Primero, la serie más amplia y, después, la pieza que ocupa toda la tela, de este modo trabajándolas en el mismo espacio podía encontrar una comparativa entre ambas. Según iba finalizando las obras surgían propuestas distintas y empezaba nuevas con el mismo método.

Con la utilización de manchas rápidas y sintéticas poco a poco y sin necesidad de muchos detalles se veía cómo el nexo entre unas imágenes y otras nacía. Es por esto que las piezas no destacan por su detalle sino por el todo que las une.

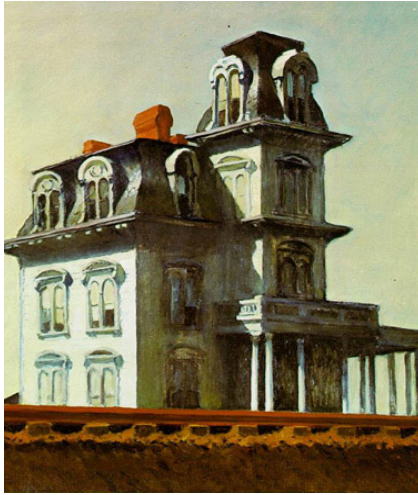


Fig 11 House by the Railroad (1925), de Edward Hopper



Fig 12 Psycho (1960), de Alfred Hitchcock

5. La transferencia del cine a la pintura

5.1. Marco Teórico

Para abordar el marco teórico de este proyecto hemos revisado la relación cine y pintura tratando diferentes recursos y autores y buscando aquello que convenía para apoyar nuestro proyecto.

Para empezar a tratar el asunto debemos recordar que una película es, antes que nada, imagen en movimiento, es una experiencia visual. Por esto encontramos más complicado estudiar este concepto, ya que las principales tendencias historiográficas cinematográficas contemporáneas dedican más atención a estudiar el aspecto narrativo del cine en contra de su carácter visual, en un intento de descubrir cómo se articula el relato a través de los medios fílmicos. Sin embargo, nuestra fascinación por el cine viene primero y precisamente de su impronta visual y hoy en día no se entiende la pintura sin la influencia de la fotografía y el cine, hermanas jóvenes de la representación de lo visible.

Los elementos de la influencia del cine sobre las diferentes manifestaciones plásticas, y en concreto sobre la pintura, pueden ser denominados a partir del análisis comparado entre pintores y cineastas. Temas, tratamientos, estilos, encuadres o maneras de iluminar han influido en distintos creadores a lo largo del siglo XX.² Sin embargo, es una influencia que debe considerarse mutua, es decir, que se ha producido en las dos direcciones. Este arma de doble filo es más evidente si se busca en pintores realistas preocupados por temáticas que el cine ha abordado específicamente. En este proyecto trabajamos sobre cómo una historia nacida del cine puede recibir un tratamiento diferente, como es el de la pintura y transmitir narrar o expresar de una manera más rica.

El director de cine José Luis Borau afirma que el cine ha influido en la pintura en «su afán de reflejar el movimiento» y en «la búsqueda de nuevos encuadres». Tres son las características del cine que traducidas a la pintura: «el manejo artificial de la luz, el encuadre y la posibilidad de reflejar el movimiento».³ Uno de los artistas que mejor ha reflejado el peso del cine en la pintura ha sido, según Borau, Francis Bacon, admirador de Eisenstein y Buñuel, que ha utilizado en el lienzo el plano-contraplano típico del cine e intenta reflejar el movimiento.

2 ORTIZ, Á; PIQUERAS, M. La pintura en el cine, 1995.

3 J. DE PABLOS PONS. La pintura y su influencia en el cine. Una aproximación pedagógica a la obra de Edward Hopper



Fig 13. Jutta (1973) por John Kacere



Fig 14. Lost In Translation (2003) por Sofia Coppola

Es el caso del artista estadounidense Edward Hopper (1882-1967) cuya visión de la América Contemporánea, reflejada en una cotidianidad urbana o rural donde los personajes representados hacen partícipes al espectador de sus estados de ánimo, ha sido reflejada pictóricamente a través de una «mirada cinematográfica». Sobre la relación del pintor del realismo norteamericano con el cine se han vertido ríos de tinta porque grandes directores le han homenajeado en sus filmes: Hitchcock, Antonioni, Coppola, Lynch, Wenders etc. De este último destacamos *El fin de la violencia* (1997) donde se ve claramente a Hopper en el filme reflejado. Otro de los ejemplos de la representación visual de la cotidianidad podría encontrarse en la obra de cineastas como Robert Altman, en cuya filmografía la influencia estética de Hopper parece hacerse visible. Un ejemplo específico puede ser el film *Vidas cruzadas* (1993), basado en varios relatos de Raimond Carver, donde dicha cotidianidad es el punto de partida para relatar cómo la vida de unas personas corrientes se entrecruza, compartiendo ilusiones y tragedias. Otros paralelismos que a título de ejemplos significativos se pueden establecer entre cineastas y pintores, siendo éstos la fuente primaria de inspiración, pueden ser Rohmer y Corot, Greenaway y Mantegna, Bertolucci y Bacon, Ford y Remington, Pasolini y El Bosco, Saura y Goya, Fosse y Grosz.



Fig 15. 'Nightahwks' de Edward Hopper (1942)



Fig 16. 'El fin de la violencia' de Wim Wenders (1997)



Fig 17. Gillian Wearing *Rock 'n' Roll 70*, 2015

El cine nace por la incapacidad por parte de la pintura de conseguir reflejar el movimiento, un movimiento que es requerido de un tiempo. Entendemos el cine como heredero del arte pictórico. El séptimo arte nace junto al impresionismo, movimiento artístico que surge en plena revolución industrial, y cuyas bases van ligadas a un arte de connotaciones científicas que busca la impresión y el avance hacia la situación social y tecnológica del momento, pretendiendo ser el reflejo de una realidad cambiante. El cine emerge muy arraigado a las leyes básicas de la pintura pero sufre el distanciamiento de esta hacia otras formas de expresión y por parte de este hacia otros temas, desconectando así, sus relaciones tradicionales para reencontrarse en la instalación conceptual contemporánea donde el uso del audiovisual se impone.

Un ejemplo de ello podría ser la artista británica Gillian Wearing la cual pude ver su exposición en el IVAM en septiembre del 2015, donde lo visual, lo físico y lo sonoro entran en relación conectando con la pintura. Este tipo de relación interdisciplinar con el espacio es muy importante para este proyecto; las obras presentadas como telones se apropian de un espacio. El espacio se llena por tanto de pintura y estas se llenan de imágenes creadas por el cine. La puesta en escena del arte contemporáneo en relación a este proyecto nos lleva a revisar las obras de instalaciones de cineastas. Esto nos conduce a una de las muestras llevada a cabo en el CCCB que engloba un poco este concepto de obra salida del cine y expuesta en forma de instalación Erice - Kiarostami: Correspondencias, inaugurada en 2006. Víctor Erice y Abbas Kiarostami son probablemente dos de los cineastas más respetados del mundo. La exposición es un encuentro entre los dos, una mirada diferente sobre ellos mediante fotografías, instalaciones y diferentes proyectos.

Del encuentro entre ambos lenguajes surge *A single frame*. Del estudio del filme, de la intuición y de proporcionar un equilibrio entre las partes a fin de beber, en la plasticidad de los planos cinematográficos y su temática, los recursos y artificios conscientes que puedan guiarnos hacia la construcción de un relato pictórico capaz de emanar ese sentido estético y su tema.



Fig 18. Exposición Erice - Kiarostami. Correspondencias CCCB, Jordi Gómez, 2006



Fig 19. Sin título Meghan Howland 2011

5.2. Referentes

En esta parte del proyecto repasaremos rápidamente los artistas que han ayudado a dar forma a esta serie de pinturas. Después de un estudio centrado en cómo clasificar a los artistas, hemos decidido separarlos por los cuatro conceptos que sustentan a *A single frame*; la pintura, el rostro, la iconografía y el frame. De esta manera damos a entender de una manera más clara que es lo que se extrae de cada uno de los artistas para conformar este proyecto.

Meghan Howland, la pintura

Meghan Howland es quien escojo como referente para la aplicación de la pintura. Nacida en Massachusetts en 1985 es una artista que actualmente radicada en la ciudad de Portland. Su trabajo es una entrega de emociones al óleo, una exploración de su condición renuente a mostrarse entera y que deja al espectador completar con su interpretación lo que las aves abrazan.

La obra de Howland se fundamenta en los sueños, y esa inmaterialidad se traslada a sus pinturas, en las que resulta difícil desentrañar el fondo y saber si pinta de amor, temor, nostalgia o secretos; su trabajo es un diálogo con el que mira y es éste quien conversa con el sentir de la artista a través del propio hasta completar la pieza.

Una de las cosas que recojo del trabajo de Howland, es que existe una tendencia a ocultar el rostro, lo mismo con aves que con flores, prendas o trazos sueltos; es su manera de comunicar y dejar de lado el desgastado uso de la mirada para interpretar la obra. El juego de ocultación del rostro y el dialogo con el espectador sobre la identidad de este es algo que ha estado muy presente en mi obra anterior.

El motivo fundamental de esta elección es el concepto de pintura y expresión que empleo en el proyecto.

