

Arte y cine: movimientos artísticos como referencia para la dirección de fotografía y arte en el cine

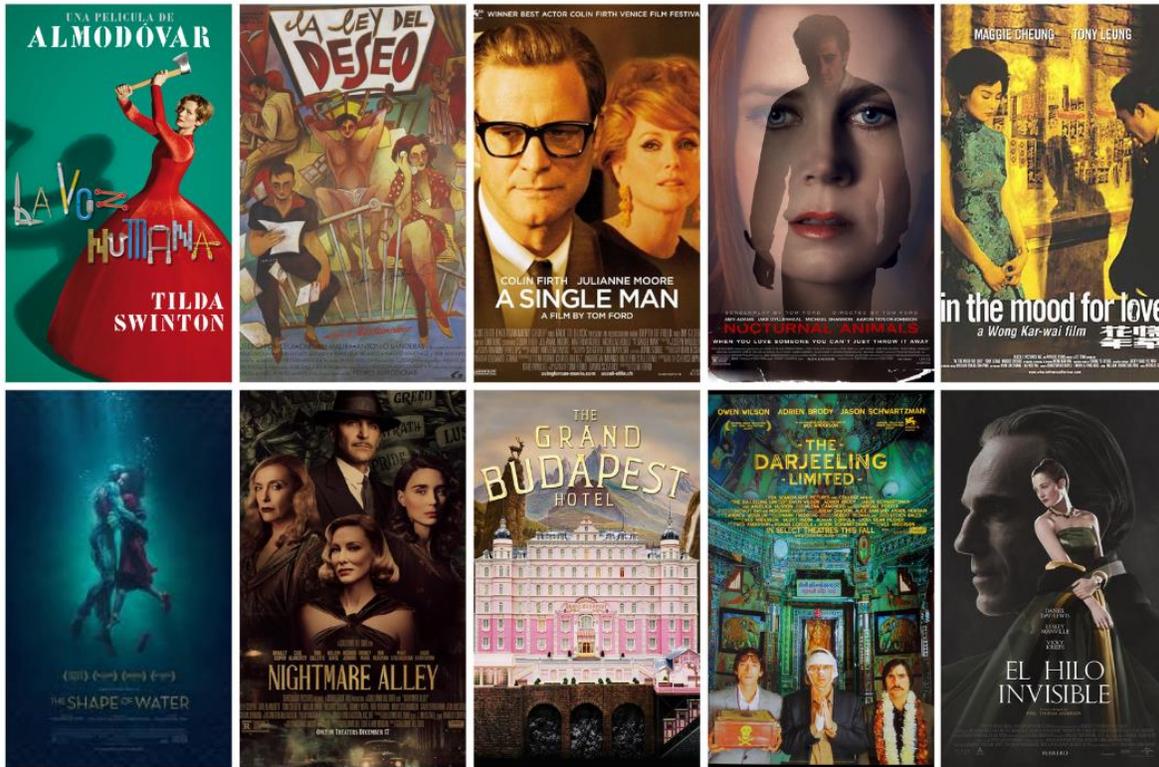


Fig. 1. Posters de películas analizadas

Andrea Hernández Pérez. ORCID 0009-0006-8309-9967

Miguel Hernando Marín Vélez. ORCID 0009-0002-0036-5846

Asesor: PhD. Carlos Mario Cano Ramírez

ORCID 0000-0002-0262-527X

Universidad Pontificia Bolivariana

Escuela de Arquitectura y Diseño

Facultad de Diseño de Vestuario

2024



Arte y cine: movimientos artísticos como referencia para la dirección de fotografía y arte en el cine

Trabajo de grado para optar por el título de Diseñador de Vestuario

Andrea Hernández Pérez

ORCID 0009-0006-8309-9967

Miguel Hernando Marín Vélez

ORCID 0009-0002-0036-5846

Asesor

PhD. Carlos Mario Cano Ramírez

ORCID 0000-0002-0262-527X

Universidad Pontificia Bolivariana

Escuela de Arquitectura y Diseño

Facultad de Diseño de Vestuario

2024



Hoja de aceptación

El presente trabajo que tiene como título *Arte y cine: movimientos artísticos como referencia para la dirección de fotografía y arte en el cine*, fue presentado el día 29 del mes de mayo del 2024 como requisito para optar por el título de Diseñador de Vestuario, dado por la Universidad Pontificia Bolivariana y fue aceptado por el director y cuerpo docente de la Facultad de Diseño de Vestuario.

Ana María Sossa

Directora de Facultad Diseño de Vestuario

Carlos Mario Cano Ramírez

Psicólogo - Mg. Ciencia Política - PhD Ciencias Humanas y Sociales

Asesor de trabajo de grado

Docente Diseño de Vestuario UPB

Contenido

I.	Introducción.....	p. 7
II.	Capítulo 1. Del lienzo a la pantalla: la herencia artística en la dirección de fotografía y arte en el cine	p. 14
2.1.	Estado del arte	p. 15
2.2.	Marco conceptual	p. 22
a.	Vestuario escénico	p. 23
b.	Concepto	p. 23
c.	Identidad	p. 24
d.	Escenografía	p. 24
III.	Capítulo 2. Visiones y fotogramas: estrategias para explorar la huella de los movimientos artísticos en el cine	p. 25
3.1.	Nivel contextual.....	p. 42
3.2.	Nivel morfológico.....	p. 43
3.3.	Nivel compositivo.....	p. 47
3.4.	Nivel enunciativo.....	p. 52
IV.	Capítulo 3. Hallazgos y reflexiones: la adaptación de estilos artísticos en la creación cinematográfica	p. 54
V.	Conclusión.....	p. 65
VI.	Bibliografía.....	p. 69

Resumen

La relación entre los movimientos artísticos y la dirección de arte y fotografía en el cine es crucial para comprender cómo las corrientes culturales y estéticas influyen en la creación cinematográfica. Este estudio propone explorar cómo los movimientos artísticos han dejado una marca en la estética visual y narrativa del cine contemporáneo.

Al analizar distintos movimientos artísticos, desde el Renacimiento hasta el Modernismo, se busca comprender cómo los directores de cine han sido influenciados por las tendencias culturales y estéticas de sus respectivas épocas. Se analizarán películas emblemáticas por medio de una matriz de análisis fotográfico, que reflejen estas influencias, descubriendo elementos visuales como la composición, la iluminación, la paleta de colores y la selección de escenarios; las películas analizadas son: *La Voz Humana* (Pedro Almodóvar 2020); *La Ley Del Deseo* (Pedro Almodóvar 1987); *Solo un hombre* (Tom Ford 2009); *Animales Nocturnos* (Tom Ford 2016); *La Forma Del Agua* (Guillermo Del Toro 2017); *El callejón De Las Almas Perdidas* (Guillermo Del Toro 2021); *El Gran Hotel Budapest* (Wes Anderson 2014); *Viaje A Darjeeling* (Wes Anderson 2007); *Con Ánimo De Amar* (Wong Kar Wai 2000); *Noches Púrpuras* (Wong Kar Wai 2007) y *El Hilo Fantasma* (Paul Thomas Anderson 2007)

Este estudio buscará identificar no sólo las influencias directas de los movimientos artísticos en la dirección de arte y fotografía, sino también cómo los directores reinterpretan y transforman estas influencias para crear una identidad visual única para cada película.

Al comprender la interconexión entre el arte y el cine, se podrán apreciar mejor las complejidades y otros aspectos del medio cinematográfico. Este análisis no solo ampliará nuestro conocimiento sobre la creación cinematográfica, sino que también destacó la importancia del diálogo continuo entre el cine y otras formas de expresión artística.

Palabras claves: concepto, identidad visual, escenografía, vestuario escénico.

Abstract

The relationship between artistic movements and the direction of art and photography in cinema is crucial to understand how cultural and aesthetic currents influence film creation. This study aims to explore how artistic movements have left a mark on the visual and narrative aesthetics of contemporary cinema.

By analyzing different artistic movements, from Renaissance to Modernism, we seek to understand how film directors have been influenced by the cultural and aesthetic trends of their respective eras. Emblematic films will be analyzed through a matrix of photographic analysis. reflecting these influences will be analyzed, discovering visual elements such as composition, lighting, color palette and stage selection, the films analyzed are: *The Human Voice* (Pedro Almodóvar 2020); *Law Of Desire* (Pedro Almodóvar 1987); *A single Man* (Tom Ford 2009); *Nocturnals Animals* (Tom Ford 2016); *The Shape Of Water* (Guillermo Del Toro 2017); *Nigthmare Alley* (Guillermo Del Toro 2021); *Grand Hotel Budapest* (Wes Anderson 2014); *The Darjeeling Limited* (Wes Anderson 2007); *In the Mood for Love* (Wong Kar Wai 2000); *My Blueberry Nights* (Wong Kar Wai 2007) and *Phantom Thread* (Paul Thomas Anderson 2007)

This study will seek to identify not only the direct influences of artistic movements in art and photography direction, but also how directors reinterpret and transform these influences to create a unique visual identity for each film.

By understanding the interconnection between art and cinema, the complexities and other aspects of the cinematographic medium can be better appreciated. This analysis will not only expand our knowledge of film creation, but also highlight the importance of continuous dialogue between cinema and other forms of artistic expression.

Keywords: concept, visual identity, scenography, stage costume

I. Introducción

El cine a lo largo de su historia ha estado influenciado por diferentes movimientos artísticos, estas corrientes culturales nos muestran las diferentes visiones del mundo y a partir de ahí nos enseñan a interpretar el nuestro, interpretación que, junto al cine, nos permite crear diferentes mundos y narrativas.

En el mundo del cine, la creación de escenas impactantes es un arte en sí mismo. Detrás de cada encuadre y cada composición visual, se encuentra una cuidadosa planificación y una profunda inspiración. Sin embargo, es necesario entender cómo los directores de arte logran traducir su visión a la pantalla grande. Para esto, es importante encontrar antecedentes y entender cómo estos creativos se referencian en obras de arte para dar vida a las escenas cinematográficas.

A continuación, podemos ver un ejemplo de cómo los directores plasman estas referencias en pantalla.

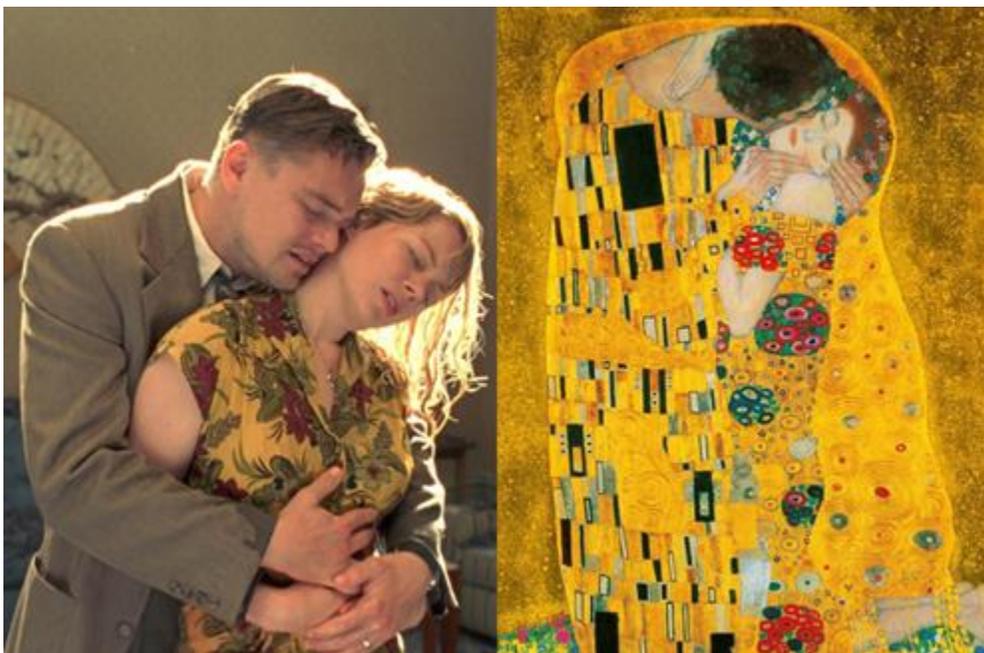


Fig. 2. Esta escena de la película de Martin Scorsese hace referencia a *El beso*, de Gustav Klimt. *Las 20*

referencias del cine al mundo del arte. (2023) (Domestika) <https://www.domestika.org/es/blog/9893-las-20-referencias-del-cine-al-mundo-del-arte>

La obra *El beso*, de Gustav Klimt (1907-08) es un cuadro pintado al óleo, por medio de este lo que el artista quería transmitir es la pasión de un abrazo entre una pareja mediante su técnica de mosaico, en el cual también solía incrustar pigmentos de oro inspirado en los mosaicos de la ciudad italiana, Ravena.

