

DE LA PINTURA AL CINE, DEL CINE A LA PINTURA: HISTORIAS DE UNA IMANTACIÓN

FROM PAINTING TO
CINEMA, FROM CINEMA
TO PAINTING: HISTORIES
OF A MAGNETISATION



PIERRE LUMIERE
INVENTOR OF LUMIERE COLOR PLATE

BY GERTRUDE
KASEBIER

JAVIER MORAL

Doctor en Comunicación audiovisual y Licenciado en BBAA

La historia de la representación está parcelada en provincias que estudian la imagen en virtud de su sedimentación en unos medios de expresión diferenciados. Sin embargo, la heterogeneidad audiovisual de nuestra contemporaneidad pone de manifiesto la extrema facilidad con que las imágenes transitan de un soporte a otro. Se hace necesario por tanto construir otra historia de lo visual que reivindique la mixtura frente a la esencia, que rastree las circulaciones de las imágenes. En esa historia debería ocupar sin duda un lugar privilegiado la relación que vienen manteniendo durante más de un siglo el cine y la pintura.

History of representation is parceled into provinces that study image under its deposition on different means of expression. However, audiovisual heterogeneity of our contemporary show how easily images pass from one medium to another.

It's necessary to build another visual history that claims the mixture instead of the essence, a history that tracks the circulation of images. A special place in that history should be occupied by the relationship that cinema and painting have maintained for over a century.

[Full text available online: polipapers.upv.es/index.php/eme]

Palabras clave: Cine, pintura, postcine, postpintura, cinema expandido

Key words: Cinema, painting, post-cinema, post-painting, expanded cinema

Historias de lo visible

La historia de la representación visual es una historia fraccionada, parcelada en distintas provincias que atienden a su objeto de estudio en virtud de su substanciación material, de su sedimentación en unos medios de expresión que permiten comprender su esencialidad y que legitiman, por tanto, su diferencia respecto de otras imágenes (entiéndase, preservar su pureza). La historia de la pintura se distinguiría así con nitidez de la historia de la escultura. Y éstas a su vez, en virtud de una mediación tecnológica inapelable, jamás se podrían confundir con las historias de la fotografía y del cine, ambas separadas además por su particular imbricación con el tiempo.

Sin embargo, si algo parece proclamar con rotundidad la inconmensurable heterogeneidad audiovisual que define nuestra contemporaneidad, es precisamente lo contrario: no existen imágenes soldadas a un medio expresivo concreto, no existen representaciones que no transiten de un soporte a otro, que no busquen su reflejo o aún su doble en otras representaciones circundantes.

Habría que cambiar por tanto la manera de enfocar esa historia de la representación, darle la vuelta y reconsiderarla desde una óptica contraria. O lo que es lo mismo, habría que construir una historia de lo visual que reivindique la mixtura frente a la esencia, que se ocupe de rastrear los tránsitos y las circulaciones de las imágenes, sus idas y venidas por el universo audiovisual. Y en esa historia que está todavía por hacer, debería ocupar sin duda un lugar privilegiado la relación que el cine y la pintura vienen manteniendo desde hace más de un siglo.



✍ Luis Armand Villalba, ilustración sobre *Barry Lyndon* (1957).

La pintura legítima al cine

Comprender las relaciones cine/pintura desde esa perspectiva de análisis *en superficie* que prioriza las recurrencias temáticas y plásticas entre los dos medios (de la mera alusión a la perfecta traducción del cuadro en encuadre operada con el *tableau vivant*), supone situarnos *casi* en los orígenes del cinematógrafo. Concretamente en aquella temprana tipología fílmica que fue el cine religioso, muy pronto dispuesta a traspasar en la pantalla los códigos compositivos e iconográficos de una larga tradición pictórica. Desde la temprana *La vie et la passion de Jésus-Christ* de los hermanos Lumière (1898), pasando por *From the manger to the Cross* (1912, reproducción de los *guaches* y acuarelas de la popular Biblia ilustrada por el francés James Tissot en 1894), hasta llegar a las superproducciones bíblicas de mitad de siglo (caso de *The Ten Commandments*, 1956, o *King of Kings*, 1961), las referencias pictórico-religiosas han sido constantes en el medio cinematográfico.