La pincelada de la artista junto con la dirección de su trazo y la utilización de fondos de color para trabajar encima mediante capas es fundamental para la realización del trabajo ya que como mas adelante veremos el método de extraer la figura desde un fondo es el empleado. Por una parte por el empleo similar del gesto, ya que en estas piezas no es el detalle lo que describe, sino el conjunto de pinceladas.



Fig 20. *Tone*, Meghan Howland 2013



Fig 21. *Ada with bathing cap*, Alex Katz 1982



Fig 22. *Ulla in Black Hat*, Alex Katz 2010

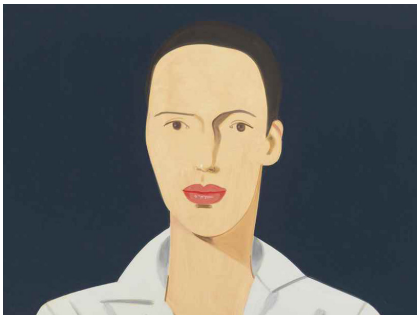


Fig 23. *Ulla* Alex Katz, 2009

Alex Katz, el rostro

Alex Katz es de quien extraemos el concepto de rostro que después aplicaremos para realizar la búsqueda de los fotogramas para crear las series pictóricas.

Nacido en Brooklyn, New York, el 24 de julio de 1927 es uno de mis artistas figurativos de referencia, es considerado uno de los precursores del arte pop. Maestro de la figuración limpia, como han llamado a su estilo, basado en la cercanía y la esencia sublime del momento, permite acercarse a una obra asombrosa de un artista que se ha salido con la suya tras muchos años de producción. Activo desde los años cincuenta y, lo que es más trascendente, sin dejarse llevar por quienes le despreciaban por su normalidad y le acusaban de banal por no caer en el reduccionismo de las escuelas y los estilos o la grosería cambiante de la moda. La moda que es un ítem que guía a este proyecto ya que forma parte de mis estudios externos y que Katz representaba de una forma sutil. También lo escogemos en este proyecto para que de alguna forma sintetice la pincelada que empleo en mi obra anterior sin llegar a ser escueta como lo es en el pop de Katz.

Este artista ha sido uno de mis principales referentes durante mi trayectoria pictórica por el empleo de la yuxtaposición de figuras bidimensionales sobre fondos neutros, donde Katz consigue poner de manifiesto el ambiente de irrealidad y soledad en el que se mueven los personajes de sus creaciones. El empleo de una luz fría, a modo de foco eléctrico acrecienta esta sensación de aislamiento e irrealidad. El afán por conseguir una pintura objetiva, a medio camino entre la tradición figurativa y los medios de comunicación de masas, es algo que me ha interesado mucho sobre todo su técnica de borrar el rastro subjetivo que se esconde tras las pinceladas del artista. Para ello Katz, después de la preparación de los esbozos, silueta éstos por medio de un cútex, de tal modo que éstos le sirven de plantilla con la que espolvorear los pigmentos sobre el lienzo. Como evolución de esta técnica, nacen los *Cut outs*. Se trata de figuras, generalmente representadas en forma de busto que el artista recorta y pinta al óleo por ambas caras. Establece de esta manera una curiosa dialéctica entre la figura bidimensional y el espacio que la rodea, pues para una completa percepción de la figura, el espectador debe rodearla.

Otro de los recursos utilizados por este artista es el que, más que representar imágenes de una manera fiel, a Katz le interesa capturar el instante de la percepción, al que suele referirse como un “flash explosivo” que ocurre “antes de que la imagen se enfoque” del todo. Ese momento donde no ves la figura perfilada pero percibes de forma plena su esencia.



Fig 24. *Blue Liz*, Andy Warhol 1962



Fig 25. *Greta Garbo* por Rupert Smith y Andy Warhol, 1989

Andy Warhol, la iconografía

Cuando hablamos del binomio cine arte es casi inevitable que salga la figura de Andy Warhol, llevada al tópico en muchas ocasiones es sin duda uno de los artistas que se nutrió del cine en todos sus aspectos. Es por esto que elegimos a Warhol para adaptar en *A single frame* el concepto de imagen iconográfica a la pintura extraída de los fotogramas.

Andy Warhol 6 de agosto de 1928 en Pittsburgh, Pensilvania, quizá sea uno de los artistas más influyentes de la segunda mitad del siglo XX. Pero su cine, al que se dedicó intensamente a partir de 1963, cuando entraba en el período más notorio de su carrera como pintor, sigue siendo el gran enigma. Influido inicialmente por las películas de Ron Rice y Jack Smith, Warhol pronto encuentra su propia voz en una serie de películas minimalistas *Sleep* o *Empire* que lo convertirían en pionero del estructuralismo cinematográfico. Sin renunciar a sus presupuestos artísticos, alcanzó el éxito comercial con *My Hustler* y *Chelsea Girls*.

Reconocido como innovador, podemos rastrear su huella tanto en el cine formal más radical como en, al otro lado del espectro, los recursos del cine punk o espacios televisivos como *Big Brother*. La etapa muda de Warhol se presta a la conceptualización, y el concepto resulta atractivo y útil para el análisis crítico-teórico.

Tan prolífico resultó Warhol en el campo del cine y tan en serio se tomó su vocación de cineasta que, siendo a esas alturas uno de los pintores más cotizados de los Estados Unidos, anunció, en mayo de 1965, su abandono de la pintura en favor del cine. En 1968 deja a su vez de hacer cine, en parte debido al disparo que recibió de Valerie Solanas que lo dejó al borde de la muerte y lo apartó de la comunidad de personajes, Solanas incluida, que constituía la materia prima de sus películas. Después de su estancia en el hospital solo realizaría una película más, *Blue Movie*.

De este mundo fílmico nacen las superestrellas, un conjunto de personalidades de la ciudad de Nueva York promovidas por el artista pop durante los años sesenta y principios de los setenta. Estas personalidades aparecieron en las obras de Warhol y lo acompañaron en su vida social, resumiendo su famoso statement: "En el futuro todo el mundo será famoso durante quince minutos"⁴. Warhol simplemente los filmaría y los declararía "superestrellas". Las superestrellas ayudarían a Warhol a generar publicidad, mientras Warhol ofrecía fama y atención a cambio.

4 Palabras pronunciadas por Andy Warhol en un programa para la exhibición de su trabajo realizado en 1968 en el Moderna Museet en Estocolmo, Suecia



Fig 25. *Sleep*, Andy Warhol 1963

Entre los más conocidos de las superestrellas de Warhol fue Edie Sedgwick.⁵

El estudio de Warhol, The Factory, acogió a la mayoría de sus superestrellas y, a medida que sus experimentos en el cine continuaron, se interesó más por los excéntricos bohemios atraídos por el estudio.

En las últimas películas, hechas en colaboración con Paul Morrissey, Warhol trajo nuevas superestrellas incluyendo a Joe Dallesandro, Penny Arcade, Andrea Feldman, Jane Forth, Geraldine Smith, Luke Wienecke y Sylvia Miles. Durante este período, Warhol desarrolló una creciente fascinación por las mujeres trans y las drag queens, y promovió Candy Darling, Holly Woodlawn y Jackie Curtis a la categoría de superestrella. Este interés por crear superestrellas y llevarlas a la pantalla no era su único acercamiento al cine.

Otro de las obras que vinculan al artista con el séptimo arte son las serigrafías realizadas con los rostros más famosos de la gran pantalla. El interés sobre la cultura popular hizo que emplease un amplio repertorio de imágenes de la cultura urbana de masas, integrado por la publicidad, la televisión, el cine, la fotonovela, los cómics. “La esencia del movimiento pop era que cualquiera podía hacer cualquier cosa, así que todos pretendíamos hacer todo. Nadie quería encasillarse en algo determinado, todos queríamos ampliar nuestra creatividad”⁶



Fig 26. Andy Warhol, Edie Sedgwick y Entourage en New York por Billy Name en 1965

5 Edith Minturn Sedgwick (n. Santa Bárbara, California; 20 de abril de 1943 - f. íb.; 16 de noviembre de 1971), más conocida como Edie Sedgwick, fue una actriz y modelo que destacó por ser miembro de una prestigiosa familia de la alta sociedad estadounidense y por ser la musa de Andy Warhol. Aparece en primer plano en la imagen superior.

6 Boockris, Víctor. 1996. Velvet Underground noise rock Pg 21

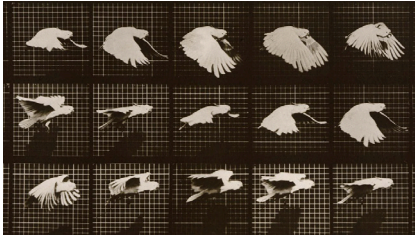


Fig 27. *Bird in flight*, Eadweard Muybridge 1887

Eadweard Muybridge, el fotograma

Escogemos a Eadweard Muybridge para poder enmarcar el concepto de fotograma que narra en nuestras series. Sus fotografías, cuya narración venía determinada por su composición o montaje en serie, nos remiten a un tipo de pintura que mantiene el hilo narrativo que buscamos en este trabajo mediante los fotogramas seleccionados y dispuestos a modo de serie.

Seudónimo de Edward James Muggeridge, Eadweard Muybridge nace en Kingston upon Thames en 1830, es un fotógrafo e investigador británico. El gobernador de California y presidente de la Central Pacific Railway, encargó a Muybridge que fotografiara a su caballo de carreras Occident en movimiento para contemplar las diferentes fases del galope. Así demostraría su teoría de que durante unos segundos un caballo «volaba», frente a la idea de James Keene, que encabezaba otro grupo que defendía lo contrario. La espera terminó en abril de 1873, tras un extenso viaje de Muybridge a América Central y Sudamérica, cuando ya con mejores negativos, logró que se reconociera la silueta de un caballo.