En la película *La isla siniestra* (2010) de Martin Scorsese, la escena donde vemos a DiCaprio abrazando a su esposa refleja la pasión, desesperanza y melancolía que Klimt buscaba expresar en *El beso*. La referencia es clara: el abrazo apasionado entre la pareja en la pintura se convierte en un reencuentro desgarrador después de la muerte de la esposa en la película. Esta conexión entre la obra de arte y la escena cinematográfica demuestra cómo los directores de arte utilizan la identidad visual y las emociones evocadas por obras de arte famosas para enriquecer la narrativa visual y emocional de una película.

Esta imagen evoca inevitablemente la intensidad emocional y la pasión representada en *El beso* de Klimt. A través de esta conexión visual, Scorsese logra reinterpretar la obra de arte en un contexto cinematográfico, capturando la esencia del reencuentro entre los personajes después de una dolorosa separación.

Este ejemplo ilustra cómo los directores de arte y fotografía utilizan referencias visuales para dar vida a las escenas cinematográficas. Desde la elección de la paleta de colores hasta la composición de los encuadres, la influencia del arte visual en el cine contemporáneo es innegable.

Este trabajo de grado presente tiene como propósito responder la pregunta ¿Cómo los directores se referencian en movimientos artísticos para la creación de la dirección de arte y fotografía en el cine? Se propone explorar la relación entre los movimientos artísticos y la creación cinematográfica contemporánea, centrándose específicamente en cómo los movimientos artísticos moldean la dirección de arte y fotografía en el cine actual.

Con el fin de alcanzar nuestro objetivo, se planea realizar una búsqueda en los textos académicos que aborden la relación entre el cine y el arte. Luego, se llevará a cabo un análisis de imágenes seleccionadas de 11 películas emblemáticas dirigidas por reconocidos cineastas a nivel internacional. Las películas elegidas para este análisis son:

- *La voz humana* (2020) y *La ley del deseo* (1987), de Pedro Almodóvar.
- *A Single Man* (2009) y *Nocturnal Animals* (2016), de Tom Ford.
- *La Forma del Agua* (2017) y *El Callejón de las Almas Perdidas* (2021), de Guillermo del Toro.
- *El Grand Hotel Budapest* (2014) y *The Darjeeling Limited* (2007), de Wes Anderson.
- *In the Mood for Love* (2000) y *My Blueberry Nights* (2007), de Wong Kar Wai.
- *El Hilo Fantasma* (2017), de Paul Thomas Anderson.

Este análisis nos permitirá identificar y examinar a detalle las diversas formas en que los directores de cine han integrado elementos visuales del arte en sus obras cinematográficas, desde la composición de las escenas hasta el uso del color y la simbología visual.

Nuestro enfoque metodológico combina la investigación teórica con un análisis práctico de la imagen cinematográfica, con el fin de establecer una relación entre el cine y el arte, y explorar cómo esta interacción continúa dando forma y enriqueciendo el lenguaje visual.

Este proceso nos hace cuestionar cómo el uso de las artes plásticas en el cine hace posible crear películas con un significado estético contundente y con un lenguaje visual muy definido creando así la hipótesis que guía nuestro trabajo, para poder explicar la importancia que tiene el entender las maneras en las que el director genera significado dentro de la obra para poder apreciar de forma clara lo que el director nos quiere transmitir.

Con base en lo anterior, el objetivo general se enfoca en identificar cómo el cine hace referencia a los movimientos artísticos para la dirección de fotografía y de arte.

Y se propusieron los siguientes objetivos específicos:

1. Analizar la manera como el director conceptualiza la puesta en escena.
2. Describir elementos escenográficos que hacen parte de la película.
3. Explicar cada una de las maneras como las películas crean una identidad visual.
4. Comprender la referencia del vestuario escénico de una obra de arte.

Al momento de realizar nuestro estado del arte, pudimos ver que es un tema de interés estudiar la relación entre el cine y el arte, generando diversas discusiones en torno a estos y su interdisciplinariedad ya que también se tocan temas en cuanto al teatro, el estilismo y el diseño; a partir de aquí podemos ver la amplitud de temas que convergen en el cine y el amplio espectro de posibles estudios, estos textos nos dan las bases para empezar a encaminar nuestra investigación y fortalecer aún más la relación que estudiamos.

Por medio del análisis de los diferentes textos logramos identificar la importancia que tiene la identidad visual en el desarrollo de cualquier obra cinematográfica, ya que desarrolla el sentido completo de esta, otorgando sentido, conexión emocional y enriqueciendo la narrativa al transmitir simbólicamente temas, emociones y conflictos, además una identidad visual sólida garantiza la coherencia y la cohesión en la presentación de la historia y de los personajes a lo largo de la película. Esto ayuda a mantener la atención del espectador y a sumergirlo en el mundo narrativo de la película sin distracciones visuales que puedan interrumpir la experiencia, todo esto pensado desde un principio por el director y el director de arte, rol que determina en gran medida este concepto, como nos lo explica Olmedo en su ensayo *La Dirección de Arte en el cine, desafíos disciplinares y pedagógicos* (2016)

El rol de director de Arte implica entonces algo muy diferente a la construcción de decorados, a la decoración de los espacios, al diseño de un vestuario o el maquillaje que se aplica a un actor, si bien todas estas actividades son parte de los recursos que el director de arte debe brindar al proyecto audiovisual. El rol involucra, más allá de la concreción práctica, la participación activa del director de Arte en la construcción de sentido de un proyecto a través de la propuesta de una identidad visual que no es la mera transcripción de lo real, sino siempre un proceso creador que involucra elegir, seleccionar, estilizar y modificar lo dado por el mundo real, en función de un planteo estético funcional al proyecto. (p. 41)

Gracias a los resultados obtenidos en el desarrollo del estado del arte, se pudo determinar la importancia de la identidad visual en una obra cinematográfica. Este análisis nos mostró que este aspecto no solo influye en la estética de una película, sino que también desempeña un papel crucial en la creación de la narrativa visual.

Al explorar el estado del arte, nos apoyamos en una amplia variedad de fuentes académicas y literarias que abordaban diversos aspectos del cine y su relación con el arte. Además, también recurrimos a fuentes fuera del contexto académico, como la exploración de obras cinematográficas, exposiciones artísticas, repositorios de museos y otros recursos que nos ofrecieron una visión de cómo el cine y el arte interactúan en la práctica. Esta diversidad de medios de información nos aportó datos relevantes para así complementar la investigación, y entender el valor que tiene el arte dentro la conceptualización de una película.

El trabajo de grado se dividió en dos momentos principales: documental e investigación. De esta forma, para la elaboración de esta investigación las variables que se tuvieron presentes fueron: *Concepto, Identidad visual, Vestuario escénico y escenografía*.

Para la elaboración de esta primera parte del análisis documental se estudiaron 19 textos cuya información fue recolectada en una matriz de análisis documental.

Luego, se procedió a realizar el análisis de imagen en la cual se hizo la selección de seis directores de cine reconocidos, donde se analizaron 11 películas en total, este análisis es la parte central de la investigación, ya que de allí pudimos obtener aportes significativos para lograr el cumplimiento de los objetivos establecidos.

Finalmente, el trabajo de investigación se divide en tres capítulos: *Del lienzo a la pantalla: la herencia artística en la dirección de fotografía y arte en el cine*; el segundo capítulo *Visiones y fotogramas: estrategias para explorar la huella de los movimientos artísticos en el cine*; y el tercer capítulo titulado *Hallazgos y reflexiones: la adaptación de estilos artísticos en la creación cinematográfica*.

El primer capítulo, *Del lienzo a la pantalla: la herencia artística en la dirección de fotografía y arte en el cine*, se compone por el estudio de la teoría con la cual se empezó a desarrollar la investigación sobre la relación entre el arte y el cine, esto se hizo por medio de un análisis exhaustivo de diversos textos relacionados con nuestro tema.

En el segundo capítulo, *Visiones y fotogramas: estrategias para explorar la huella de los movimientos artísticos en el cine*, contiene la información sobre los métodos de investigación utilizados para responder nuestra pregunta para, finalmente, llegar al tercer capítulo, *Hallazgos y reflexiones: la adaptación de estilos artísticos en la creación cinematográfica*, en donde se registran los resultados del proceso investigativo.

II. Capítulo 1. Del lienzo a la pantalla: la herencia artística en la dirección de fotografía y arte en el cine

2.1 Estado del arte

La elaboración del estado del arte sobre los movimientos artísticos en la dirección de arte y fotografía en el cine se realizó mediante un análisis documental. Los textos analizados resaltan la importancia de la moda, el vestuario escénico y la dirección de arte en el cine y las artes escénicas, así como su interconexión en la construcción de identidades visuales, la narrativa cinematográfica y teatral, y la comunicación de conceptos y emociones. Se destaca cómo el vestuario va más allá de la apariencia física de los personajes, ya que contribuye a la caracterización, la representación de la identidad, la creación de atmósferas y la comunicación de conceptos simbólicos.

Estos elementos se consideran fundamentales para la construcción de narrativas visuales en cine y teatro, influyendo en la interpretación de los personajes, la percepción de la audiencia y la comunicación de aspectos cruciales de la historia. Además, se resalta la importancia de la interdisciplinariedad del arte, ya que el vestuario, la dirección de arte y la escenografía se relacionan estrechamente con otras disciplinas como la pintura, la arquitectura, la fotografía y el diseño gráfico. El vestuario se convierte en un lenguaje no verbal que comunica valores culturales, emociones y contextos sociohistóricos.

En resumen, el tema de investigación se enfoca en explorar la interconexión y la relevancia de la moda, el vestuario escénico y la dirección de arte en el cine y las artes escénicas, analizando cómo estos elementos contribuyen a la construcción de identidades visuales, la narrativa cinematográfica y teatral, y la comunicación de conceptos en el mundo audiovisual.

Para la construcción de los objetivos específicos de este estado del arte se dividieron en dos variables *Vestuario escénico e Identidad visual* y dos categorías *Concepto y Escenografía*;

para la realización de este se utilizaron fuentes como el repositorio institucional de la Universidad Pontificia Bolivariana, las bases de datos Scielo y Redalyc. Los textos consultados forman parte de distintas áreas del conocimiento como el diseño, el cine, el arte y el teatro. En total, se analizaron 19 textos en donde podemos encontrar tesis de grados, artículos de revistas y ensayos, de los cuáles solamente cuatro nos proporcionaron información relevante para la investigación.

- *La Dirección de Arte en el cine, desafíos disciplinares y pedagógicos.* (Olmedo, I. 2016)
- *Vestuario, color y espacio en el cine.* (Monsalve Garzón 2015)
- *Dramaturgia y el diseño teatral: vestuario, escenografía y luces.* (Vargas, 2009)
- *Arquetipos del vestuario para el desarrollo del personaje dramático en el cine.* (Sarmiento, 2014)

La información de estos textos se sintetizó en una matriz de análisis documental en la que se tuvo en cuenta los siguientes aspectos: referencia, tipo de texto, área del conocimiento, tema, conceptos, variables y conclusiones.