De igual modo, conforme el cine histórico se fue afirmando a principios del s. XX (fruto en

gran medida de la necesidad del nuevo medio de expresión por llamar la atención del público burgués, asistente habitual de los espectáculos teatrales pero extraño al mundo popular en blanco y negro de las barracas de feria en que se exhibían las primeras películas), la pintura pasó a convertirse en su principal fuente de legitimación. No es de extrañar, hasta la aparición de los primeros sistemas de registro fotosensibles, los cuadros fueron la única fuente de información visual del pasado; los rostros de los emperadores, sus vestimentas, sus peinados, las decoraciones de los espacios que transitaban en sus quehaceres históricos, solo nos han llegado bajo la forma de retratos, bodegones, interiores o cuadros de historia. Una apelación que de todos modos se constituyó bajo diversos rostros; de la habitual superficialidad de la mayoría de producciones hollywoodienses o el catálogo pictórico de *La Kermesse heroïque* (1936; más recientemente se pueden anotar los casos de *Girl with a Pearl Earring*, 2003, y en nuestro país, *Alatriste*, 2003), a la radicalidad de propuestas como *Barry Lyndon* (1975) y *La marquise d'O* (1976), cuya iluminación es de

carácter completamente natural, o su reverso, *Pirosmani* (1969) y *Perceval le gallois* (1978), films caracterizados por un fuerte hieratismo y artificiosidad que procede de la compleja trasposición de los referentes pictóricos convocados, el pintor *naïf* Pirosmani el primero, las miniaturas medievales el segundo. La radicalidad de estas últimas consiste en no conformarse con traer a colación ciertas composiciones pictóricas, sino en operar con los mismos códigos representativos de los cuadros referentes.

En cualquier caso, por razones obvias, es en el cine biográfico de artista donde la apelación pictórica alcanza su máxima expresión. En primer lugar, porque el espectador reconoce el cuadro como pintado por el personaje del que se está hablando, fortaleciendo así la impresión de realidad. En segundo lugar, porque la cámara adopta el mismo punto de vista del pintor en el momento de su realización (explícito ejemplo de *identificación primaria*, muestra claramente el recorrido de una mirada que transita del espectador a la pantalla, devolviendo a su vez la del pintor), y en tercer lugar, pero no por ello menos importante, porque el cuadro se convierte habitualmente en elemento simbólico que condensa las claves de la personalidad del artista. Ilustrativa es la convocación del *Café de noche* (1888) en *Lust for Life* (1956). Mostrado por primera vez con el personaje derrotado y abatido por el esfuerzo y la mala vida (se entera además de que su hermano se va a casar), Vincent expone más tarde a Gauguin su significado mientras dibuja algo sobre la mesa: ha intentado mostrar la maldad y las pasiones humanas más violentas, representando “un sitio donde un hombre puede echar su vida a perder, volverse loco, o cometer un crimen”. Es precisamente durante este comentario, cuando la cámara deja ver que lo que está garabateando es una de las lámparas del Café, motivo cargado definitivamente con el valor de la locura.



...aquella temprana tipología fílmica que fue el cine religioso, muy pronto dispuesta a trasponer en la pantalla los códigos compositivos e iconográficos de una larga tradición pictórica.

Arriba: *From the manger to the Cross* (1912).

Abajo: Biblia ilustrada por el francés James Tissot (1894).

✍ Fidel Cordon, ilustración de una de las lámparas de *Café de noche* (1888).



...la intuición no deja de ser cierta: existe cierto “aire de familia” entre los pintores impresionistas y las vistas Lumière...