Sugirió combinar el zoopraxiscopio con su fonógrafo para mostrar imágenes sonoras. La idea no llegó a realizarse, pero Edison sí utilizó la serie de fotografías de caballos en el kinetoscopio, la primera máquina de cine.

Otro de los motivos por lo cuales existe interés en su estudio para crear este proyecto recae en la importancia que este invento supuso para la imagen en movimiento y para la sociedad pero también en las imágenes que obtiene, fotografías visualmente atractivas y sugerentes por los instantes que de ese movimiento aparente se suprimen. Por otra parte la estética que crea mediante la presentación de las imágenes, que, de una manera consciente, o no, realizadas por Muybridge inspiran a la hora de posicionar las obras realizadas para este proyecto.



Fig 28. *Woman*, Eadweard Muybridge, 1887



Fig 29. *Azul y amarillo sobre rosa*, Guillem Chanzá, 2017



Fig 30. *Azul Nº 51*, Guillem Chanzá, 2017



Fig 31. *Cristina González*, Guillem Chanzá 2015

6. PROYECTO: A SINGLE FRAME

6.1. Obra anterior

Mi obra deriva de los temas que conforman mi día a día, que son la pintura, la moda y la figura femenina. Mis proyectos han evolucionando y de alguna manera se han fusionado entre ellos. Digo esto porque mis dos métodos de trabajo siempre han sido el retrato realista por una parte, y por otra la abstracción matérica.

Mi búsqueda siempre había sido, desde la corriente de la abstracción, investigar las relaciones que tienen los colores entre sí, cómo funcionan cuando se juntan, cuando se separan o cuando cambian de acabado. En cambio cuando empleaba la corriente realista me interesaba la forma que la luz incidía en los rostros y cómo podía cambiarlos.

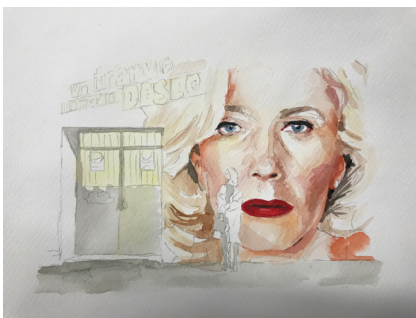
Después de muchos años trabajando por separado, estas dos corrientes se han unido. Ahora mi objetivo es investigar de qué forma el color, no el color entendido como signo plástico, sino el color como signo de identidad afectando al rostro. Para hablar de estos temas empleo la figura femenina. Los rostros de las mujeres han sido siempre como algo que me acompañaba y que siempre podían aparecer a golpe de lápiz. Es por esto por lo que me resulta muy fácil hablar a través de las modelos que actúan como mis musas en el sentido más literal de la palabra. Para abordar estos temas utilizo, desde mi base de diseño de moda, una serie de moodboards o tablas de inspiración que mediante la conglomeración de imágenes ya creadas me ayudan a visualizar el proyecto. Después de este momento de selección viene el primer paso del proceso creativo, realizar las fotografías para transformar en pintura. Esto a la vez condiciona muchísimo al resultado final. Es por esto que el proceso es algo tan importante para poder realizar mis obras. El proceso como método consecutivo de una idea.

En mis últimos trabajos es donde centro la obra en el rostro cubierto. La máscara de color sirve para eliminar las facciones de la modelo, así cuando sólo quedan los ojos para reconocerla se plantea la reflexión. Por otra parte, la función de la figura femenina es puesta en primer plano ya que a ella estoy vinculado emocionalmente, sin determinar más en torno a su naturalidad, siendo intenso y esencial reconocerse y identificarse en un tema, podemos anticipar que mi producción tiene habitualmente un tinte muy personal.



6.2. Primeros conceptos para el proyecto *A single frame*

“La ventana pictórica se abre al mundo, siempre en el mismo sentido. El cine multiplica las ventanas, las atraviesa, hace de ellas el lugar del misterio y de lo no visto, pero también las fija como sobremarco”⁷



Dejando atrás la forma femenina como modelo, mi interés se movió hacia el cine buscando el rostro como telón de fondo, el rostro femenino reencuadrado en la gran pantalla que vino de la película de Tom Ford, *A single man* y del estudio realizado con esta en el año 2015 en la asignatura de segundo año Tecnologías de la Imagen II impartida por Miguel Vidal. Finalmente concreté mi investigación en el rostro y el cine.



Para poder acotar el proyecto dentro de los recursos fílmicos, en el ámbito del retrato, han sucedido una serie de acontecimientos previos que poco a poco han moldeado este camino.



Los primeros conceptos llevados a la mesa son, por una parte, la relación entre el rostro y el color, relación que, como más arriba hemos visto ha sido el eje de mi obra anterior, y por otra parte el interés sobre el cine y el rostro en la gran pantalla. Fui acotando y sobre todo descartando temas sobre los que el proyecto debía ir.

Después de redireccionar el trabajo no había duda de que para tratar el tema del rostro en el cine debía elegir un filme. Para eso, como explico a continuación aconteció algo más bien intuitivo. Empecé a trabajar con fotogramas de *Un hombre soltero* en el proyecto y conmigo este iba evolucionando. Primero realice un par de apuntes en acuarela que hicieron que viera la posibilidad clara de trabajar sobre algunos recursos fílmicos llevados a la pintura empleando una de mis películas esenciales. Estando ya encaminado decidí pasar de una serie de 12 obras a ampliarlo a una obra de gran formato donde encontraremos otro recurso fílmico empleado por el director. Después revisamos un tercer, cuarto y quinto recurso más para darle consistencia al proyecto.

Fig 32;33;34;35.

Proceso pictórico del primer esbozo en acuarela, sobre la idea de rostro como telón de fondo



Fig 36. Fotograma de *Un hombre soltero*, Tom Ford, 2009



Fig 37. Fotograma de *Un hombre soltero*, Tom Ford, 2009



Fig 38. Fotograma de *Un hombre soltero*, Tom Ford, 2009



Fig 39. La casa *Lautner* de John Lautner Exteriores de *Un hombre soltero*.

6.3. Elección del filme *Un hombre soltero*, Tom Ford 2009

En este apartado, revisaremos uno de los aspectos esenciales de este proyecto que es la elección de la película que nos guiara durante el proceso pictórico y que nos dará lo necesario para trabajar sobre los recursos fílmicos en el ámbito del rostro.

La palabra inglesa “single” puede tener más de un significado en español; puede ser “solo” y también “soltero”. En España, ‘A Single Man’ se estrenó bajo el título de ‘Un hombre soltero’, lo cual es correcto, aunque a mí me parece que habría sido más ajustada otra traducción. ‘Un hombre solo’ refleja mucho mejor el espíritu y el tono de la película.

Basada en la novela homónima de Christopher Isherwood, convertida en un símbolo del movimiento gay, ‘A Single Man’ nos traslada a la ciudad de Los Angeles en 1962, en el momento de mayor tensión durante la crisis de los misiles cubanos. George Falconer (Colin Firth), un maduro profesor universitario británico y homosexual, lucha por encontrarle sentido a la vida tras la muerte de Jim (Matthew Goode), su compañero sentimental. Encuentra consuelo junto a su íntima amiga Charley (J. Moore), que también está llena de dudas sobre el futuro. Kenny (Nicholas Hoult), un estudiante que se esfuerza por aceptar su auténtica naturaleza, acecha a George porque ve en él a un espíritu afín.

La inmersión de la historia en el contexto histórico temporal de la crisis de los misiles⁸ sirve para justificar el temor a perder la vida lleva a la paranoia estadounidense. Este hecho queda reflejada en la película por el personaje de Lee Pace, a quien ridiculiza el protagonista, soltando uno de los diálogos mas significativos del filme.

Grant: “Llegado el momento, no habrá tiempo para sentimentalismos”.

George: “Si vais a construir un mundo sin sentimientos, no quiero formar parte de él”.

El trasfondo histórico, la mentalidad y la forma de vida del momento es esencial para poder internarse adecuadamente en el drama del solitario Falconer, quien a pesar de su convincente apariencia se revela como un hombre totalmente destrozado por dentro.

⁸ La Crisis de los misiles en Cuba es como se denomina al conflicto entre los Estados Unidos, la Unión Soviética y Cuba en octubre de 1962, generado a raíz del descubrimiento por parte de Estados Unidos de bases de misiles nucleares de alcance medio soviéticos en territorio cubano.



Fig 40. Fotograma de *Un hombre soltero*, Tom Ford, 2009



Fig 41. Fotograma de *Un hombre soltero*, Tom Ford, 2009



Fig 42. Fotograma de *Un hombre soltero*, Tom Ford, 2009



Fig 43. Set interior de rodaje de *Un hombre soltero*, Tom Ford, 2009

La reflexión del profesor en torno a Huxley⁹, jalonada de planos insertos de fragmentos de los cuerpos y caras de los jóvenes, que funcionan como iconos sexuales, giran en torno a las minorías y al miedo:

“Las minorías sólo se constituyen como tal cuando suponen una amenaza para la mayoría, real o imaginaria, y en ello se halla el miedo, y si esa minoría se hace invisible el miedo se hace mayor. Y el miedo es la causa de las persecuciones a las minorías; las minorías son sólo personas como las demás.”¹⁰

Ese miedo se siente en el rostro de algunos de los jóvenes y rige su vida desde la muerte de su compañero.