REFERENCIA	TIPO DE TEXTO	ÁREA DEL CONOCIMIENTO	TEMA	CONCEPTOS	IDENTIDAD VISUAL	ESCENOGRAFÍA	CONCEPTO	VESTUARIO ESCÉNICO	CONCLUSIONES
------------	---------------	-----------------------	------	-----------	------------------	--------------	----------	--------------------	--------------

Fig. 3. Tabla de análisis documental

Los autores nos muestran como a través de diversos campos, la unión entre el arte y el cine puede lograrse. En este sentido, exploran conceptos fundamentales y proporcionan una comprensión detallada de áreas clave como la dirección de arte, el diseño de producción y la dirección de fotografía, facilitando así la conexión entre el arte y el cine.

Durante el análisis de los textos, se logró obtener una variedad de significados y teorías relacionadas con las variables estudiadas. Este proceso implicó la búsqueda minuciosa de cada variable en los textos, depurando la información que no resultara relevante. Posteriormente, seleccionamos aquellos fragmentos que contribuyeran directamente a nuestra investigación, ofreciendo perspectivas claras sobre las variables en cuestión, esto se

evidencia por medio del ensayo *La Dirección de Arte en el cine, desafíos disciplinares y pedagógicos* (2016), donde encontramos varios significados respecto a las variables: escenografía e identidad visual, respectivamente.

En la siguiente cita el autor nos habla sobre la conexión entre la dirección de arte y otras disciplinas que permiten la construcción de la identidad visual del proyecto y la manera en la que incluso elementos del mundo real se unen para crear una estética coherente y funcional a la narrativa cinematográfica.

Desde el punto de vista artístico, la Dirección de Arte tiene una profunda conexión con las disciplinas tradicionales como la pintura, la arquitectura y la escultura, y a la vez con las artes escénicas, con la fotografía, con el diseño gráfico, con las manifestaciones estéticas presentes en la vida cotidiana, como los objetos de uso, la vestimenta, el mobiliario y las disciplinas proyectuales vinculadas con su diseño y producción. Desde el punto de vista estrictamente técnico, se relaciona estrechamente con los recursos de captura y post producción de imagen tanto fotográfica como generada virtualmente, con el manejo de materiales y técnicas constructivas de la arquitectura y la escenografía, y en general con todos los materiales, recursos y procedimientos de elaboración involucrados en la vida actual y en los diferentes periodos históricos, tanto en la cultura en la que se está inmerso como en las más lejanas o aun en las que sólo existen como proyección del futuro o libre juego de la imaginación. (Olmedo, 2016, p. 40)

El autor nos explica como el rol del director de arte no se limita a la producción únicamente de decorados y vestuario si no que su rol trasciende adentrándose en la conceptualización y creación integral de un proyecto audiovisual.

El rol de director de arte implica entonces algo muy diferente a la construcción de decorados, a la decoración de los espacios, al diseño de un vestuario o el maquillaje que se aplica a un actor, si bien todas estas actividades son parte de los recursos que el director de arte debe brindar al proyecto audiovisual. El rol involucra, más allá de la concreción práctica, la participación activa del director de Arte en la construcción de sentido de un proyecto a través de la propuesta de una identidad visual que no es la mera transcripción de lo real, sino siempre un proceso creador que involucra elegir, seleccionar, estilizar y modificar lo dado por el mundo real, en función de un planteo estético funcional al proyecto. (Olmedo, 2016, p. 41)

En la perspectiva de la escenografía, podemos encontrar como cada uno de los distintos elementos que componen una película convergen, y son importantes, ya que están cargados de simbolismos que nos cuentan aspectos relevantes entre ellos. La construcción de los personajes y la escenografía se entrelaza, proporcionando pistas esenciales para el desarrollo de la narrativa como lo podemos observar en la tesis *Arquetipos del vestuario para el desarrollo del personaje dramático en el cine* (Sarmiento, 2014)

Cada prenda diseñada y confeccionada para la pieza cinematográfica, está cargada de simbolismo. La construcción individual de cada personaje contiene un evidente juego de metáforas que se refleja en la plástica y en los productos terminados de cada oficio que compone la escena, es decir el vestuario, maquillaje, la iluminación y escenografía. Estas construcciones poéticas se valen del color, la silueta y los personajes arquetípicos para evidenciar aspectos determinantes en la historia contada (p. 24)

En cuanto a la variable concepto, la autora habla del proceso de diseño teatral, pero este no es ajeno al cine, ya que la fidelidad al concepto establecido por el director de la obra es fundamental para su éxito tanto en el teatro como en el cine. Esto se evidencia en un artículo *Dramaturgia y el diseño teatral: vestuario, escenografía y luces* (Vargas, 2009)

Para llevar a cabo cualquier tipo de diseño teatral y que cumpla a cabalidad, tiene que ser fiel al concepto que tenga el director de la obra o lo que se vaya a llevar a cabo. Además de ser creativo y funcional, tiene que definir un espacio, un tiempo y un estilo que se transmiten a través de líneas, formas, volúmenes, género, texturas y colores claves, los cuales definirán, a su vez, a los personajes de una manera (p. 4)

Como último aspecto, desde la perspectiva de la variable vestuario escénico se evidencia como este y los espacios no son simplemente, decorados, sino que se convierten en elementos visuales que comunican información clave para el desarrollo de la trama. El autor lo menciona de la siguiente manera en la tesis *Vestuario, color y espacio en el cine* (Monsalve, 2015)

Se habla sobre cómo el vestuario de los personajes y los espacios donde sucede cada escena de un filme se vuelven un soporte visual donde se transforman en indicios, presagios o énfasis de situaciones que enmarcan acontecimientos relevantes de la trama. En conjunto con los diálogos y acciones de los personajes, transmiten sensaciones y señales que absorben la

atención del receptor frente a la trama y generan sentimientos y reacciones que inconscientemente dan a entender el posterior desarrollo de los hechos (p. 92)

Siguiendo con el análisis de la matriz podemos encontrar también una variedad de textos que definen todas o unas de las variables, es importante mencionarlo dado que hay autores que se interesan en conjunto con nuestros enfoques o variables, esto se hace evidente en Monsalve (2015), ya que nos proporciona ideas en cuanto a nuestras cuatro variables aportando significado y valor a nuestra investigación.

En la primera variable, aunque en el texto no se habla explícitamente sobre el término identidad visual nos proporciona datos sobre este. Se menciona cómo el uso del color en el cine puede generar sensaciones en el cerebro del espectador y cómo los contrastes fuertes y altamente llamativos son fácilmente destacados y son las situaciones que más se recuerdan de un filme. Además, se menciona cómo el uso del color puede ser una herramienta para crear una identidad visual distintiva y memorable para una marca o producto.

En la sección que analiza la secuencia de la película *The Grand Budapest Hotel*, se menciona el contraste entre el rojo y el púrpura en las prendas exteriores de Madame D. como un indicio de lo que sucederá al final de la escena. Este contraste de colores puede ser considerado como un elemento de identidad visual que ayuda a transmitir la intención narrativa de la escena y a crear una atmósfera de tensión y anticipación en el espectador.



Fig.4. Fotograma tomado de la película *Grand Hotel Budapest* (Wes Anderson 2014)

Posteriormente, encontramos que en este texto se realiza un análisis sobre la película *The Grand Budapest Hotel* en donde menciona el termino escenografía junto con el uso del color refiriéndose a como estos elementos son usados en la película, y de qué forma los percibe el espectador, esto lo evidencia Monsalve de la siguiente manera:

En el caso de Budapest (2014) “el cambio de contextos y las consecuencias de los mismos sobre el punto púrpura que se desplazaba por diferentes escenarios revelaron poco a poco los cambios en estados de ánimo del protagonista y la manera en que se vio abruptamente separado de su espacio natural, el hotel que es su zona de confort donde tiene control de todo lo que sucede dentro” (2015, p. 87)

En la sección de conclusiones del texto, se habla sobre los hallazgos derivados de la relación entre el color, el espacio y el vestuario dentro de los diferentes fotogramas analizados. En este contexto, se menciona que los colores pueden ser utilizados para proyectar un enfoque determinado en una narración visual y/o audiovisual creando un concepto.

El primero tiene que ver con las diferencias entre uso y significado del color entre oriente y occidente. Aunque sí presentan grandes diferencias y connotaciones a veces opuestas, no están totalmente aislados uno de otro. Se percibe que ambos toman elementos del otro para

complementar la narrativa visual y soportar las diversas situaciones que marcan cada escena. (Monsalve, 2015, p. 83)

De los diferentes textos analizados encontramos nuevos significados para las variables estudiadas, los cuales enriquecieron nuestra investigación. Esto se evidencia en el ensayo *Moda en cine: signos y simbolismos* (Matilde, 2016) cuando el autor afirma sobre la variable concepto lo siguiente:

Como hemos podido observar a partir de los análisis ofrecidos por estos casos, y mediante el entrecruzamiento con las perspectivas teóricas en esa dirección, los simbolismos en el cine son una fuente interesante de saberes que no sólo permiten enriquecer la mirada a la hora de ver un film, sino que ofrecen canales interpretativos para preguntarnos sobre los marcos socio-históricos a los que una determinada película refiere; los códigos de indumentaria que expresan los valores e idiosincrasia de una época y sociedad determinadas, y por qué no, las pautas de comportamiento propias de los sujetos que se manifiestan de modo no verbal. (parr. 20)

En los textos analizados encontramos una transcripción de una conferencia llamada: Cine y moda. Moda y cine. Caminos de investigación, ésta nos explica cómo el cine y la moda se complementan para construir identidad visual en los seres humanos y como el vestuario interviene en este proceso con la ausencia o presencia de ciertos elementos e incluso determinadas maneras de actuar.

Como el guionista en el cine, estamos -frente al espejo- perfilando un personaje, buscándole motivos para actuar de una determinada manera; usando complementos, maquillajes, vestidos (o también ausencia de ellos) para construir identidades. [...] El cine y la moda son, en mi opinión, las dos maneras más visuales de entender el mundo desde finales del siglo XIX, los dos grandes “patterns” de la cultura; los dos lenguajes definitivamente hegemónicos. En resumen, los dos grandes instrumentos para construir la identidad del ser humano del siglo XX y XXI (Rodríguez, 2015, p. 1)

Para los nuevos significados de las variables concepto y vestuario, se puede interpretar que para la autora estos dos términos son partes importantes para la creación y representación de los personajes, también expresa su opinión respecto a cómo contribuyen entre sí para darle

significado al vestuario en la historia. Esto lo hace evidente Veneziani en su texto *Moda y cine: entre el relato y el ropaje* (2016), por medio de las siguientes citas:

Para encarar su labor sobre la imagen, la vestuarista parte de un concepto principal y de dos o tres características psicológicas de cada personaje, que surgen a partir de un diálogo con el director y de un primer acercamiento a través de una minuciosa lectura del guion. Así puede comenzar a percibir y captar a los personajes. (p. 7)

Y, más adelante complementa esto cuando afirma que: “El concepto total del vestuario de la película está relacionado con el arte, con la luz y con la dirección, con la historia, con los personajes y el actor” (Veneziani. 2016, p. 9)

Para concluir, estos hallazgos nos proporcionan una nueva visión de los diferentes significados asociados a nuestra investigación. Identificamos aspectos que consideramos pertinentes y valiosos, incluso si no están directamente relacionados con el contexto de la variable en cuestión. Esta información nos permite enriquecer nuestra comprensión y abordar la investigación desde múltiples perspectivas.

2.2. Marco conceptual

Para desarrollar el marco conceptual de este trabajo de grado, nos apoyamos en el análisis detallado de los documentos revisados durante la etapa del estado del arte. A partir de esta exploración, se identificaron y definieron las palabras claves: identidad visual, concepto, vestuario escénico y escenografía. Estas definiciones se sustentan en los aportes ofrecidos por diversos autores, así como en ejemplos relevantes de la relación con el cine.