El cine se confronta con la pintura

Frente a esta manera de afrontar las relaciones cine/pintura, se encuentra otra perspectiva que dibuja un panorama completamente distinto. El cine no es considerado aquí desde el terreno de las *correspondencias* ni mucho menos desde el de la filiación (probablemente, imagen por imagen, el cine está más cerca de la fotografía que de la pintura), sino desde el diálogo y la confrontación: desde su *mixtura*. Es desde este cambio de perspectiva que pueden ser analizadas aquellas “equivalencias eventuales en la parte más implícita del arte” que, en palabras de Jacques Aumont, presentan los dos medios¹.

Si se ha dicho anteriormente que entender las relaciones cine/pintura desde una perspectiva iconográfica suponía situarse *casi* en el principio del cine, este giro analítico solicita ahora que nos situemos en el origen de su aparición, en el instante mismo en que, prácticamente recién salido del taller, un aparato mecánico se lanzó a la calle a registrar la “vida” que pasaba. Es en ese sentido que puede afirmarse con Godard, afirmación por boca de uno de sus personajes de *La Chinoise* (1967), que Lumière fue el último pintor impresionista. Una atrevida afirmación si tenemos en cuenta el escaso apego de los inventores del cinematógrafo por la cualidad artística de su aparato; inmersos en el entorno burgués decimonónico de la industrial Lyon, los hermanos Lumière carecían de cualquier interés por el arte y los artistas. Sin embargo, la intuición no deja de ser cierta: existe cierto “aire de familia” entre los pintores impresionistas y las vistas Lumière (La emblemática *Arrivée d'un train à la Ciotat*, 1897, se asemeja a *La gare Saint-Lazare* de Claude Monet, 1877, o a *La gare de banlieu* de

1 AUMONT, JACQUES: *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1997, p 188.

Claude Monet, *La gare Saint-Lazare*, 1877.Louis Lumière, *Arrivée d'un train à la Ciotat*, 1897.

Georges d'Espagnat, 1895; de igual modo, *Sortie d'usine*, 1895 o *Ateliers de la Ciotat*, 1985, remiten a *Une forge*, 1893, escena de una forja industrial pintada por Fernand Cormon, o *La Fonderie*, 1899, pintada por Maximilien Luce).

Pero más que dicha coincidencia temática, que forma parte del espíritu de la época *fin de siècle* (la novela naturalista se centra en los mismos asuntos, en los mismos escenarios), el acierto de la expresión reside en su similitud expresiva, en su capacidad para captar lo fugaz y lo evanescente, el cinematógrafo llevó el programa impresionista hasta sus últimas consecuencias.

Para ilustrar el cambio operado en esta forma de abordar el tema cine/pintura, merece la pena interrogarse sobre uno de los elementos compartidos por los dos medios: el marco (entendido como el operador que decide qué queda *dentro* y qué queda *fuera* de los límites de la imagen). De la importancia del asunto han dado cuenta numerosos autores incluyendo a André Bazin² que, a raíz del *Van Gogh* de Resnais (1948), estableció una nítida distinción entre el *marco* pictórico (*cadre*), y el marco cinematográfico o *cache* (mirilla). El primero, escribió el francés, es *centrípeto*, constituye un espacio abierto hacia el interior del cuadro, mientras que el segundo es *centrífugo*, dirige la mirada hacia el exterior de la

composición, hacia todo aquel fuera de campo que excede los límites de la pantalla. Aceptada por la mayoría de autores que se han acercado al tema, fue sin embargo cuestionada pertinentemente por Jacques Aumont, que criticó la "esencialidad" de la distinción, afirmando y demostrando la complementariedad y presencia de las fuerzas centrípeta/centrífuga en los dos medios. La pintura, como queda puesto en evidencia en *Las meninas* o en los cuadros de Edgar Degas, ha conocido y utilizado retóricamente también el marco, jugando inteligentemente con el dentro y fuera de campo. No es tanto una diferencia cualitativa como cuantitativa; la movilidad de la cámara hace más permeable en el cine los espacios dentro y fuera de campo que en la pintura.

Cine/pintura, Postcine/postpintura

La necesaria evaluación teórica esbozada más arriba, resulta insuficiente para comprender los vínculos cine/pintura en un momento en que las formas que pueblan el universo audiovisual (del *Videoarte* a la *Videodanza*, del *Postcine* al *Postmedia*, pero también de la *Postpintura* a la *pintura expandida*), parecen poner patas arriba nuestro imaginario audiovisual, aquel en el que tanto la Pintura como el Cine desempeñaron una labor sustantiva.