Representado en espacios vacíos, grises, sin la anarquía que reina en ambientes jóvenes, evoca spots publicitarios con hombres elegantes, destinados a ejecutivos de otros tiempos, tranquilos, hieráticos; el personaje es inexpresivo incluso en los sueños y recuerdos, filmados en blanco y negro en paisajes tan escarpados como se supone que deben ser unas emociones que no sabe transmitir.

En cada encuentro percibe la atracción en esos planos fragmentados de los rostros y los cuerpos, que se suceden de la misma forma que en los intercambios de miradas con los alumnos. Punto fundamental para llevar a cabo este proyecto, la intensidad y expresión de este diálogo de miradas, que más adelante desarrollaremos. Desde la primera secuencia los espejos van a jugar un papel importante en la profundización psicológica, en la mente de sus personajes y los efectos devastadores que ha tenido en el profesor la muerte del compañero, a cuyo entierro no se le ha dejado asistir.

La elección de este filme para realizar el proyecto ha sido más una deducción que un ejercicio de elegir entre un número de obras fílmicas. El largometraje ha sido y sigue siendo un *go-to* para mí, ya que desde el momento en que la vi las imágenes que este filme pasaron a formar parte de mi imaginario, es por esto que cuando necesito referencias de cine o de la belleza de las imágenes esta es una de las películas que primero pongo sobre la mesa. Este largometraje me ha servido y me sirve como inspiración por muchos motivos, pero esencialmente por el carácter visual. La dirección de arte, los espacios creados con todo lujo de detalles, empezando por la casa donde vive el personaje principal. Tom Ford escogió la residencia Schaffer, diseñada por uno de los ar-

9 Aldous Leonard Huxley (Godalming, 1894 - Los Ángeles, 1963) fue un escritor y filósofo británico que emigró a los Estados Unidos. Miembro de una reconocida familia de intelectuales, es conocido por sus novelas y ensayos.

10 Discurso que George interpretado por Colin Firth, da al comenzar una de sus clases en la universidad. Este discurso lo pronuncia momentos antes de el plano contra plano empleado para realizar la primera serie A single frame I



Fig 44; 45;46.

Fotograma de *Un hombre soltero*, Tom Ford, 2009

quitectos más aclamados de Hollywood, John Lautner. Glendale House, como es conocida, fue construida en 1949 en madera roja, cemento y cristal. Una verdadera maravilla arquitectónica.

Me gusta pensar que este trabajo es un homenaje desde el respeto máximo a una película que ha marcado un punto en mi trayectoria, de trabajo e incluso en la vida personal. Me resulta muy fácil trabajar con el material que crea Tom Ford, ya sea desde el diseño de sus colecciones de ropa hasta sus accesorios, y en este caso sus películas. En trabajos anteriores ya he empleado esta película, en el proyecto a *Single Day*; un cortometraje realizado en segundo curso académico en conjunto con Miguel Alejos, un cortometraje donde empleamos la hibridación, la mezcla de imágenes propias e imágenes ya creadas para contar una historia nueva. Así es como tuve el primer contacto de trabajo con el filme de Tom Ford.



Fig 47;48;49;50.

Fotogramas extraídos de *A single day*, proyecto realizado junto con Miguel Alejos

Por último, otra de las cosas que me llevaron a seleccionar esta película es que desde un punto de introspección la trama de la película, hacía que me sintiese identificado en algunos de las fases por las que el personaje principal estaba pasando. Es por esto que cuando tuve que elegir las escenas que quería reproducir tenía claro que serían las escenas con las que de un modo u otro más me identifico.



Fig 51. Fotograma de *Un hombre soltero*, Tom Ford, 2009

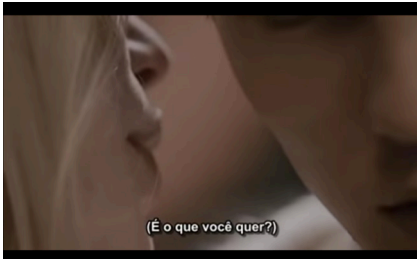


Fig 52. Fotograma de *Un hombre soltero*, Tom Ford, 2009



Fig 53. Fragmento de *A single frame II*, Guillem Chanzá



Fig 54. Fragmento de *A single frame II*, Guillem Chanzá



Fig 55. Fragmento de *A single frame II*, Guillem Chanzá

6.4. *A single frame*, obra final

Este es el apartado que clausura esta memoria, donde presentamos las series y obras realizadas a partir de las premisas anteriores. Las obras son analizadas siguiendo el mismo orden, primero un repaso a las características formales de la obra, después repasando la escena escogida, dónde se sitúa en el filme y qué narra. Repasamos el recurso fílmico empleado y, por último, hablamos del proceso de trabajo de esta obra.

Las pinturas se presentan para ser contempladas sin la ayuda de las imágenes de la secuencia fílmicas ya que se intenta narrar una historia nueva.

A single frame: Proyecto pictórico a partir del uso del rostro en el cine, el nombre dado a este proyecto, no llegó a concretarse hasta ya metidos de lleno en éste. *A single frame* es un guiño a *A single man* (Un hombre soltero) la obra de Tom Ford a la cual nos hemos ido refiriendo durante la memoria. Creemos que el título de este proyecto ilustra la idea de que un solo fotograma, un momento capturado, congelado será capaz de transmitir la emoción justa.

El proyecto se compone de cinco series: *A single frame I, II, III, IV y V*. Cada una de estas series están compuestas por imágenes extraídas de la página web Screenmusings.org¹¹. Este es un sitio de internet donde se encuentran gran cantidad de películas. Son tratadas fotograma a fotograma, secuencia a secuencia. Esto hizo que fuese mucho más fácil encontrar las escenas adecuadas y hacer los esquemas compositivos; así cuando tenía la escena elegida, si alguno de los frames escogidos no era exactamente el que necesitaba, lo extraía del filme original siguiendo la medición temporal de [Screenmusings](http://Screenmusings.org).

Para hacer esta selección de imágenes, que posteriormente pintaría, empleé los conocimientos adquiridos durante este año en el curso impartido por Vicente Ponce sobre la historia del cine moderno. Uno de los libros que más me ha guiado en esta selección ha sido *Guía para ver y analizar: Ciudadano Kane. Orson Welles (1941)* escrito por José Javier Marzal Felici, que empleamos por primera vez para poder analizar esta importantísima obra del cine.

“no hay que olvidar que el cine es primero arte, que es también una cultura cada vez más amenazada por la amnesia, y que es finalmente un lenguaje y, como tal, necesita de un aprendizaje”.¹²

11 SCREENMUSINGS. Movie screencaps. [consulta: 2017-01-20]. Disponible en: <http://screenmusings.org/movie/blu-ray/A-Single-Man/>

12 BERGLAN, A. *La hipótesis del cine: pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella* 2007

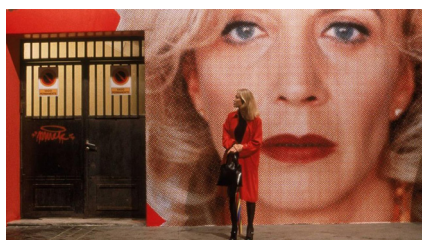


Fig 56. Fotograma de *Todo sobre mi madre*, Pedro Almodóvar 1999



Fig 57. Fotograma de *Un hombre soltero*, Tom Ford, 2009



Fig 58. Fotograma de *Un hombre soltero*, Tom Ford, 2009



Fig 59. Fotograma de *Un hombre soltero*, Tom Ford, 2009

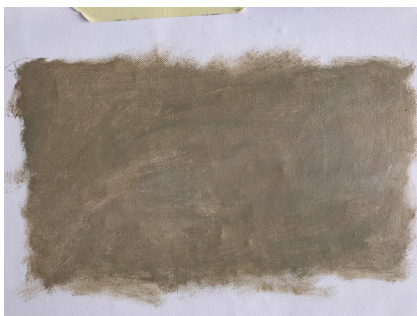
Esta guía, aunque muy acotada, ya que se centra en la obra de Welles, me dio un punto de vista nuevo y un modo de enfoque para analizar filmes. A partir de aquí pude empezar a, no sólo guiarme por la historia que narraban las imágenes, sino que también por ciertos recursos y lo que estos transmitían. Diferenciando entre si aportaban información o no y de qué manera poco a poco podría ir adaptando esto a lo pictórico.



Fig 60. *Apunte Todo sobre mi madre*, Guillem Chanzá 2017. Acuarela sobre papel, 30x20 cm



Fig 61. *Apunte A single man*, Guillem Chanzá 2017. Acuarela sobre papel, 30x20 cm

Fig 62. Fondo para *A single frame I*Fig 63. Fondo para *A single frame I*Fig 64. Fragmento de *A single frame II*, Guillem ChanzáFig 65. Fragmento de *A single frame II*, Guillem Chanzá

6.4.1. A SINGLE FRAME I

Características:

Título: *A single frame I*

Número de obras: 11

Técnica: Óleo sobre lienzo

Tamaño por obra: 30x15 cm

Tamaño total: 210x60 cm

Elección de la escena

La primera escena escogida se encuentra en el primer tercio de la película. La secuencia comprende los minutos 00:22:53 – 00:24:00. El plano contra plano entre el profesor y los alumnos narra como George plantea a sus alumnos un debate sobre el libro que están estudiando. En ese momento al plano contra plano de diálogo se le añade el primerísimo plano y con esto la fragmentación del rostro, que es el recurso que planteamos como importante en esta secuencia y sobre el que basamos esta serie. George cruza miradas con los dos alumnos, que en primera fila fuman y cuchichean sobre, probablemente él y cómo se está quedando embobado viéndolos. En este momento otro alumno grita el nombre del profesor y lo transporta de nuevo a la clase. Es este pequeño momento de ampliación de rostro y de cámara lenta el que hace que te transportes con el personaje a uno de esos momentos en los que te has cruzado con alguien y, empleando el cliché, se ha detenido el tiempo.