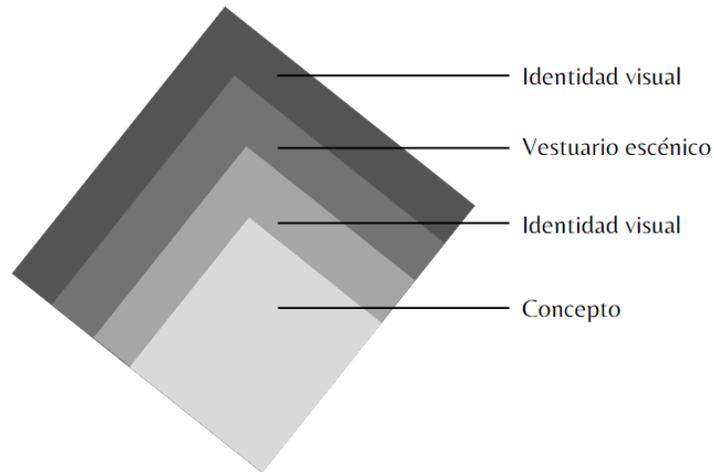


Fig. 5. Esquema de conceptos, elaboración propia.

Para esta investigación se trabajará con cuatro variables: *Vestuario escénico*, *Concepto*, *Identidad visual* y *Escenografía*. A continuación, explicaremos la importancia de cada una de ellas.

a. Vestuario escénico

Esta variable nos servirá como un componente visual fundamental que refleja, interpreta y potencia la conexión entre movimientos artísticos, dirección de fotografía y cine en el arte. Por medio del estudio de caso analizaremos cómo por medio del vestuario se refleja una estética única en la película a analizar. Se hará el análisis detallado sobre esto para ayudarnos a entender el significado entre el arte y el cine relacionado con el vestuario.

b. Concepto

A través de esta categoría haremos una comparación entre los conceptos y elementos visuales que estén presentes en obras cinematográficas para entender la interpretación que se le pueden dar a cada uno de ellos y mediante el análisis detallado de dichos elementos lograr identificar la importancia que tienen los conceptos en el desarrollo de una obra cinematográfica.

c. Identidad visual

Por medio de esta variable explicaremos detalladamente cómo los elementos visuales influyen en la interpretación y representación de los movimientos artísticos en el cine. Tales como colores, formas y composición, y cómo contribuyen a la interpretación de los elementos artísticos en una película. Estudiaremos la forma como todos estos elementos se complementan para crear una identidad visual clara en una obra cinematográfica.

d. Escenografía

Por medio de esta categoría analizaremos el papel que desempeña la escenografía en la construcción de la narrativa cinematográfica. Desde la creación de mundos imaginarios hasta la representación de lugares reales, se estudiará la forma en que adapta elementos específicos de algún tema y los plasma logrando transmitir emociones y estados de ánimo creando un gran impacto visual.

III. Capítulo 2. Visiones y fotogramas: estrategias para explorar la huella de los movimientos artísticos en el cine

Para el desarrollo de este trabajo de grado se utilizaron dos métodos de investigación los cuales a son: Estudio de caso y análisis de imagen, que definiremos a continuación.

Según el autor del texto *El estudio de casos: una vertiente para la investigación educativa* (López, 2013)

Un estudio de caso es la investigación empírica de un fenómeno del cual se desea aprender dentro de su contexto real cotidiano. Es especialmente útil cuando los límites o bordes entre fenómenos y contexto no son del todo evidentes, por lo cual se requieren múltiples fuentes de evidencia (p. 140)

El análisis de imagen según Sulbarán, Boscán y Pirela en el artículo *Análisis de la imagen y su importancia en la formación del comunicador audiovisual* (2001)

El análisis de la imagen permite valorar el hecho estético, desde otra perspectiva: la descomposición y síntesis del hecho en sí, del mensaje, del tema, y de toda la estructura organizada con el propósito de transmitir informaciones y comunicaciones a un espectador heterogéneo (parr. 50).

En la siguiente imagen se puede observar la matriz que construimos para el análisis de imagen la cual partió de la elección de diferentes categorías en diferentes niveles y también la selección minuciosa de seis directores de cine y así mismo se eligieron once películas en total para analizar en esta matriz.

Análisis Fotográfico										
Ficha técnica										
Nivel Contextual										
Título/Película					Descripción de la escena					
Guión										
Autor/Director	Movimiento									
Director de fotografía	Director de arte				Crítica					
Año	Pais									
Minuto	8:06									
Nivel Morfológico										
Punto					Tonalidad	B/N			Color	
Plano					Iluminación	Natural			Artificial	
Escala					Contraste					
Nivel Compositivo										
Perspectiva					Orden Icónico					
Tensión					Recorrido visual					
Proporción					Estaticidad/ dinamicidad					
Distribución de pesos					Ley de tercios					
Espacio de la representación	Abierto		Interior		Concreto		Profundo			
	Cerrado		Exterior		Abstracto		Plano			
Puesta en escena					Tiempo	Simbólico			Subjetivo	
Nivel enunciativo										
Punto de vista físico					Actitud de los personajes					
Verosimilitud										
ANÁLISIS										
Hilo conductor										
Paleta de color										

Fig. 6. Matriz de análisis fotográfico, elaboración propia.

A partir de estas películas elegidas se seleccionaron distintas escenas teniendo en cuenta que tuvieran elementos de los cuales poder partir y realizar un análisis de imagen. A continuación, las escenas elegidas



Fig. 7. Fotograma tomado de la película *La Voz Humana* (Pedro Almodóvar. 2020)



Fig. 8. Fotograma tomado de la película *La Voz Humana* (Pedro Almodóvar. 2020)



Fig. 9. Fotograma tomado de la película *La Voz Humana* (Pedro Almodóvar. 2020)

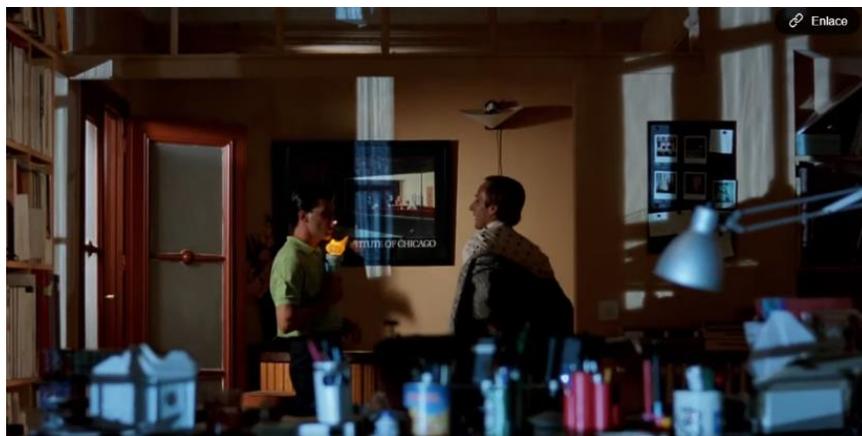


Fig. 10. Fotograma tomado de la película *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar. 1987)



Fig. 11. Fotograma tomado de la película *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987)



Fig. 12. Fotograma tomado de la película *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987)



Fig. 13. Fotograma tomado de la película *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987)



Fig. 14. Fotograma tomado de la película *A Single Man* (Tom Ford. 2009)



Fig. 15. Fotograma tomado de la película *A Single Man* (Tom Ford. 2009)



Fig. 16. Fotograma tomado de la película *A Single Man* (Tom Ford. 2009)



Fig. 17. Fotograma tomado de la película *A Single Man* (Tom Ford. 2009)



Fig. 18. Fotograma tomado de la película *Nocturnal Animals* (Tom Ford. 2016)

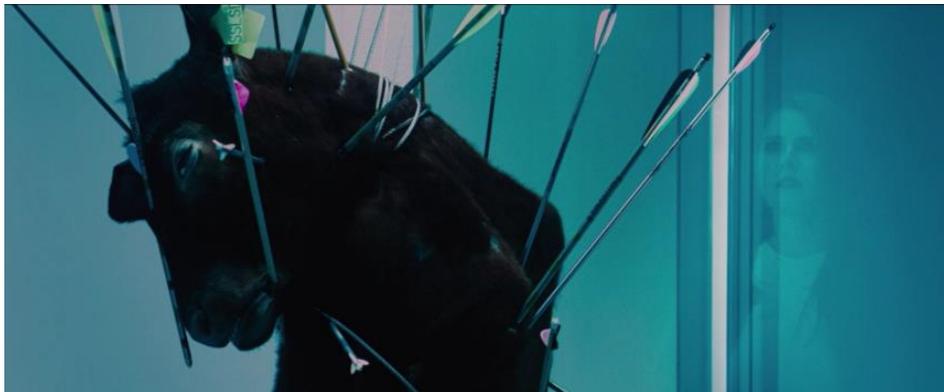


Fig. 19. Fotograma tomado de la película *Nocturnal Animals* (Tom Ford. 2016)



Fig. 20. Fotograma tomado de la película *Nocturnal Animals* (Tom Ford. 2016)



Fig. 21. Fotograma tomado de la película *Nocturnal Animals* (Tom Ford. 2016)



Fig. 22. Fotograma tomado de la película *La Forma Del Agua* (Guillermo Del Toro. 2017)



Fig. 23. Fotograma tomado de la película *La Forma Del Agua* (Guillermo Del Toro, 2017)



Fig. 24. Fotograma tomado de la película *La Forma Del Agua* (Guillermo Del Toro, 2017)



Fig. 25. Fotograma tomado de la película *La Forma Del Agua* (Guillermo Del Toro, 2017)



Fig. 26. Fotograma tomado de la película *El Callejón De Las Almas Perdidas* (Guillermo Del Toro. 2021)



Fig. 27. Fotograma tomado de la película *El Callejón De Las Almas Perdidas* (Guillermo Del Toro. 2021)



Fig. 28. Fotograma tomado de la película *El callejón de las almas perdidas* (Guillermo Del Toro. 2021)



Fig. 29. Fotograma tomado de la película *El Callejón De Las Almas Perdidas* (Guillermo Del Toro. 2021)

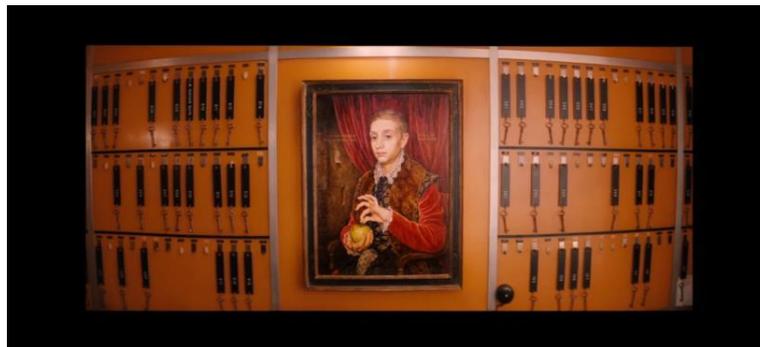


Fig. 30. Fotograma tomado de la película *The Grand Hotel Budapest* (Wes Anderson. 2014)



Fig. 31. Fotograma tomado de la película *The Grand Hotel Budapest* (Wes Anderson. 2014)



Fig. 32. Fotograma tomado de la película *The Grand Hotel Budapest* (Wes Anderson. 2014)



Fig. 33. Fotograma tomado de la película *The Grand Hotel Budapest* (Wes Anderson. 2014)



Fig. 34. Fotograma tomado de la película *The Darjeeling Limited* (Wes Anderson. 2007)



Fig. 35. Fotograma tomado de la película *The Darjeeling Limited* (Wes Anderson. 2007)



Fig. 36. Fotograma tomado de la película *The Darjeeling Limited* (Wes Anderson. 2007)



Fig. 37. Fotograma tomado de la película *The Darjeeling Limited* (Wes Anderson. 2007)



Fig. 38. Fotograma tomado de la película In The Mood For Love (Wong Kar Wai. 2000)



Fig. 39. Fotograma tomado de la película In The Mood For Love (Wong Kar Wai. 2000)



Fig. 40. Fotograma tomado de la película *In The Mood For Love* (Wong Kar Wai. 2000)



Fig. 41. Fotograma tomado de la película *In The Mood For Love* (Wong Kar Wai. 2000)



Fig. 42. Fotograma tomado de la película *My Blueberry Nights* (Wong Kar Wai. 2007)



Fig. 43. Fotograma tomado de la película *My Blueberry Nights* (Wong Kar Wai. 2007)



Fig. 44. Fotograma tomado de la película *My Blueberry Nights* (Wong Kar Wai. 2007)



Fig. 45. Fotograma tomado de la película *My Blueberry Nights* (Wong Kar Wai. 2007)



Fig. 46. Fotograma tomado de la película *El hilo fantasma* (Paul Thomas Anderson. 2017)



Fig. 47. Fotograma tomado de la película *El hilo fantasma* (Paul Thomas Anderson. 2017)



Fig. 48. Fotograma tomado de la película *El hilo fantasma* (Paul Thomas Anderson. 2017)



Fig. 49. Fotograma tomado de la película *El hilo fantasma* (Paul Thomas Anderson. 2017)

Las categorías se dividen en cuatro niveles: Contextual, Morfológico, Compositivo y Enunciativo.