2

BAZIN, ANDRÉ: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2000, pp. 211-216.

Por un lado ese cine, que de manera demasiado simplista podría ser definido como clásico, dejó de ser hace mucho tiempo el “alma del mundo” como escribiera Deleuze³. Ya no es el vehículo simbólico de las grandes narrativas que dan sentido al mundo, antes bien, práctica marginal de lo que ha convenido en llamarse lo *audiovisual*. Y es que, de forma paralela al desbordamiento del ámbito artístico sobre el resto de esferas sociales operado en la segunda mitad del s. XX (entre cuyas consecuencias se encuentran la desmaterialización de la obra de arte, la desjerarquización de la alta y la baja cultura, la mezcla de prácticas y problemáticas estéticas), la imagen-movimiento ha ido superando progresivamente los límites de la sala de proyección para verse en otras pantallas, en otras superficies. Primero en los televisores, después en los ordenadores, y más tarde en las videoconsolas, en los teléfonos móviles, etc., medios que poco o nada tienen que ver con las características exhibitivas que singularizan al dispositivo cinematográfico (oscuridad, comunidad, quietud corporal, rasgos que, aunque solo concebibles en condiciones de idealidad, determinan en última instancia la experiencia del film en la sala de proyección).

De igual modo, en el terreno de la pintura, lo pictórico parece haberse independizado del marco que tradicionalmente la acogía para diseminarse por el espacio y los objetos circundantes, siguiendo un recorrido que la escultura ya había transitado con anterioridad. Es el caso de la obra de Daniel Burden, reducida en la práctica a una sucesión de franjas que recubren paredes y paisajes, de los proyectos murales de Sol Lewitt, pensados específicamente para los espacios en que se exhiben, de la experimenta-

ción óptica de la belga Ann Veronica Janssens, proyectando luz de color sobre las paredes y los suelos. O también, situándose a medio camino de la escultura y la instalación, la obra de Jessica Stockholder, impactantes instalaciones que inundan el espacio expositivo en su totalidad con los materiales más heterogéneos, dispuestos según sus cualidad plásticas. El espectador, aquí, habita dentro de la imagen.

Desde luego, no cabe duda de que existe todavía un *cine*, como también es cierto que existe una *pintura*. Pero del mismo modo, tampoco puede negarse que existe una progresiva convergencia entre ciertas propuestas laterales de los dos campos, que sería anotada certeramente por Jean-Christophe Royoux a propósito del cine de exposición:

“Lo que se perfila hoy, en este panorama, no es simplemente el interés de los artistas por el cine, ni el improbable interés de los cineastas por las artes plásticas. Sino, sobre todo, y a partir de dos historias muy diferentes, la convergencia del cine y las artes plásticas en la configuración de un espacio de representación que transforma radicalmente las condiciones de enunciación de la imagen: el cine de exposición”⁴.

Una nueva situación que ha terminado por constituir una auténtica práctica discursiva en los términos propuestos por Michel Foucault⁵, suerte de *espacio de dispersión* en el que las artes plásticas compartirían con el cine algunos rasgos estilísticos, problemáticas comunes, ciertos vínculos teóricos y, en definitiva, un universo referencial que permitiría su análisis, o al menos su interrogación, mediante una batería común de preguntas.

Uno de los principales rasgos compartidos por este postcine y esta postpintura, parece es-

3

DELEUZE, GILLES: *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1987.

4

ROYOUX, JEAN-CHRISTOPHE: *Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos*, 2000

<<http://www.accpa.org/numero5/royoux.htm>>. [10 noviembre 2015]

5

FOUCAULT, MICHEL: *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1970.