[...] el plano psicológico, el primerísimo plano, como lo llamamos, es el pensamiento mismo del personaje proyectado sobre la pantalla. Es su alma, su emoción, sus deseos.

El primer plano, en realidad, es la nota impresionista la influencia pasajera de la cosas que nos rodean [...] ¹³

Pues bien, esta secuencia no solo cuenta con la poética de lo que está sucediendo sino también con la belleza de los primeros planos que hacen que el resultado final, fotograma realizado en pintura, capture ésta también.

Proceso de trabajo

En este caso el proceso de trabajo empieza con la realización de algunos bocetos, ya que es el primer contacto manual con el proyecto a modo de tentativa, que nos ayudan a comprender el espacio y la composición de las imágenes.

nes. Después de esto, se inicia la serie pictórica compuesta por 11 piezas. Se realizan sobre tela: con una imprimación acrílica en blanco y respetando el ancho de la tela 210 cm por 60 cm de largo, dejando ver además la orilla viva de la tela dando a entender el concepto de telón de cine que más adelante explicaremos.

Comenzamos situando y repartiendo las imágenes de los fotogramas en folios para poder distribuirlos sobre la tela. Esta es una técnica que viene de mis estudios complementarios en moda. La creación de moodboards o tablas de inspiración mediante imágenes impresas, moviéndolas, escribiendo encima de ellas y componiendo es algo que arrastro al ámbito de la pintura. Es por esto que con las imágenes impresas de muchísimos más fotogramas de los que finalmente pintaré voy viendo exactamente qué segundo capturado me gusta más y en qué orden y en qué composición las imágenes narran y crean un buen esquema compositivo. Con los fotogramas decididos y colocados se realizan los fondos de un color plano para trabajar después sobre ellos. Por una parte, esto me ayuda a no encontrarme el lienzo en blanco, cosa que no me aterroriza pero que no me apasiona y, por otra parte, me ayuda a construir un color que no necesitará de grandes cantidades de materia para adecuarse al conjunto.

Con las imprimaciones crea cierta coherencia entre el “plano contra plano”, ya que las imágenes del profesor tienen un tono muy distinto a las de los alumnos. El punto principal deriva del negro y el amarillo grisáceo que se extiende por toda la secuencia. Esta paleta, muy ajena a mi trabajo anterior, ha resultado todo un reto, sobre todo intentar dominarla sin caer en colores sucios y creando matices que no tenía claro que desde el primer momento pudiese conseguir.

Plásticamente, utilizamos una pincelada suelta que deja ver cuándo hay necesidad de más detalle y cuándo sólo es necesaria una mancha para dar la información necesaria. Esto junto con el perder la forma humana, pasando un trapo por encima para poder centrarnos en lo principal, crea un efecto casi inacabado que se relaciona muy bien con lo efímero de cada fotograma.



Fig 66. *A single frame I*, Guillem Chanzá, 2017. Óleo sobre tela, 210x60 cm

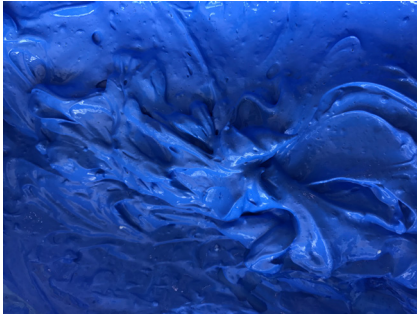


Fig 67. Mezcla para realizar el fondo de *A single frame II*



Fig 69. Proceso de *A single frame II*



Fig 70. Proceso de *A single frame II*



Fig 71. Proceso de *A single frame II*

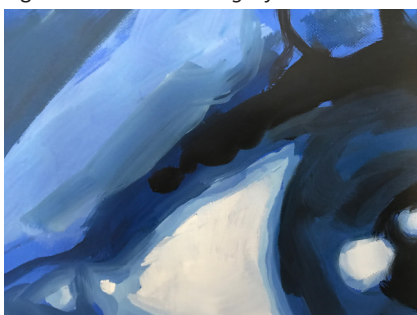


Fig 72. Detalle de *A single frame II*

6.4.2. A SINGLE FRAME II

Características:

Título: *A single frame II*

Número de obras: 1

Técnica: Óleo sobre lienzo

Tamaño: 210x100 cm

Elección de la escena

Esta escena es sin duda una de las más importantes de este proyecto. No por ser la de mayor tamaño o mayor impacto visual sino por ser de algún modo la que abrió este proyecto. Como hemos explicado anteriormente la primera toma de contacto fueron unos apuntes en acuarela de esta escena junto con otra sacada de *Todo sobre mi madre*¹⁴. Escogí estas escenas porque las dos compartían el recurso de un sujeto delante de un rostro. Además en los dos casos se trataba de carteles publicitarios de cine y teatro que contaban con el rostro de una mujer en cada uno; esto era el nexo que llevo de la producción anterior a este proyecto.

En esta escena vemos al personaje principal bajar de su coche para entrar en la licorería de una gasolinera y pasa por delante de donde se encuentra el cartel de *Psycho*¹⁵. Esta escena contiene un artificio empleado por los cineastas muy a menudo que es el cine dentro del cine. El cartel de esta película dentro de la obra de Ford homenajea a Hitchcock de una forma casi indirecta para el ojo de un espectador medio pero que no solo se queda aquí, la elección de *Psycho* es una justificación de el poder que en este caso tiene sobre él el personaje de su mejor amiga. Esta le envía a por ginebra y se lo dice en una llamada, donde el sabe que ella no esta bien psicológicamente, ella de hecho muestra incluso síntomas de psicosis¹⁶. Es la mirada de esta mujer la que entra directamente en el ojo del espectador gracias al encuadre no solo del filme sino del cartel mismo. En esta obra vemos la importancia del rostro en este proyecto, siendo lo que amalgama el conjunto de obras.

¹⁴ *Todo sobre mi madre* es una película española de 1999 escrita y dirigida por Pedro Almodóvar

¹⁵ *Psicosis* (*Psycho*, en su título original en inglés) es una película estadounidense de terror y suspense dirigida por Alfred Hitchcock, protagonizada por Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam y Janet Leigh y estrenada en 1960

¹⁶ Enfermedad mental grave que se caracteriza por una alteración global de la personalidad acompañada de un trastorno grave del sentido de la realidad.

Proceso de trabajo

Esta es la segunda obra que realicé, al principio de la investigación, cuando el emplear el recurso de mantener el ancho de la tela no estaba determinado. El uso de la tela puesta sobre la pared me devolvió a la pantalla de cine y de ahí, este recurso se asentó y funcionó de amalgame de todas las piezas. Como en la anterior partimos de un fondo de color azul. Después el dibujo y de ahí guiándome de los apuntes realizados anteriormente en acuarela empecé a manchar los puntos de más oscuridad y de más luz. Poco a poco, la figura fue cogiendo forma y pasé a pintar el sujeto que estaría en primer plano. Las letras, aunque no tenía claro si al incluirla despistarían, creo que finalmente fueron un acierto. Una vez terminada pensé que compensaba la cantidad de azul de la obra y daba equilibrio a la pieza ya que el mismo color es el empleado para pintar la matrícula del coche.



Fig 73. *A single frame II*, Guillem Chanzá, 2017. Óleo sobre tela, 210x110 cm



Fig 74. Fondos para *A single frame III*



Fig 75. Proceso *A single frame III*



Fig 76. Proceso *A single frame III*



Fig 77. Detalle *A single frame III*

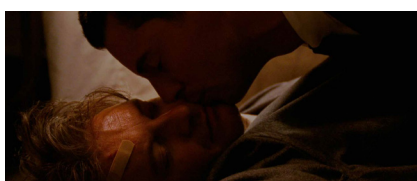


Fig 78. Fotograma de *Un hombre soltero*, Tom Ford, 2009



Fig 79. Fotograma de *Un hombre soltero*, Tom Ford, 2009

6.4.3. A SINGLE FRAME III

Características:

Título: *A single frame III*

Número de obras: 2

Técnica: Óleo sobre lienzo

Tamaño por obra: 85x55 cm

Tamaño total: 210x100 cm

Elección de la escena

Estas dos escenas, aunque separadas en el tiempo dentro del film están conectadas. Por una parte por el recurso del perfil: La cámara capta estos dos momentos en un perfil que es además casi a contraluz. Otro de los motivos por los cuales están es por un beso, un beso que cambia de receptor en cada escena. En la primera encontramos al compañero sentimental del protagonista muerto en el suelo, y como George se inclina y le besa. En la siguiente escena es al revés, George es quien se encuentra en el suelo, muerto, y es el compañero quien lo besa esta vez.