3.1 Nivel contextual

El primer problema al que nos enfrentamos es la constatación de que el investigador siempre proyecta sobre la imagen una carga importante de prejuicios y sus propias convicciones, gustos y preferencias. Asumamos, pues, este condicionamiento inevitable y tratemos de corregir, en la medida de lo posible, este factor distorsionante del análisis. Por ello, nuestro método propone la distinción de un **primer nivel**, que hemos denominado **nivel contextual**, que nos fuerza a recabar la información necesaria sobre la(s) técnica(s) empleada(s), el autor, el momento histórico del que data la imagen, el movimiento artístico o escuela fotográfica a la que pertenece, así como la búsqueda de otros estudios críticos sobre la obra en la que se enmarca la fotografía que pretendemos analizar. La cumplimentación de este primer nivel del análisis trata de mejorar nuestra competencia lectora. (AIDEP & PARCICOM, s. f.).

A este nivel pertenecen las categorías: Título, Guion, Autor/director, director de fotografía, director de arte, año, minuto, movimiento, país, descripción de la escena y crítica, de las cuales las siguientes se pueden definir así

Título

El **título de la fotografía o “pie de foto”** es fundamental porque suele fijar o “anclar” el sentido de la fotografía, desde la perspectiva de la instancia del autor empírico. En ocasiones, el título no aporta gran cosa al análisis de la fotografía. En otros casos, por el contrario, el pie de foto es un elemento fundamental para esclarecer el sentido de la imagen, aunque sea sólo parcialmente, ya que se trata de una información que forma parte del objeto de análisis. Con frecuencia, las fotografías de Duane Michals, por poner un ejemplo palmario, van acompañadas de pies de foto que constituyen una profusa reflexión del sentido de la imagen desde la instancia autorial. (AIDEP & PARCICOM, s. f.).

Autor, nacionalidad, año

Estas informaciones son importantes, porque fijan la autoría de la imagen, la nacionalidad del fotógrafo y el año de producción de la fotografía, lo que nos permitirá situarla geográficamente e históricamente. En ocasiones, esta información puede ser suficiente para relacionar la fotografía con el conjunto de la obra del autor, si éste es conocido por nosotros, o con otras producciones plásticas y audiovisuales del periodo y del país en el que cabe contextualizar la imagen que nos disponemos a analizar. El conocimiento previo del autor y de su obra es importante para posibilitar el reconocimiento de rasgos de estilo o “estilemas” característicos de éste. (AIDEP & PARCICOM, s. f.).

Movimiento

En algunos casos, es posible incluso poder situar al autor de la fotografía en una determinada corriente o movimiento artístico, escuela fotográfica, etc., cuyo conocimiento puede ser de gran utilidad para el análisis textual de la fotografía. En ocasiones, la escuela, movimiento o escuela artística tiene un programa estético, cuyo conocimiento resultará muy útil. (AIDEP & PARCICOM, s. f.).

3. 2 Nivel Morfológico

El segundo nivel de análisis que contemplamos se detiene en el estudio del **nivel morfológico** de la imagen. En este punto seguimos las propuestas enunciadas por distintos autores,

bastante heterogéneas entre sí, ya que hablamos de conceptos de cierta complejidad, aunque parezcan simples en apariencia.

Como veremos, algunas nociones como el punto, la línea, el plano, el espacio, la escala, el color, etc., no son puramente “materiales” y, con frecuencia, participan a la vez de una condición morfológica, dinámica, escalar y compositiva.

Este primer nivel del análisis pone sobre la mesa **la naturaleza subjetiva del trabajo analítico** en el que, aunque pretendemos adoptar una perspectiva descriptiva, ya empiezan a aflorar consideraciones de índole valorativo. Debemos asumir, en este sentido, que todo análisis encierra una operación proyectiva, sobre todo en el caso del análisis de la imagen fija aislada, y que resulta muy difícil plantear una búsqueda de los mecanismos de producción de sentido de los elementos simples o singulares que conforman la imagen, sin tener una idea general, a modo de hipótesis, acerca de la interpretación global del texto fotográfico (AIDEP & PARCICOM, s. f.).

Aquí podemos encontrar las siguientes categorías: Punto, plano, escala, tonalidad, iluminación y contraste, las cuales se definen así.

Punto

Como han señalado estudiosos como Dondis, Kandinsky o Villafañe, **el punto es el elemento visual más simple**, ya que, desde el punto de vista de la construcción de la imagen, una fotografía está formada por grano fotográfico, más o menos visible, en el caso de la fotografía fotoquímica o de “pixels” (picture elements) en la fotografía digital. Cabría matizar que mientras que el grano fotoquímico posee volumen, se distribuye irregularmente sobre la superficie de la película y tiene una forma irregular, el píxel es ortogonal o cuadrado (según los tipos), carece de volumen y se distribuye de forma geométrica sobre la superficie del CCD o de la pantalla del ordenador. (AIDEP & PARCICOM, s. f.).

Plano(s)-Espacio

Desde un punto de vista morfológico, y como señala Justo Villafañe, el “**plano**” puede ser entendido como elemento *“bidimensional limitado por líneas u otros planos”*, y es un recurso idóneo *“para compartimentar y fragmentar el espacio plástico de la imagen”*

(Vallafañe, 1987, p. 108). Cuando hablamos de la existencia de planos en una fotografía, nos estamos refiriendo a la presencia de varios planos, dimensiones o términos en una imagen, de tal modo que éstos determinan la existencia de una profundidad espacial en la imagen, por lo que la naturaleza del plano es profundamente espacial. (AIDEP & PARCICOM, s. f.).

Escala

En el análisis del nivel morfológico hemos considerado conveniente incluir la escalaridad como un parámetro a tener en cuenta, ya que se trata de un elemento de **naturaleza cuantitativa** que puede ser observado empíricamente (objetivamente). Recordemos que el nivel morfológico de esta propuesta de análisis se detiene en el examen de aquellos elementos que entrarían en la categoría de lo que tradicionalmente se ha denominado **“lo denotativo”**. Algunos autores como Villafañe (1987, 1985) señalan que la escala, junto con la dimensión, el formato y la proporción, conforma el nivel escalar de la imagen. Sin menoscabar esta apreciación, creemos que por razones operativas del análisis, es mucho más apropiado situarlo en este bloque, por su **naturaleza objetivable** y facilidad para determinar la técnica empleada en la construcción de la imagen. Por otro lado, se trata de un elemento estructural bastante simple sobre el que se despliega el trabajo sobre la forma, la iluminación, el contraste y el color de la imagen, entre otros. De nuevo, nos encontramos ante un concepto que tiene una naturaleza morfológica y compositiva, además de escalar. (AIDEP & PARCICOM, s. f.).

Iluminación

La luz es tal vez el elemento morfológico más importante que cabe destacar en el estudio de la imagen. Es la materia primigenia con la que se construye. No en vano la fotografía es, como nos indica la etimología del término, una **“escritura de la luz”**. Rudolf Arnheim considera este elemento como condición de posibilidad de la propia imagen, ya que es generadora de espacio, y también de tiempo, añadiríamos nosotros, porque ¿cómo, si no, podría interpretarse la temporalidad latente de una fotografía? (Arnheim, 1979, p. 335). La percepción de las formas, texturas o colores sólo puede hacerse gracias a la existencia de luz. Pero, además, la utilización de la luz puede tener una infinidad de usos y significaciones de gran trascendencia, con un valor expresivo, simbólico, metafórico, etc. En el campo de la fotografía, vamos a emplear el término **“iluminación”** para referirnos a la utilización de la luz en la construcción de la imagen fotográfica. (AIDEP & PARCICOM, s. f.).

Tonalidad / B/N-Color

El color es un **elemento morfológico** que posee una compleja naturaleza, muy difícil de definir, como señala Villafañe (1987, 111). Por un lado, se puede hablar de la naturaleza objetiva del color, lo que nos permite distinguir tres parámetros:

- **El tono / tonalidad o matiz del color:** permite distinguir los colores entre sí, ya que cada color corresponde a una determinada longitud de onda.
- **La saturación:** se refiere a la sensación de mayor o menor intensidad del color, a su grado de pureza. La saturación de un color vendrá determinada por ella.
- **El brillo del color:** se refiere a la cantidad de blanco que contiene el color, a su luminosidad, un parámetro que en realidad no es de naturaleza cromática sino lumínica. Los colores más brillantes serían, por orden, el amarillo, el cian, el magenta, el verde, el rojo y el azul (así están ordenados en la señal de barras de una cámara profesional de vídeo, según la adopción de unos estándares aceptados internacionalmente). Si el brillo o luminosidad es excesivo, los colores resultarán muy blanquecinos y tenues hasta casi ser imperceptibles. Si, por el contrario, el brillo es muy bajo, es patente la pérdida de color, hasta casi desvanecerse completamente. Estos aspectos son fácilmente contrastables en la práctica con la utilización de correctores de base de tiempos (TBC) en Vídeo o de programas de tratamiento fotográfico como el ya citado Adobe Photoshop. (AIDEP & PARCICOM, s. f.).

Contraste

En realidad, este ítem no puede ser dissociado del apartado anterior, relativo al estudio de la luz y la iluminación, o del siguiente centrado en los conceptos de tonalidad y color, con los que está relacionado muy estrechamente. Si lo hemos diferenciado del resto es porque se trata de un elemento que muy a menudo merece ser tratado explícitamente en el análisis del nivel morfológico.

El contraste del sujeto o motivo fotográfico corresponde a la diferencia de niveles de iluminación reflejada (luminancia) entre las sombras y las altas luces. Se trata de un concepto que puede ser aplicado indistintamente a la fotografía en blanco y negro o a la fotografía en color, sea ésta analógica o digital. La gama tonal de grises que aparece en una imagen puede ser más o menos rica. Una amplia gama de tonos grises es una opción

discursiva que nos aproxima al realismo de la representación, y está relacionado con la utilización de emulsiones fotográficas de sensibilidad media o baja. Por el contrario, un fuerte contraste de la imagen puede expresar la idea de conflicto, un determinado estado interior del sujeto fotografiado o una serie de cualidades sobre el espacio y el tiempo fotográficos. (AIDEP & PARCICOM, s. f.).

3.3 Nivel compositivo

Nuestro modelo de análisis continua, en tercer lugar, con el estudio del *nivel compositivo*. Siguiendo con la *metáfora del lenguaje*, se trata a estas alturas de examinar cómo se relacionan los elementos anteriores desde un punto de vista *sintáctico*, conformando una *estructura* interna en la imagen.

Esta estructura tiene para nosotros un valor **estrictamente operativo**, no ontológico, ya que no se trata de algo que se halla oculto tras la superficie del texto. Por razones de economía en el análisis, hemos optado por incluir en este nivel los llamados *elementos escalares* (perspectiva, profundidad, proporción) y los *elementos dinámicos* (tensión, ritmo), que aunque poseen una clara naturaleza cuantitativa (los primeros) y temporal (los segundos), como ha señalado pertinentemente Justo Villafañe (1988), tienen efectos considerables en lo que se conoce como la composición plástica de la imagen.