...la imagen-movimiento ha ido superando progresivamente los límites de la sala de proyección para verse en otras pantallas, en otras superficies.

tar determinado por una mayor participación del espectador respecto a la obra a partir de una nueva relación de la imagen con el dispositivo exhibitivo en que se inserta. Artistas-cineastas como Isaac Julien y Eija-Liisa Ahtila dan buena cuenta de esta reconsideración. El primero, reconocido director activista que desarrolló una importante labor documental desde finales de los años 80 (*Looking for Langston*, 1988, *Franz Fanon: black skin, white mask*, 1995), ha venido realizando en los últimos años una interesante reflexión sobre la globalización postcolonial en la institución artística mediante el tríptico configurado por *True North* (2004), *Fantôme Afrique* (2005) y *Western Union: Small Boats* (2007), obra que se compone de unas proyecciones en varias pantallas en las que las imágenes se suceden e interactúan según unos ritmos y cadencias que a veces afectan a la esfera plástica y visual, y otras atienden a cuestiones semánticas. Manteniendo unos planteamientos expositivos similares, aunque su trabajo tal vez sea más reflexivo y poético, el uso de las multipantallas resulta habitual también en el trabajo de Eija-Liisa Ahtila, caso de *If 6 was 9* (1996), *Consolation Service* (1999) o *Love is a Treasure* (2002).

El cine que no quiere imitar a la pintura

A tenor de lo escrito hasta el momento, puede parecer que esa revalorización de la imagen cinematográfica en cuanto imagen, espejo en movimiento de la pintura, ha sido más bien el empeño de unos posicionamientos periféricos alejados del gran cine que conocemos. Nada más lejos de la realidad, también gran parte del cine clásico ha sabido entender siempre el potencial expresivo que

reside en la imagen. Al margen del género musical, fórmula menos presionada por la narración y por tanto más dispuesta siempre al espectáculo (de las composiciones abstractas de Busby Berkley, al pastiche pictórico de *An American in Paris*, 1951), el melodrama se ha caracterizado entre otras cosas por una especial habilidad para visibilizar los conflictos anímicos que sufre el personaje a través de los valores espaciales y cromáticos.

Dicha funcionalidad está plenamente activa en *Some Came Running* (1958), donde Ginnie, el personaje excéntrico y de turbias costumbres, enamorada de Dave, el protagonista, está asociada a lo largo del film con un disonante rojo cereza, sobre todo en los llamativos vestidos pero también en su pintarrajeada cara. Se trata de una caracterización que, además de aportar información sobre sus orígenes (procede del entorno rural, carece de educación, etc.), dota a su mundo interior de una dominante ácida. En el mismo sentido puede contemplarse la última secuencia, que tiene lugar durante la celebración del centenario del pueblo en un típico *crescendo* dramático. Recién casados Ginnie y Dave, y desconociendo que un amante despechado de la mujer pretende matarlos, se zambullen en el espacio abstracto y vertiginoso de la feria para acercarse al bar donde les esperan los amigos. La secuencia se construye cromáticamente a partir de la interacción entre un rojo y un azul muy saturados, luminosos y estridentes, que proceden de las atracciones de la feria, además, cuando aparece el matón en pantalla, es apenas una sombra oscura sobre un potente fondo rojo. En definitiva, un juego cromático que, sumado al dinamismo de la escena y la plenitud del

...no pocos directores han sabido sortear el anclaje dramático para ofrecerse como espectáculo plástico...

plano sonoro (ruge la multitud, se oyen los insistentes compases de organillo de los puestos y, sobrevolando ambos, la expresiva música extradiégetica), connotan la inminencia del peligro y el inevitable encuentro de funestas consecuencias: interponiéndose entre los dos hombres, Ginnie muere en los brazos de su recién estrenado marido.