La poética de esta escena no sólo se centra en el tema sino también, como más adelante veremos más desarrollado, en el empleo del color. En la primera escena sólo existe una persona que muerta y es por eso que el color es apagado y frío, en cambio en siguiente escena encontramos los colores más saturados y cálidos. Esto nos da a entender que ahora ya pueden reunirse y que el color sube de temperatura y de saturación cuando el protagonista ve algo de esperanza en lo que sucede. En este caso la esperanza ha sido encontrarse con el amor y la muerte.

Elegí estas escenas porque pienso que existe una narrativa muy efectiva cuando se juntan estas dos escenas de la película sabiendo de qué tratan cada una. Y por otra parte sin saber qué sucede en cada fotograma, creo que mediante el perfil y los colores y la disposición en el espacio crea un dialogo muy interesante entre ellas y el espectador. Uno se pregunta qué habrá sucedido. El que utilice el perfil da a entender la elusión del valor simbólico de la mirada. El sujeto no te mira, el sujeto no mira, porque no tiene visión. Pero aun así existe una mirada que habla.

Proceso de trabajo

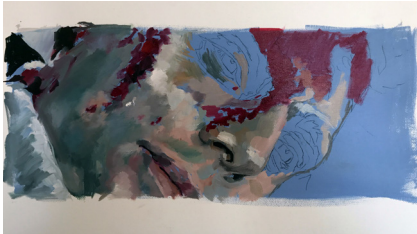
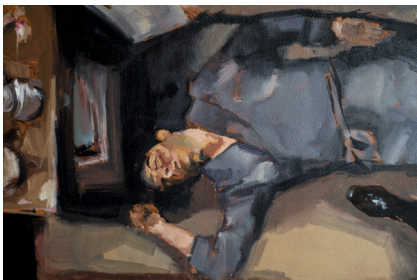
Para realizar esta obra el proceso ha sido el mismo que en las anteriores. Elección de las imágenes, fondo y pintura. En este caso hemos encontrado más problemas a la hora de resolver estas imágenes, ya que en la primera encontramos al sujeto que se encuentra en una situación donde tiene el rostro desfigurado, con el ojo caído y con toda la cara ensangrentada. Esto nos plantea lo siguiente: cómo hacemos para que esta escena no resulte desagradable al ojo del espectador. Pues bien, sin darle más importancia a la escena y centrándonos en el color y cómo este construye el rostro finalmente llegamos a una pintura que explica pero no asusta.

Por otro lado, en la segunda imagen, vemos como el contraluz hace más difícil resolver la escena, porque el explicar sin diferenciar las tonalidades, mediante variaciones muy sutiles de colores que rozan el negro es algo que hasta este punto no había puesto en práctica.

Los tamaños de las obras son 85 x 55 cm, en este caso no ajustamos la proporción del fotograma sino que lo ampliamos. Su disposición en horizontal, forma un díptico, así se consigue potenciar el efecto de una escena relacionada con la otra y como dos recursos iguales narran dos situaciones diferentes relacionadas entre ellas. La repetición del recurso y la simetría remarcan la fantasía de reencuentro entre el amor y la muerte. Manteniendo el ancho de la tela como las demás piezas esta obra presenta un espacio vacío restante en la parte inferior que supone un énfasis en la pintura y en la importancia de los dos fotogramas seleccionados.



Fig 80. *A single frame III*, Guillem Chanzá, 2017. Óleo sobre tela, 210x90 cm

Fig 81. Proceso de *A single frame IV*Fig 82. Proceso de *A single frame IV*Fig 83. Proceso de *A single frame IV*Fig 84. Fondo para *A single frame IV*Fig 85. Detalle de *A single frame IV*Fig 86. Detalle de *A single frame IV*

6.4.4. A SINGLE FRAME IV

Características:

Título: A single frame IV

Número de obras: 7

Técnica: Óleo sobre lienzo

Tamaño por obra: 60x30 cm

Tamaño total: 210x100 cm

Elección de la escena

Esta serie se compone de siete fotogramas que están repartidos por el filme, de tal forma que su conjunto sintetiza una historia, no paralela, y que no se encuentra en el tiempo real de la película. Para poder ordenar estas imágenes que comparten el picado tuvimos que pensarlo con calma ya que, aunque comparten el mismo recurso, no todas son entendidas por el ojo del director de la misma manera.

Se pretende narrar la antítesis vida-muerte sobre la que reflexiona durante todo el filme. Con esta serie de imágenes contamos la vivencia traumática del protagonista, que es la primera obra, con el accidente de coche, que desembocara en la muerte de este también, en la escena final. Las escenas que conforman el centro narrativo de esta serie son los preparativos para el suicidio, que si bien los espectadores han visto el filme sabrán que no llega a suceder, pero que para el que no lo haya visto podrá, de otra manera anudar la información y crear algo nuevo.

Desde mi parecer, esta es una de las series que mejor resultado ha dado. Creemos que por una parte por la elección de las imágenes, que desde un punto de vista estético funcionan muy bien. También por cómo están resueltas pictóricamente. Finalmente, porque la historia que narra creemos que lleva a que el espectador reaccione al instante.

Proceso de trabajo

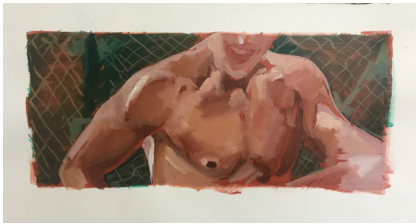
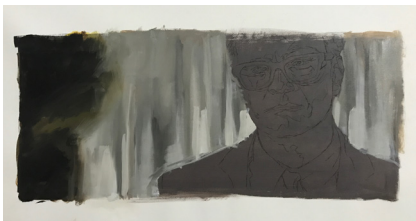
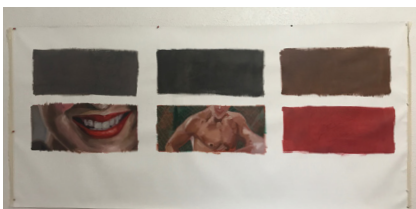
En cuanto al proceso se refiere, repetimos metodología. No cambiamos de paleta hasta la última imagen que recrearemos, ya que en esta escena se congela el momento, como si fuese una fotografía en blanco y negro y nos hace reducir los colores a blanco, gris y tostado. Este cambio de colores también supone un reto ya que no es la paleta con la que acostumbro a pintar. De nuevo nos vemos expuestos a un reto que no sólo consiste en poder plasmar la imagen de una forma que no suelo hacer, sino que además debe tener coherencia con el conjunto creado por las demás imágenes.

Los espacios son variados. El picado son sugirió la mirada del personaje ausente, del narrador o quizás del director que narra de una forma omnipresente donde ve la vida y la muerte y la muestra de esta forma al espectador. Con ello el recurso de la identificación resulta eficaz.

En cuanto a la secuencia y sus intervalos, creemos que las pausas son elocuentes, así como los bodegones, que funcionan de una manera explicativa y que da pistas al espectador de lo que sucede. Lo datos que estos intervalos proporcionan comparten recurso con las demás pero hacen que el ojo pueda descansar.



Fig 87. *A single frame IV*, Guillem Chanzá, 2017. Óleo sobre tela, 210x90 cm

Fig 88. Proceso de *A single frame V*Fig 89. Proceso de *A single frame V*Fig 90. Proceso de *A single frame V*Fig 91. Proceso de *A single frame V*Fig 92. Proceso de *A single frame V*Fig 93. Fragmento de *A single frame V*Fig 94. Proceso de *A single frame V*

6.4.5. A SINGLE FRAME IV

Características:

Título: *A single frame IV*

Número de obras: 7

Técnica: Óleo sobre lienzo

Tamaño por obra:

Tamaño total: 210x100 cm

Elección de la escena

Para componer esta serie se eligió uno de los recursos más interesantes que el director emplea en el filme. Se trata de el cambio de saturación y temperatura de la imagen, es decir, cuando el protagonista siente que vuelve a vivir un poco, que la vida empieza a adoptar cierto sentido, alejándose de los pensamientos más oscuros, la escena empieza a subir de temperatura y de saturación, dando a entender esto al público. Creo que es una manera muy poética de modificar la imagen mediante el color y es por esto que esta es otra de mis series preferidas.

En estas secuencias, que separadas dentro del filme no tienen nada que ver entre ellas, suceden momentos similares. En la primera los labios rojos de la señorita con la que está conversando George le hacen vibrar. En la segunda pareja George recuerda su juventud y lo erótico del cuerpo masculino, cuando se encuentra con un par de estudiantes jóvenes que juegan al tenis sin camiseta. Finalmente, en la última escena es momentos después de salir de la licorería, cuando George se encuentra con un joven chico de compañía español, interpretado por Jon Kortajarena, y conversan con un par de cigarrillos. Es el momento en el que la cámara se acerca a la boca de Kortajarena cuando la saturación sube.

La disposición de estas imágenes, con relación a las anteriores cambia. En las anteriores la lectura se crea de izquierda a derecha, en cambio en esta funciona como imagen arriba, consecuencia de la imagen de abajo. Esto rompe con las anteriores, pero creemos que se entiende la justificación de “plano contra plano”.

Proceso de trabajo

Para realizar esta última propuesta el enfatizamos en la primera parte del proceso pictórico que es la creación de fondos. Mientras que en los fotogramas elegidos en la parte superior representan la poca saturación y ese gris oscuro que caracteriza el filme, los fotogramas situados debajo representan el cambio a color y a saturación. Es por esto que la primera fase, los fondos eran esenciales para poder partir de una base de color cálido y saturado y de otra al contrario. Realizados los fondos el proceso es igual a las otras piezas.