Por otro lado, en este nivel se analiza también, de forma monográfica, cómo se articulan **el espacio y el tiempo de la representación**, dos variables ontológicamente indisolubles que, por razones operativas, son examinadas de forma independiente. La reflexión sobre estos aspectos espaciales y temporales del texto fotográfico pasa por el examen de cuestiones muy concretas desde las variables físicas del espacio y el tiempo fotográficos hasta otras más abstractas como la “*habitabilidad*” del espacio o la temporalidad subjetiva que construye la imagen. (AIDEP & PARCICOM, s. f.).

En este nivel podemos encontrar las siguientes categorías: Perspectiva, tensión, proporción, distribución de pesos, espacio de la representación, puesta en escena, orden icónico, recorrido visual, estaticidad/dinamicidad, ley de tercios y tiempo. Los cuales se definen de la siguiente manera.

Perspectiva

En la creación de la perspectiva juega un papel fundamental la **interacción de las líneas de composición y la ausencia de “constancia” en la percepción de las formas** (Arnheim, 1979, p. 86). Las formas rectangulares, por ejemplo, son percibidas como oblicuas, que siguiendo los gradientes de tamaño, se van ubicando en las líneas de fuga de la perspectiva representada.

En realidad, estos objetos que aparecen en perspectiva están deformados, por ejemplo, cuando se emplea un gran angular, cuyo efecto es distorsionar los objetos visuales, que aparecen oblicuados y con una volumetría alterada. Sin duda, los gradientes perceptuales son responsables de la construcción del espacio tridimensional. Estos gradientes se definirían como *“el crecimiento o decrecimiento gradual de alguna cualidad perceptual en el espacio y en el tiempo”* (Arnheim, 1979, p. 204). (AIDEP & PARCICOM, s. f.).

Tensión

La *tensión*, asimismo, es otra variable dinámica de la imagen fotográfica. Esta tensión puede aparecer en composiciones que presentan un claro equilibrio que, en este caso, será de naturaleza dinámica, el llamado **equilibrio dinámico**. (AIDEP & PARCICOM, s. f.).

Proporción

Como afirma el profesor Villafañe, la proporción *“es la relación cuantitativa entre un objeto y sus partes constitutivas y entre las partes de dicho objeto entre sí”* (1987, p. 160). Aunque su naturaleza es cuantitativa y, en ese sentido, posee una dimensión escalar, la proporción es un parámetro que merece ser tratado entre los conceptos compositivos, por su importancia. En general, se habla de proporción al hacer referencia a los modos de representar la figura humana en el espacio de la composición. (AIDEP & PARCICOM, s. f.).

Distribución

Los diferentes elementos visuales contenidos en una imagen tienen un **peso variable** en el espacio de la composición, hasta presentar una determinada distribución de pesos visuales, que determinan la actividad y el dinamismo plástico de dichos elementos (Villafañe, 1987, p. 188). No obstante, creemos, en la línea de Arnheim, que es muy difícil, si no imposible,

disociar las significaciones plásticas del nivel de significaciones semánticas o interpretaciones que suscita el análisis de cualquier imagen, que no puede ser ajeno al universo de experiencias previas del propio observador, y su grado de competencia lectora, por expresarlo en términos semióticos. (AIDEP & PARCICOM, s. f.).

Ley de tercios

La mayor o menor importancia del centro de interés de un objeto visual en el interior del encuadre está íntimamente ligada al peso que tenga en la composición, en relación con otros elementos visuales. Si dicho centro de interés coincide con el centro geométrico de la imagen, su peso será menor que si está ubicado en zonas más alejadas.

Como afirman Villafañe y Arnheim, el centro geométrico o foco de atención es una zona débil en términos de atracción visual. Por otra parte, si dicho elemento visual está escorado excesivamente hacia los bordes o límites del encuadre, esto puede crear fuertes desequilibrios en la imagen. **La fuerza visual de un elemento plástico será más intensa cuando esté situado en alguno de los puntos de intersección de las llamadas líneas de tercios.** (AIDEP & PARCICOM, s. f.).

Orden icónico

Los conceptos de equilibrio y de orden icónico vienen determinados, asimismo, por el peso del modelo de representación occidental que se inicia en el Renacimiento, con la aparición de la *perspectiva artificialis*. Equilibrio y orden son dos conceptos que van de la mano, como nos recuerda Gombrich, y cuentan con una larga tradición en la historia de la cultura occidental, determinando poderosamente la mirada del espectador.

El concepto de **orden icónico** es un parámetro que afecta a los elementos morfológicos y compositivos. Como afirma Villafañe, el orden visual *“se manifiesta a través de las estructuras icónicas y la articulación de éstas”*. En efecto, se trata de un concepto nuclear *“sobre el que se basa la composición de la imagen”* (Villafañe, 1987, pp. 165-166). (AIDEP & PARCICOM, s. f.).

Recorrido visual

Mediante el **recorrido visual** establecemos una serie de relaciones entre los elementos plásticos de la composición. El orden en la lectura de los elementos visuales viene determinado por la propia organización interna de la composición, que define una serie de direcciones visuales. (AIDEP & PARCICOM, s. f.).

Estaticidad/dinamicidad

La inclusión de un apartado dedicado al examen de la **estaticidad/dinamicidad** de la composición resulta redundante, a estas alturas del análisis, ya que se trata de dos conceptos que han debido ser tratados en otros apartados, al hablar del ritmo, la tensión, la proporción, la distribución de pesos o el orden icónico.

Sin embargo, pensamos que es conveniente realizar una valoración global en términos de si una composición es estática o, por el contrario, es más bien dinámica, ya que se trata de unos conceptos fundamentales a la hora de analizar el tiempo de la representación que examinaremos con detenimiento en este mismo nivel del análisis.

Este apartado nos permitirá realizar, en definitiva, **un balance global en la valoración de la presencia de la estaticidad/dinamicidad de la composición**, al relacionar distintos aspectos ya tratados. (AIDEP & PARCICOM, s. f.).

Espacio de la representación

La representación del espacio es una modelización de lo real. En el caso de la fotografía, debemos ser conscientes que la imagen obtenida siempre es resultado de una operación de recorte del *continuum espacial*, una selección que, consciente o inconscientemente, siempre responde a los intereses del fotógrafo. Es en el espacio de la representación, en tanto que dimensión coadyuvante y estructural, en el que tiene lugar el despliegue de los elementos plásticos y las técnicas compositivas que hemos examinado hasta el momento. (AIDEP & PARCICOM, s. f.).

Puesta en escena

El dispositivo fotográfico no puede ser entendido como un mero agente reproductor sino como un medio diseñado para producir determinados efectos, esto es, *la impresión de realidad* entre otros. En este sentido, **la imagen fotográfica no es ajena a una acción deliberada de enunciación textual**, a una puesta en escena que destila una ideología concreta y que un análisis no puede obviar. -(AIDEP & PARCICOM, s. f.).

Tiempo de la representación

Como ocurre con el espacio, **el tiempo de una imagen es siempre una modelización de lo real**. En el caso de la fotografía, debemos recordar que, más o menos explícitamente, la temporalidad está profundamente ligada a la propia naturaleza del medio fotográfico. **Toda fotografía supone un “corte” del continuo temporal**, una selección interesada de un momento esencial que, según los casos, puede expresar desde la singularidad de un instante a narrarnos incluso un complejo relato, con una temporalidad más o menos dilatada.

En tanto que elemento estructural de la imagen, **la temporalidad se construye a través de la articulación de una serie de elementos**, como nos recuerda Villafañe. Entre otros podemos citar el propio formato y escala de la imagen, el ritmo, las direcciones de lectura de la fotografía o el tipo de representación seleccionado, como la composición en perspectiva. (AIDEP & PARCICOM, s. f.).

3.4 Nivel enunciativo

La metodología de análisis que proponemos se cierra con el estudio del *nivel enunciativo* de la imagen. A diferencia de otras propuestas metodológicas, nuestro análisis pone el acento en el estudio de los *modos de articulación del punto de vista*. En efecto, es frecuente encontrar análisis icónicos que ignoran el problema de la enunciación. Cualquier fotografía, en la medida en que representa una selección de la realidad, un lugar desde donde se realiza la toma fotográfica, presupone la existencia de una **mirada enunciativa**. El examen de esta cuestión tiene consecuencias muy notables para conocer la *ideología implícita de la imagen*, y *la visión de mundo que transmite*. En este sentido, se propone una batería de conceptos sobre los que reflexionar, desde el punto de vista físico, la actitud de los personajes, la presencia o ausencia de

calificadores y marcas textuales, la transparencia enunciativa, los mecanismos enunciativos (identificación vs. distanciamiento), hasta el examen de las *relaciones intertextuales* que la imagen fotográfica promueve. El análisis de la fotografía finaliza con una ***interpretación global del texto fotográfico***, de carácter subjetivo, que persigue la articulación de los aspectos analizados en la construcción de una lectura fundamentada, así como es el momento de realizar, si se estima oportuno, una valoración crítica sobre la calidad de la imagen estudiada. (AIDEP & PARCICOM, s. f.).

En este nivel podemos encontrar las siguientes categorías: Punto de vista físico, verosimilitud, análisis de la escena, hilo conductor, actitud de los personajes y paleta de color, de las cuales las siguientes se pueden definir así.

Punto de vista físico

Hemos visto cómo **el encuadre de una fotografía es resultado de la selección de un espacio y tiempo dados**. Todo encuadre responde a un punto de vista, corresponde a una determinada manera de mirar, y ello implica una relación entre elementos materiales e inmateriales, presentes y ausentes en la propia representación.

La descripción del punto de vista físico consiste en el examen de los parámetros que rigen desde donde ha sido realizada la fotografía, si la fotografía está tomada a la altura de los ojos del sujeto fotográfico, en picado, en contrapicado, o desde otras posiciones. La elección de la altura de la toma, la angulación de las cámaras, suele connotar un peculiar modo de “*relación de poder*” entre la representación y la instancia enunciativa, que determina la articulación del punto de vista. (AIDEP & PARCICOM, s. f.).

Actitud de los personajes

La actitud de los personajes puede revelar ironía, sarcasmo, exaltación de determinados sentimientos, desafío, violencia, etc., y promover en el espectador cierto tipo de emociones. **Estas actitudes pueden ser estudiadas a partir del examen de la puesta en escena y de la pose de los actantes de la fotografía**. El examen de las miradas de los personajes es otro aspecto que nos puede dar bastantes pistas sobre las actitudes de los personajes. En ocasiones estas miradas constituyen una interpelación directa del espectador (generalmente en contracampo), o hacia otros personajes del campo visual. Por otro lado, las miradas pueden

dirigirse hacia el fuera de campo, lo que subraya su importancia. (AIDEP & PARCICOM, s. f.).

Verosimilitud

Ya se ha hecho referencia al hecho de que, con frecuencia, numerosas puestas en escena fotográficas, basadas en la concepción indicial de la fotografía, siguen el **principio del borrado de las huellas enunciativas** que, precisamente, alientan su confusión con el referente, con la propia realidad. El medio fotográfico ha sido calificado históricamente como un arte menor, precisamente a causa de su consideración como dispositivo que no implica un trabajo sobre la forma y la realidad. **El sistema representacional fotográfico dominante** (que podríamos denominar “clásico”) **elimina toda huella de la existencia del propio dispositivo**, a través de la sutura y borrado de toda pista que apunte hacia éste. El cierre de la significación y la linealidad de la lectura son otros rasgos característicos del modo de representación clásico, aplicables, asimismo, al ámbito de la fotografía. (AIDEP & PARCICOM, s. f.).

IV. Capítulo 3. Hallazgos y reflexiones: la adaptación de estilos artísticos en la creación cinematográfica

Con el propósito de mostrar y comprender diversos aspectos de la creación visual cinematográfica, se tomaron en cuenta las obras de seis destacados directores de cine, seleccionando dos películas de cada uno. Asimismo, nuestra investigación abordó múltiples objetivos, incluyendo la descripción de elementos escenográficos, el análisis de la conceptualización de la puesta en escena por parte de los directores, así como la explicación de cómo las películas crean una identidad visual.