No obstante, superando dicha funcionalidad dramática, no pocos directores han sabido sortear el anclaje dramático para ofrecerse como espectáculo plástico; si la obra del ruso Sokurov con películas como *Mat i syn* (1997) o Antonioni y la exuberancia paisajística de *Il deserto rosso* (1964) pueden ser cuestionadas por su carácter autoral y minoritario, no puede decirse lo mismo de un cineasta *mainstream* como Michael Mann, director que ha sabido aunar contenido y forma en un discurso audiovisual abierto al público mayoritario. El inicio de *Collateral*, 2004, no tiene nada que envidiar al vanguardismo de uno de los cúlmenes del cine de vanguardia, *Berlin, Symphonie einer Grosstadt*, 1927. En ese sentido, llama la atención la pujante oferta procedente del extremo oriente, una cinematografía que parece mostrarse especialmente permeable a la valoración plástica. La poderosa visualidad del trabajo de Wong Kar Wai, en especial el tríptico configurado por *Days of Being Wild*, 1990, *In the Mood for Love*, 2002 y *2046*, 2004, así como su majestuosa inmersión en el cine histórico que es *The Grandmaster*, 2013; la sabia administración de la herencia pictórica de Im Kwon-taek, de *Sibaji*, 1987, a *Chihwaseon*, 2002, extraordinaria apelación compositiva a la pintura coreana; o la deriva abstracta de *Millenium Mambo* (Hou Hsiao-hsien, 2001), se trata en la mayoría de ocasiones de propuestas que, además de darse a leer (un argumento, una historia), se dan, sobre todo, a ver.



BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, JACQUES: *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1997.
- BAZIN, ANDRÉ: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2000.
- BELLOUR, RAIMOND (ed.): *Cinéma et peinture. Approches*, París, PUF, 1990.
- BONITZER, PASCAL: *Décadrages*, París, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1995.
- BOURGET, JEAN-LOUP: *Le mélodrame hollywoodien*, París, Stock, 1985.
- BURCH, NÔEL: *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1999.
- COSTA, ANTONIO: *Cinema e pittura*, Turín, Loescher, 1991.
- DELEUZE, GILLES: *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1987.
- DELEUZE, GILLES: *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 2001.
- FOUCAULT, MICHEL: *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1970.
- MEKAS, JONAS; ARBASINO, ALBERTO: *Entre el cine "underground" y el "off-off"*, Barcelona, Anagrama, 1970.
- MINGUET, JOAN: "Una aproximación tipológica a las relaciones entre el cine y la pintura (La imantación de dos lenguajes: entre la seducción y el rechazo)". *Archivos de la Filmoteca*, nº 11, Valencia, 1992.
- MITRY, JEAN: *Historia del cine experimental*, Valencia, Fernando Torres, 1974.
- MORAL, JAVIER (ed.): *Cine y géneros pictóricos*, Valencia, Muvim, 2009.
- MORAL, JAVIER: *La representación doble*, Barcelona: Bellaterra, 2013.
- ORTIZ, ÁUREA; PIQUERAS, MARÍA JESÚS: *La pintura en el cine*, Barcelona, Paidós, 1995.
- PÉREZ PERUCHA, JULIO (ed.): *Surrealistas, Surrealismo y cinema*, Barcelona, La Caixa, 1991.
- RAMOND, SILVIE (coord.): *Impressionisme et naissance du Cinématographe*, Lyon, Museo de Bellas Artes, 2005.
- ROYOUX, JEAN-CHRISTOPHE: *Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos*, 2000 <<http://www.accpa.org/numero5/royoux.htm>>. [10 noviembre 2015].
- SABORIT, JOSÉ: *Guía para ver y analizar El sol del membrillo*, Valencia, Nau llibres, 2003.
- SANCHEZ BIOSCA, VICENTE: *Cine y vanguardias artísticas*, Barcelona, Paidós, 2004.
- VV.AA.: *Peinture-cinema-peinture*, París, Hazan, 1989.
- YOUNGBLOOD, GENE: *Expanded Cinema*, New York, Dutton, 1970.

Javier Moral

Doctor en Comunicación audiovisual y Licenciado en Bellas Artes, ha sido profesor de diversas Universidades (VIU, UPV, UM), y ha organizado e impartido numerosos cursos, talleres y seminarios sobre arte, cine y fotografía en diversas instituciones docentes y culturales. Ha publicado dos libros, editado otro, y escrito una docena de capítulos de libro, además de numerosos artículos en revistas científicas y de divulgación cultural.