Aquí se nos plantearon dos problemas a resolver. Por una parte los dos primeros pares de fotogramas elegidos contaban con que los planos poco saturados eran muy parecidos. El personaje en los dos esta encuadrado en un plano donde se corta la frente por arriba y los hombros, un primer plano que aunque uno en exterior y otro en interior hacían que me preocupase que pareciese una repetición sin sentido. Finalmente mediante el tratado del fondo de la figura creamos que se distinguen perfectamente y que relacionan los dos espacios con sus correspondientes frames de color, entendiendo así que se encuentran en el mismo espacio. Otro de los problemas que se plantearon a la hora de reproducir la imagen en pintura fue el plano con el joven jugando a tenis, es un plano donde predomina el movimiento y me preocupaba que contando con la gran cantidad de escenas estáticas que tiene este proyecto no conjugase bien con el conjunto. Aún así esta resuelto de una manera que creemos que explica y se adapta perfectamente.

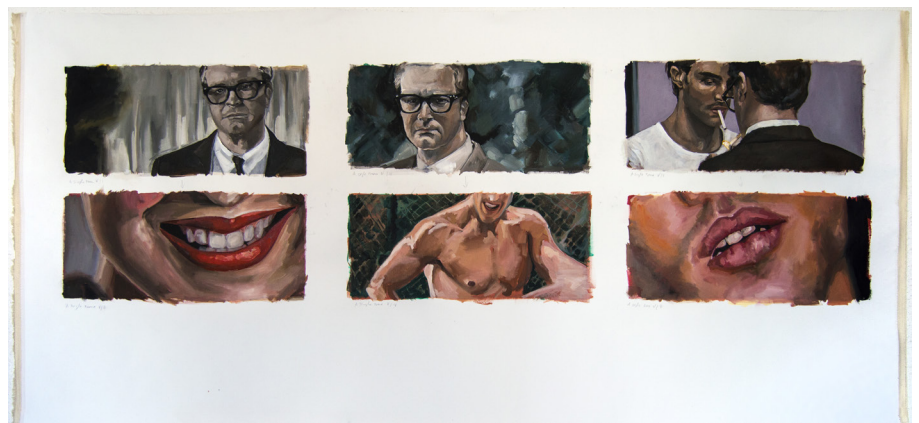


Fig 95. *A single frame v*, Guillem Chanzá, 2017. Óleo sobre tela, 210x90 cm

6.4.6 Imágenes



Fig 96. *A single frame I*, Guillem Chanzá, 2017. Óleo sobre tela, 210x60 cm



Fig 97. *A single frame II*, Guillem Chanzá, 2017. Óleo sobre tela, 210x110 cm



Fig 98. *A single frame III*, Guillem Chanzá, 2017. Óleo sobre tela, 210x90 cm



Fig 99. *A single frame IV*, Guillem Chanzá, 2017. Óleo sobre tela, 210x90 cm



Fig 100. *A single frame v*, Guillem Chanzá, 2017. Óleo sobre tela, 210x90 cm

7. CONCLUSIONES

A single frame: Proyecto pictórico a partir del uso del rostro en el cine, ha supuesto, en gran medida, un viaje de trabajo duro que me ha llevado a estudiar y explorar conceptos que no había abarcado hasta el momento. Ha sido un viaje que me ha ayudado a salir de mi acotado espacio de trabajo y de aprendizaje. Este ha sido un proceso de trabajo pero, sobre todo, de disfrute.

Llegados a este punto, sólo nos queda revisar si las pautas y los objetivos, que meses atrás nos marcamos, han llegado a culminar tras terminar el proyecto. Partimos de los dos campos en los que nos interesaba profundizar, el cine y la pintura, especialmente la pintura que absorbe del cine. Para profundizar en este concepto, hemos empleado, con buenos resultados la adaptación de los recursos fílmicos a la pintura trabajando con coherencia un proyecto que busca un resultado nuevo dentro de lo propuesto en este ámbito.

Otro de los objetivos que desde el primer momento nos preocupaba era la nueva lectura de las pinturas creadas a partir de los fotogramas. Para poder cerciorarnos de que esto que queríamos narrar quedaba claro y presentaba un fundamento lógico tuvimos que escoger con cuidado los recursos fílmicos que íbamos a emplear y posteriormente la distribución que tendrían en la tela.

Las obras en conjunto muestran, finalmente, una unidad que tiene coherencia y obra por obra se encuentra un hilo narrativo que bien se entiende si el espectador ha visto la película de donde se parte o sin ser este el caso el espectador comprende y ubica lo que ve en un plano dentro de su imaginario. No sabíamos hasta que punto podríamos escurrir este tema e indagar en esta relación sólo empleando un filme, pero el trabajo hizo que el proyecto haya llegado a formar parte de una nueva visión de trabajo y una nueva manera de abarcar la pintura. La puesta escena de las películas elegidas y de los planos congelados en sus frames nos han ofrecido nuevas e interesantes opciones para emplear en nuevas composiciones pictóricas así como también han ampliado nuestros conocimientos sobre el tratamiento de la imagen y del plano cinematográfico.

El proyecto que en los primeros estadios pensé que tenía fecha de caducidad, que llegaría el momento de finalizarlo y que ahí terminaría su vida ha resultado ser una ventana a nuevas posibilidades dentro de mi trabajo. Con la intención no sólo de seguir ampliando *A single frame* en su cierta medida, sino que además aplicar los conocimientos aprendidos y la metodología empleada de búsqueda por fotograma para poder realizar mas obras empleando

estos recursos, ampliándolos con nuevos filmes o con imagen producida en movimiento. Esto en cuanto a la aproximación al concepto de cine y pintura se refiere. En cuanto a la pintura, la paleta de colores empleada en mis obras hasta el momento no había sido parecida, en absoluto, y esto hizo que el principio resultase un poco forzado, utilizar estos colores que al fin y al cabo si eran los adecuados, sin sentirte adaptado a ellos resulto una experiencia, pero, a medida que fui adentrándome en el proyecto me vi envuelto en una serie de relaciones cromáticas y de unos nuevos matices que han hecho que al final del proyecto me sintiese muy cómodo y que hará que siga trabajando con estos colores.

Como anteriormente hemos nombrado, el salir de la zona de comfort ha hecho que mi pintura evolucionase a una pintura más atenta que muestra más recursos y una manera nueva de resolver los recursos propios del cine. Aun sabiendo las carencias que cada una de las obras poseen y de los errores o de los momentos a mejorar vemos una mejora progresiva a lo largo de las obras.

Para terminar, hemos de concluir remarcando el interés y la visión de futuro que presenta para mí este proyecto y el deseo de poder ampliarlo y mostrarlo dentro de un contexto expositivo al público.

8. BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, J. *El ojo Interminable*. Barcelona: Paidós comunicación, 1997.
- AUMONT, J. *El rostro en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.,1992.
- AUMONT, J. *La imagen*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1992.
- AUMONT, J,et al. *Estética del cine*. Barcelona: Ed Ilustrada, 2005
- ALTUNA, B. *Una historia moral del rostro*. Valencia: PRE-TEXTOS, 2010.
- BARTHES, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona : Gustavo Gili,S. a, 1982.
- BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos en el arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Ed. Pre-textos,1994
- BERGALA, A. *Erice-Kiarostami: los caminos de la creación. En: Erice-Kiarostami:Correspondencias* [Catálogo] Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2006.
- BERGALA, A. *La hipótesis del cine*. Ed Laertes 2008
- COPPLESTONE, T. *La vida y obras de Andy Warhol*. Italia: Ed. El sello 1997
- DEBORD, G. *La Sociedad del Espectáculo*. Valencia: Ed. Pre-Textos, 1999
- GUTIERREZ, G. *Cineastas frente al espejo*. T&B Editores, 2008
- HITCHCOCK, A. *Hitchcock por Hitchcock*. Madrid: Plot ediciones, 1997. HOCK
- HOCKNEY, D. *El conocimiento secreto*. Barcelona: Destino, 2001.
- MARTÍNEZ-ARTERO, R. *El retrato: Del sujeto en el retrato*. Barcelona: Montesinos, 2004.
- MARZAL-FELICI, JJ. *Guía para ver y analizar: Ciudadano Kane*. Barcelona: Nau llibres, 2004
- ORTIZ, Á; PIQUERAS, M. *La pintura en el cine*. Barcelona: Paidós, 1995.