De esta manera, cada objetivo fue estudiado a detalle, aprovechando las diferentes características de las obras cinematográficas seleccionadas para ofrecer un análisis completo. Finalmente, nuestra investigación logró alcanzar importantes conclusiones, profundizando nuestra comprensión de la relación entre el arte, la dirección de cine y la creación visual. Más adelante presentaremos detalladamente nuestro proceso de investigación, así como los resultados obtenidos en el desarrollo de cada uno de nuestros objetivos.

Uno de los hallazgos más significativos del estudio es como algunos directores utilizaron obras ya existentes de diferentes movimientos artísticos y otros desarrollaban las obras exclusivamente para la película. Por medio del análisis realizado se mostró que los directores elegidos optaron por utilizar obras de arte existentes como también obras de artes de arte hechas exclusivamente para sus películas.



Fig. 50. *Wes Anderson. (2014). The Grand Hotel Budapest*

Esta relación entre el cine y otras formas de expresiones artísticas nos indica el papel del director como curador y creador de la identidad visual en la pantalla grande.

El uso de obras ya existentes en la película aporta significado y contexto a la narrativa permitiendo así una comprensión más amplia y una lectura clara del espectador.

La selección de diferentes obras permite ofrecer diferentes perspectivas, además las obras hechas exclusivamente para la película brindan a los directores libertad de diseñar piezas que se adapten al concepto de la película, haciendo que se integren de manera más natural en la identidad visual de la obra cinematográfica.



Fig. 51. *Pedro Almodóvar. (2020). La voz humana*

En cuanto a la literatura existente podemos ver la conexión que hay entre el cine y el arte pictórico mediante el aporte de Olmedo (2016), ya que siempre se hacen presentes las diferentes manifestaciones que los componen.

Desde el punto de vista artístico, la Dirección de Arte tiene una profunda conexión con las disciplinas tradicionales como la pintura, la arquitectura y la escultura, y a la vez con las artes escénicas, con la fotografía, con el diseño gráfico, con las manifestaciones estéticas presentes en la vida cotidiana, como los objetos de uso, la vestimenta, el mobiliario y las disciplinas proyectuales vinculadas con su diseño y producción.

Desde el punto de vista estrictamente técnico, se relaciona estrechamente con los recursos de captura y post producción de imagen tanto fotográfica como generada virtualmente, con el manejo de materiales y técnicas constructivas de la arquitectura y la escenografía, y en general con todos los materiales, recursos y procedimientos de elaboración involucrados en la vida actual y en los diferentes periodos históricos, tanto en la cultura en la que se está inmerso como en las más lejanas o aun en las que sólo existen como proyección del futuro o libre juego de la imaginación (p. 40).

Otro de los hallazgos importantes encontrados dentro de la investigación nos muestra como los directores utilizan movimientos artísticos como fuente de inspiración para elaborar la dirección de arte de la película, fusionando elementos estéticos y conceptuales para generar una experiencia visualmente impactante y coherente con la narrativa.

Este análisis nos muestra cómo los diferentes directores y los directores de arte, se inspiraron en movimientos artísticos para crear y dar forma a la dirección de arte de las películas, esto evidencia la influencia que el arte visual tiene el cine, así como la relación entre distintas formas de expresión artística en la conceptualización. La selección de los diferentes movimientos artísticos ofrece una visión más grande de las perspectivas conceptuales, perfeccionando la experiencia visual.

La referencia que los directores hacen, en este caso a los movimientos: Art decó, Art Nouveau, Modernismo, Kitsch retro vintage, steampunk, Pop Art y Arte contemporáneo, les permiten

crear atmósferas visuales distintivas que complementan y nutren la experiencia del espectador y generan una connotación emocional.



Fig. 52. Guillermo del Toro. (2021). *El callejón de las almas perdidas*.

El hallazgo de que los directores se referencian en movimientos artísticos para crear la dirección de arte de una película se relaciona estrechamente con la literatura existente, como lo propuesto por Sarmiento (2014) .

La autora argumenta que cada aspecto de la dirección de arte en una película, incluyendo el vestuario, maquillaje, iluminación y escenografía, está cargado de simbolismo y conlleva una construcción poética que contribuye a la narrativa visual de la historia, esta noción refuerza la idea de que los elementos visuales en el cine no solo sirven como elementos estéticos, sino que también están llenos de significado simbólico y metafórico.



Fig.53. Guillermo del Toro. (2021). *El callejón de las almas perdidas*.

Al relacionar los movimientos artísticos con la creación de la dirección de arte en el cine, se amplía el entendimiento sobre cómo los directores se inspiran en las técnicas y estilos de artistas visuales para mostrar su propio estilo cinematográfico.

Los elementos estilísticos de los movimientos artísticos, como el uso del color, las siluetas, formas y texturas se convierten en herramientas poderosas para expresar aspectos determinantes en la película.

Cada prenda diseñada y confeccionada para la pieza cinematográfica, está cargada de simbolismo. La construcción individual de cada personaje contiene un evidente juego de metáforas que se refleja en la plástica y en los productos terminados de cada oficio que compone la escena, es decir el vestuario, maquillaje, la iluminación y escenografía. Estas construcciones poéticas se valen del color, la silueta y los personajes arquetípicos para evidenciar aspectos determinantes en la historia contada. (Sarmiento, 2014, p. 24

Cómo tercer hallazgo encontramos que, en ciertas escenas, los directores optaron por un contraste cromático entre el vestuario de los personajes y el entorno, utilizando esta técnica para resaltar visualmente la presencia de los protagonistas y añadir profundidad a la composición.



Fig. 54. Paul Thomas Anderson *El hilo fantasma* (2017). En este caso, el color del vestuario representa la cumbre del amor de los protagonistas.

En este hallazgo podemos encontrar cómo el contraste cromático entre el vestuario de los personajes y el entorno es una técnica cinematográfica poderosa que se utiliza para dirigir la

atención del espectador hacia los protagonistas y crear una sensación de focalización visual en la escena.

Al resaltar a los personajes mediante el uso de colores contrastantes en el vestuario, los directores pueden enfatizar su importancia dentro de la escena y subrayar los momentos clave de la narrativa, este recurso no solo sirve para resaltar visualmente la presencia de los protagonistas, sino que también nos permite comprender la emocionalidad que experimentan y los sentimientos que están viviendo en ese momento. Esta elección, añade una capa adicional de profundidad emocional a la composición de la escena.



Fig. 55. Pedro Almodóvar. *La voz humana* (2020). En este caso, el color del vestuario representa el dolor, el sufrimiento y la melancolía de la protagonista.

El hallazgo sobre el contraste cromático entre el vestuario de los personajes y el entorno se relaciona estrechamente con la literatura existente, como lo propuesto por Monsalve (2015), quien argumenta que tanto el vestuario de los personajes como los espacios donde se desarrollan las escenas de una película son elementos visuales clave que se convierten en soportes para transmitir indicios, presagios o énfasis de situaciones relevantes en la trama.

Se habla sobre cómo el vestuario de los personajes y los espacios donde sucede cada escena de un filme se vuelven un soporte visual donde se transforman en indicios, presagios o énfasis de situaciones que enmarcan acontecimientos relevantes de la trama. En conjunto con los diálogos y acciones de los personajes, transmiten sensaciones y señales que absorben la

atención del receptor frente a la trama y generan sentimientos y reacciones que inconscientemente dan a entender el posterior desarrollo de los hechos. (p. 92)

Los resultados siguientes son más precisos porque analizan la esencia de cada director, podemos encontrar que Pedro Almodóvar utilizó el recurso de referenciarse en obras pictóricas para el desarrollo de varias escenas.



Fig. 56. Pedro Almodóvar, *La Ley del deseo* (1987). **Fig. 57.** Edward Hopper, *Nighthawks* (1942).

El análisis reveló que Pedro Almodóvar, empleó el recurso de referenciarse en obras pictóricas para el desarrollo de varias escenas en sus películas, esta elección estilística destaca la influencia de las artes visuales en el cine y resalta la capacidad del director para fusionar diferentes formas de expresión artística en su trabajo cinematográfico; la utilización de referencias a obras pictóricas por parte de Pedro Almodóvar en sus películas añade profundidad en la narrativa visual. Al utilizar elementos de la pintura, como composiciones y paletas de colores.

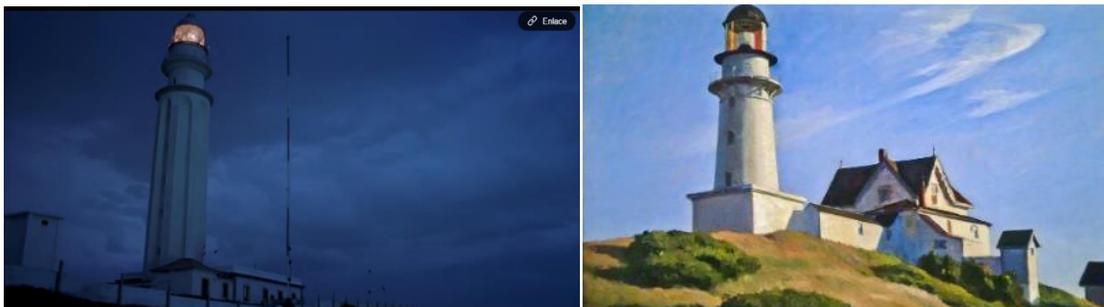


Fig. 58. Pedro Almodóvar, *La Ley del deseo* (1987). **Fig. 59.** Edward Hopper, *Light at Two Lights* (1942).

Almodóvar proporciona una sensibilidad estética única y riqueza visual que trasciende la pantalla.

Este hallazgo se relaciona con la literatura existente, como lo propuesto por Vargas (2009), quien destaca la importancia del diseño teatral para transmitir un concepto específico y definir un espacio, tiempo y estilo dentro de la obra. Al igual que en el teatro, el cine también se basa en la creación de un mundo visual coherente que refleje la visión del director y transmita una narrativa visual convincente.

El uso de referencias a obras pictóricas en el cine puede considerarse como una extensión de este principio, ya que contribuye a definir la estética y el estilo de la película, así como a caracterizar a los personajes de manera más profunda y compleja.

Para llevar a cabo cualquier tipo de diseño teatral y que cumpla a cabalidad, tiene que ser fiel al concepto que tenga el director de la obra o lo que se vaya a llevar a cabo. Además de ser creativo y funcional, tiene que definir un espacio, un tiempo y un estilo que se transmiten a través de líneas, formas, volúmenes, género, texturas y colores claves, los cuales definirán, a su vez, a los personajes de una manera. (Vargas. 2009, p. 4)

En el siguiente hallazgo, el director Wong Kar Wai utiliza luces de diferentes colores para acentuar la tensión en la escena.



Fig. 60. Wong Kar Wai, *My blueberry nights* (2007).

Este hallazgo indica que el director hizo uso del recurso del color para transmitir la emocionalidad de los personajes esto demuestra que es un componente importante a la hora de crear la identidad visual de las películas, agregando así cierta profundidad y contexto pensado así desde el proceso de conceptualización, creación, y materialización de la película

este recurso complementa juntos a otros la identidad visual de la película, generando una personalidad a ésta, y caracterizándola para así poder entenderla. En *My blueberry nights* podemos ver como los colores de la iluminación nos dan connotaciones psicológicas y emocionales.

De acuerdo con la literatura existente este es un recurso que surge desde la conceptualización de la película, ya que hay personas que se encargan de construir la identidad visual de la obra.

El rol de director de arte implica entonces algo muy diferente a la construcción de decorados, a la decoración de los espacios, al diseño de un vestuario o el maquillaje que se aplica a un actor, si bien todas estas actividades son parte de los recursos que el director de arte debe brindar al proyecto audiovisual. El rol involucra, más allá de la concreción práctica, la participación activa del director de Arte en la construcción de sentido de un proyecto a través de la propuesta de una identidad visual que no es la mera transcripción de lo real, sino siempre un proceso creador que involucra elegir, seleccionar, estilizar y modificar lo dado por el mundo real, en función de un planteo estético funcional al proyecto. (Olmedo. 2016, p. 41)

Por último, encontramos que el diseñador y director de cine Tom Ford emplea la técnica de saturar el color en esta película para representar la emocionalidad de los personajes.