PAGÁN, A. *Andy Warhol*. Maridad, Cátedra, 2013

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

Páginas web

CCCB. *Erice - Kiarostami. Correspondencias* [consulta: 2017-05-08] Disponible en: <http://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/erice-kiarostami-correspondencias/12972>

CINELODEON. *Un hombre soltero*. [consulta: 2017-03-10]. Disponible en: <http://www.cinelodeon.com/2014/01/un-hombre-soltero-2009-tom-ford.html>

IMBd. *Un hombre soltero (2009) Technical Specifications*. [consulta: 2017-01-20]. Disponible en: http://www.imdb.com/title/tt1315981/technical?ref=tt_ql_dt_7

SCREENMUSINGS. *Movie screncaps*. [consulta: 2017-01-20]. Disponible en: <http://screenmusings.org/movie/blu-ray/A-Single-Man/>

UNIVERSIDAD DE HUELVA. *Pintura y escultura en el cine* [consulta: 2017-04-18] Disponible en: http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/pintura_cine.htm

UNIVERSIDAD DE HUELVA. *La influencia de la pintura en el cine* [consulta: 2017-04-18] Disponible en: http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/pintura_cine_influencia.htm

9. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig 1. Detalle de <i>A single frame I</i> en proceso.....	8
Fig 2. Detalle de <i>A single frame I</i> en proceso.....	8
Fig 3. Detalle de la tela.....	9
Fig 4. Disposición de las impresiones en la tela.....	9
Fig 5. Fondos para <i>A single frame I</i>	9
Fig 6. Fondo para <i>A single frame II</i>	9
Fig 7. Fondo para pintar un fotograma.....	10
Fig 8. Fondo para pintar un fotograma.....	10
Fig 9. Fondo para pintar un fotograma.....	10
Fig 10. Interior del estudio.....	10
Fig 11. <i>House by the Railroad</i> (1925), de Edward Hopper.....	11
Fig 12. <i>Psycho</i> (1960), de Alfred Hitchcock.....	11
Fig 13. <i>Jutta</i> (1973) por John Kacere.....	12
Fig 14. <i>Lost In Translation</i> (2003) por Sofia Coppola.....	12
Fig 15. <i>Nighthawks</i> de Edward Hopper (1942).....	12
Fig 16. <i>El fin de la violencia</i> de Wim Wenders (1997).....	12
Fig 17. <i>Gillian Wearing Rock 'n' Roll 70</i> , 2015.....	13
Fig 18. Exposición <i>Erice</i> - Kiarostami. <i>Correspondencias CCCB</i> , Jordi Gómez, 2006.....	13
Fig 19. <i>Sin título</i> Meghan Howland 2011.....	14
Fig 20. <i>Tone</i> , Meghan Howland 2013.....	14
Fig 21. <i>Ada with bathing cap</i> , Alex Katz 1982.....	15
Fig 22. <i>Ullain Black Hat</i> , Alex Katz 2010.....	15
Fig 23. <i>Ulla</i> Alex Katz, 2009.....	15
Fig 24. <i>Blue Liz</i> , Andy Warhol 1962.....	16
Fig 25. <i>Greta Garbo</i> por Rupert Smith y Andy Warhol, 1989.....	16
Fig 25. <i>Sleep</i> , Andy Warhol 1963.....	17
Fig 26. Andy Warhol, <i>Edie Sedgwick y Entourage en New York</i> por Billy Name en 1965.....	17
Fig 27. <i>Bird in flight</i> , Eadweard Muybridge 1887.....	18
Fig 28. <i>Woman</i> , Eadweard Muybridge, 1887.....	18
Fig 29. <i>Azul y amarillo sobre rosa</i> , Guillem Chanzá, 2017.....	19
Fig 30. <i>Azul Nº 51</i> , Guillem Chanzá, 2017.....	19
Fig 31. <i>Cristina González</i> , Guillem Chanzá 2015.....	19
Fig 32. Proceso pictórico del primer esbozo en acuarela, sobre la idea de rostro como telón de fondo	20
Fig 33. Proceso pictórico del primer esbozo en acuarela, sobre la idea de rostro como telón de fondo	20
Fig 34. Proceso pictórico del primer esbozo en acuarela, sobre la idea de rostro como telón de fondo	20
Fig 35. Proceso pictórico del primer esbozo en acuarela, sobre la idea de rostro como telón de fondo	20
Fig 36. Fotograma de <i>Un hombre soltero</i> , Tom Ford, 2009.....	21
Fig 37. Fotograma de <i>Un hombre soltero</i> , Tom Ford, 2009.....	21
Fig 38. Fotograma de <i>Un hombre soltero</i> , Tom Ford, 2009.....	21
Fig 39. La casa <i>Lautner</i> de John Lautner Exteriores de <i>Un hombre soltero</i>	21
Fig 40. Fotograma de <i>Un hombre soltero</i> , Tom Ford, 2009.....	22
Fig 41. Fotograma de <i>Un hombre soltero</i> , Tom Ford, 2009.....	22
Fig 42. Fotograma de <i>Un hombre soltero</i> , Tom Ford, 2009.....	22
Fig 43. Set interior de rodaje de <i>Un hombre soltero</i> , Tom Ford, 2009.....	22
Fig 44. Fotograma de <i>Un hombre soltero</i> , Tom Ford, 2009.....	23
Fig 45. Fotograma de <i>Un hombre soltero</i> , Tom Ford, 2009.....	23
Fig 46. Fotograma de <i>Un hombre soltero</i> , Tom Ford, 2009.....	23
Fig 47. Fotogramas extraídos de <i>A single day</i> , proyecto realizado junto con Miguel Alejos....	23
Fig 48. Fotogramas extraídos de <i>A single day</i> , proyecto realizado junto con Miguel Alejos....	23
Fig 49. Fotogramas extraídos de <i>A single day</i> , proyecto realizado junto con Miguel Alejos....	23
Fig 50. Fotogramas extraídos de <i>A single day</i> , proyecto realizado junto con Miguel Alejos....	23

Fig 51. Fotograma de <i>Un hombre soltero</i> , Tom Ford, 2009.....	24
Fig 52. Fotograma de <i>Un hombre soltero</i> , Tom Ford, 2009.....	24
Fig 53. Fragmento de <i>A single frame II</i> , Guillem Chanzá.....	24
Fig 54. Fragmento de <i>A single frame II</i> , Guillem Chanzá.....	24
Fig 55. Fragmento de <i>A single frame II</i> , Guillem Chanzá.....	24
Fig 56. Fotograma de <i>Todo sobre mi madre</i> , Pedro Almodóvar 1999.....	25
Fig 57. Fotograma de <i>Un hombre soltero</i> , Tom Ford, 2009.....	25
Fig 58. Fotograma de <i>Un hombre soltero</i> , Tom Ford, 2009	25
Fig 59. Fotograma de <i>Un hombre soltero</i> , Tom Ford, 2009	25
Fig 60. <i>Apunte Todo sobre mi madre</i> , Guillem Chanzá 2017. Acuarela s/papel, 30x20cm.....	25
Fig 61. <i>Apunte A single man</i> , Guillem Chanzá 2017. Acuarela s/papel, 30x20cm.....	25
Fig 62. Fondo para <i>A single frame I</i>	26
Fig 63. Fondo para <i>A single frame I</i>	26
Fig 64. Fragmento de <i>A single frame II</i> , Guillem Chanzá.....	26
Fig 65. Fragmento de <i>A single frame II</i> , Guillem Chanzá.....	26
Fig 66. <i>A single frame I</i> , Guillem Chanzá, 2017. Óleo s/tela, 210x60cm.....	27
Fig 67. Mezcla para realizar el fondo de <i>A single frame II</i>	28
Fig 69. Proceso de <i>A single frame II</i>	28
Fig 70. Proceso de <i>A single frame II</i>	28
Fig 71. Proceso de <i>A single frame II</i>	28
Fig 72. Detalle de <i>A single frame II</i>	28
Fig 73. <i>A single frame II</i> , Guillem Chanzá, 2017. Óleo sobre tela, 210x110 cm.....	29
Fig 74. Fondos para <i>A single frame III</i>	30
Fig 75. Proceso <i>A single frame III</i>	30
Fig 76. Proceso <i>A single frame III</i>	30
Fig 77. Detalle <i>A single frame III</i>	30
Fig 78. Fotograma de <i>Un hombre soltero</i> , Tom Ford, 2009.....	30
Fig 79. Fotograma de <i>Un hombre soltero</i> , Tom Ford, 2009.....	30
Fig 80. <i>A single frame III</i> , Guillem Chanzá, 2017. Óleo s/tela, 210x90cm.....	31
Fig 81. Proceso de <i>A single frame IV</i>	32
Fig 82. Proceso de <i>A single frame IV</i>	32
Fig 83. Proceso de <i>A single frame IV</i>	32
Fig 84. Fondo para <i>A single frame IV</i>	32
Fig 85. Detalle de <i>A single frame IV</i>	32
Fig 86. Detalle de <i>A single frame IV</i>	32
Fig 87. <i>A single frame IV</i> , Guillem Chanzá, 2017. Óleo s/tela, 210x90cm.....	33
Fig 88. Proceso de <i>A single frame V</i>	34
Fig 88. Proceso de <i>A single frame V</i>	34
Fig 90. Proceso de <i>A single frame V</i>	34
Fig 91. Proceso de <i>A single frame V</i>	34
Fig 92. Proceso de <i>A single frame V</i>	34
Fig 93. Fragmento de <i>A single frame V</i>	34
Fig 94. Proceso de <i>A single frame V</i>	34
Fig 95. <i>A single frame v</i> , Guillem Chanzá, 2017. Óleo s/tela, 210x90cm.....	35
Fig 96. <i>A single frame I</i> , Guillem Chanzá, 2017. Óleo s/tela, 210x60 cm.....	36
Fig 97. <i>A single frame II</i> , Guillem Chanzá, 2017. Óleo s/tela, 210x110cm.....	36
Fig 98. <i>A single frame III</i> , Guillem Chanzá, 2017. Óleo s/tela, 210x90cm.....	37
Fig 99. <i>A single frame IV</i> , Guillem Chanzá, 2017. Óleo s/tela, 210x90cm.....	37
Fig 100. <i>A single frame v</i> , Guillem Chanzá, 2017. Óleo s/tela, 210x90cm.....	37