Fig. 61. Tom Ford, *A single man* (2009).

La saturación del color en esta obra de Tom Ford no solo sirve como un elemento visual, sino que también comunica de manera “oculta” los estados emocionales y psicológicos de los personajes; al intensificar los colores en determinadas escenas, Ford logra resaltar la intensidad emocional de los momentos clave.

En *A single Man*, el uso del color nos muestra cuándo el protagonista se siente “vivo”, ya que los colores se saturan y se vuelven intensos, reflejando así estos sentimientos fuertes que experimenta.

El hallazgo se relaciona con la literatura proporcionada por Olmedo (2016), quien destaca que el rol del director de arte va más allá de la mera construcción práctica de decorados y vestuario, involucrando una participación activa en la construcción de sentido de un proyecto audiovisual.

De manera similar, al saturar el color en sus películas, Tom Ford no solo está decorando los espacios y vistiendo a los personajes, sino que está participando en la creación de una identidad visual que contribuye al significado de la película. Al seleccionar y estilizar el color de esta manera específica, Ford está modificando lo dado por el mundo real.

El rol de director de arte implica entonces algo muy diferente a la construcción de decorados, a la decoración de los espacios, al diseño de un vestuario o el maquillaje que se aplica a un actor, si bien todas estas actividades son parte de los recursos que el director de arte debe brindar al proyecto audiovisual. El rol involucra, más allá de la concreción práctica, la participación activa del director de Arte en la construcción de sentido de un proyecto a través de la propuesta de una identidad visual que no es la mera transcripción de lo real, sino siempre un proceso creador que involucra elegir, seleccionar, estilizar y modificar lo dado por el mundo real, en función de un planteo estético funcional al proyecto. (Olmedo, 2016, p. 41)

Nos encontramos entonces en una posición más consciente para abordar de manera exhaustiva nuestra pregunta de investigación al adentrarnos en el análisis de la información recopilada sobre estas películas y sus respectivos directores. Responder estos interrogantes no solo nos revelará si se han logrado todos los objetivos propuestos, sino que también revelará cómo se han logrado. Este método completo nos brindará una comprensión clara y detallada del impacto y la relevancia de las contribuciones de estos directores al cine y al arte. Esto nos permitirá obtener una respuesta precisa y fundamentada a nuestra pregunta principal.

V. Conclusión. ¿Cómo los directores hacen referencia a los movimientos artísticos para la creación de dirección de arte y fotografía?

La pregunta se enfocó en comprender cómo los directores hacen referencia a los movimientos artísticos para la creación de dirección de arte y fotografía en el cine. Para responder a esta pregunta, adoptamos un enfoque metodológico que combinó el análisis cinematográfico con el estudio de los textos sobre nuestro tema a investigar.

Para empezar, seleccionamos seis directores relevantes y examinamos dos películas de cada uno, buscando identificar de qué manera utilizan los recursos asociados con movimientos artísticos específicos en su trabajo cinematográfico, específicamente en la dirección de arte y fotografía. Este proceso implicó un análisis de imagen de fotogramas seleccionados teniendo en cuenta elementos como: la identidad visual, el uso del color, la iluminación, y otros aspectos dentro de la composición.

Para identificar y analizar los movimientos artísticos presentes en las obras cinematográficas seleccionadas, utilizamos criterios que incluían búsqueda de los referentes utilizados, el movimiento al que pertenecían, y como estos eran plasmados en la película. Buscamos la relación entre los movimientos artísticos y las decisiones estéticas de los directores en sus películas, destacando cómo estas referencias potencian la narrativa visual y la experiencia cinematográfica.

Nuestros hallazgos principales revelaron una variedad de formas en que los directores hacían referencia a los movimientos artísticos en la dirección de arte y fotografía. Desde la adaptación directa de estilos y técnicas visuales hasta reinterpretaciones creativas y fusiones de diferentes movimientos, observamos cómo los directores utilizaban el lenguaje visual para expresar sus ideas y emociones en el medio cinematográfico.

Estos hallazgos no sólo profundizaron en nuestra comprensión de la práctica cinematográfica, sino que también ofrecieron perspectivas nuevas entre el cine y otras formas de arte. Además, identificamos patrones y tendencias en la forma en que los directores utilizaban los movimientos artísticos para crear una dirección de arte y fotografía distintiva y coherente en sus películas, lo que contribuyó a crear una estética cinematográfica fuerte y memorable.

Si bien nuestra investigación proporcionó una visión integral de cómo los directores hacen referencia a los movimientos artísticos en la dirección de arte y fotografía, reconocemos que aún existen áreas para futuras exploraciones. Por ejemplo, podrían realizarse estudios más detallados sobre la recepción y la interpretación de estas referencias por parte del público, así como sobre su evolución y adaptación a lo largo del tiempo y en diferentes contextos cinematográficos.

En resumen, nuestra investigación abordó la pregunta sobre cómo los directores hacen referencia a los movimientos artísticos para la creación de dirección de arte y fotografía en el cine, ofreciendo nuevos conocimientos y perspectivas que contribuyen al campo del estudio cinematográfico y artístico.

Finalmente, tras un exhaustivo análisis del presente trabajo, sobre la intersección entre arte y cine y el estudio de la pregunta ¿Cómo los directores hacen referencia a los movimientos artísticos para la creación de dirección de arte y fotografía?, y la influencia de movimientos artísticos en la dirección de fotografía y arte cinematográfico, teniendo en cuenta también la hipótesis, el objetivo general y los objetivos específicos se llega a conclusiones significativas que revelan esta relación.

A continuación, procederemos a explicar si se alcanzaron o no los objetivos establecidos.

Objetivo 1: analizar la manera como el director conceptualiza la puesta en escena

Para alcanzar el objetivo de analizar cómo el director conceptualiza la puesta en escena se realizó una investigación estudiando el movimiento artístico al que el director hizo referencia para la creación de la película y el movimiento que caracteriza su trabajo. Luego, se analizó

la dirección de arte de la película, investigando cómo se pensó la decoración, el diseño de producción, la iluminación y otros aspectos visuales clave. También se buscó información sobre el proceso creativo detrás de la dirección de arte, incluyendo entrevistas con el director y el diseñador de producción. Esto permitió comprender cómo se materializó la visión del director en la puesta en escena de la película y cómo se utilizaron los elementos visuales para transmitir temas, emociones y mensajes narrativos. Finalmente, se entendieron las decisiones creativas del director y su impacto en la experiencia cinematográfica global.

Objetivo 2: describir elementos escenográficos que hacen parte de la película

Para poder cumplir el objetivo de describir los elementos escenográficos que forman parte de las películas, se analizó detalladamente los fotogramas que mostraban la presencia de arte, ya sea a través de pinturas, cuadros u obras en general, y también como en los que se reflejaban movimientos artísticos específicos en la decoración y la escenografía. Estos fotogramas elegidos sirvieron como punto de partida para el análisis, permitiendo reconocer a profundidad los elementos visuales presentes en la película y su aporte a la narrativa y el ambiente general. A través de este proceso, se logró identificar y describir los diversos elementos escenográficos presentes en las películas seleccionadas, ofreciendo una comprensión más completa de su importancia dentro del contexto cinematográfico y artístico.

Objetivo 3. explicar cada una de las maneras como las películas crean una identidad visual

Para lograr el objetivo de explicar cómo las películas crean una identidad visual, se exploró el movimiento artístico al que el director hizo referencia, lo que proporcionó una base para comprender su enfoque estilístico y temático. Luego, se analizó cómo estos elementos se reflejaban en la identidad visual de la película, prestando atención a la dirección de arte y los elementos visuales presentes en cada escena. Para eso, se buscaron referentes de los movimientos artísticos relevantes, observando cómo estaban presentes en aspectos como la composición, el color, la iluminación y la utilería; Se logró identificar las distintas maneras

en que la película construía una identidad visual coherente, que reflejaba tanto la visión del director como las influencias artísticas presentes.

Objetivo 4: comprender la referencia del vestuario escénico de una obra de arte.

No se logró completamente el objetivo de comprender la referencia del vestuario escénico de una obra de arte. Ya que la investigación se enfocó en analizar las obras artísticas y sus movimientos, dejando de lado la exploración del papel del vestuario en la creación de la película. La importancia del vestuario escénico como un elemento crucial en la construcción de la identidad visual y la narrativa en diversas formas de expresión artística, es importante, sin embargo, nuestro análisis se inclinó más hacia la investigación y comprensión de los movimientos artísticos y sus implicaciones en la dirección de arte y la escenografía.

VI. Bibliografía

- Callejas Franco M. (2017) *Contando historias desde el vestuario. La magia del proceso creativo y el oficio del diseñador* [Tesis de grado] Universidad Pontificia Bolivariana.
- Di Cola, F. (2016) *El cine: nuevos ecos de la escuela viscontina Moda y autenticidad histórica en el cine: nuevos ecos de la escuela viscontina* [maestría] Universidad de Federal do Rio de Janeiro.
- Flores Martínez, M. (2013). *La fotografía de moda en el cine. Funny face y Blow up* [Artículo de revista]. Universidad de Córdoba.
- García López. A (2014) *Imagen en movimiento y vestuario: estudio de casos de las manifestaciones del vestuario en el cine colombiano* [Tesis de grado] Universidad Pontificia Bolivariana.
- Garizoain,C. (2016) *De la pasarela al cine, del cine a la pasarela. El vestuario y la moda en el cine argentino hoy* [Tesis] Universidad de Palermo.
- *Las 20 referencias del cine al mundo del arte.* (2023) (Domestika) <https://www.domestika.org/es/blog/9893-las-20-referencias-del-cine-al-mundo-del-arte>
- Luque Managas R. (2017) *Los orígenes del diálogo entre la moda y el arte: el inicio de la moda moderna* [Artículo] Universidad de Málaga.
- Matilde C. (2016) *Moda en cine: signos y simbolismos* [Ensayo] Universidad de Palermo.
- Milena Diaz.A (2021) *Vestuario y tecnología deportiva aplicada en las artes escénicas* [Tesis de grado] Universidad Pontificia Bolivariana.
- Monsalve garzón J. (2015) *Vestuario, color y espacio en el cine* [Tesis de grado] Universidad Pontificia Bolivariana.
- Olmedo, I. (2019) *La Dirección de Arte en el cine, desafíos disciplinares y pedagógicos* [Ensayo]Universidad de Palermo.

- Ospina Castañeda, S. (2015). *Los campos de acción del estilismo en la ciudad de Medellín* [Tesis de grado] Universidad Pontificia Bolivariana.
- Pardo Navarro, B. (2008). *La moda. Arte e influencia artística* [Tesis de máster] Universitat Politècnica de València.
- *Propuesta de Modelo de Análisis de la Fotografía*
<https://www.culturavisual.uji.es/analisisfotografia/#creditos>
- Reyes Rodríguez, G. (2011). *Cine y moda, varios grados de consanguinidad* [artículo] Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Rodríguez Merchán, E. (2015). *Cine y moda. Moda y cine. Caminos de investigación* [artículo] Universidad Complutense de Madrid.
- Salazar Peña A. Salazar Arango María C. (2014) *Vestuario narrativo en el cine: análisis comparativo de las películas de la Reina Elizabeth (1955- 2007), identificando los elementos de producción* [Tesis de grado] Universidad Pontificia Bolivariana.
- Sarmiento Vergara. V (2014) *Arquetipos del vestuario para el desarrollo del personaje dramático en el cine* [Tesis de grado] Universidad Pontificia Bolivariana.
- Trujillo Trujillo J. (2017) *Editores de moda y proceso creativo: análisis del campo editorial y el aporte del diseñador de vestuario* [Tesis de grado] Universidad Pontificia Bolivariana.
- Vargas, J. (2009). *Dramaturgia y el diseño teatral: vestuario, escenografía y luces* [artículo] Universidad de Costa Rica.
- Veneziani, M. (2016) *Moda y cine: entre el relato y el ropaje* [Ensayo] Universidad de Palermo.