

► *The Cremaster Cycle*





# Fotograma pintado

## La relación del CINE con las ARTES PLÁSTICAS

Nació como una atracción más de la feria y también como una mera curiosidad científica. Sin embargo, el cine demostró, con el tiempo, que era digno de ser catalogado como arte. El cineasta señala los elementos que acercan las películas a los cuadros (y viceversa), demostrándonos que el asunto involucra estéticas, discursos y circunstancias históricas.

*Eduardo Quispe Alarcón*

Foto: [www.celluloid-dreams.com](http://www.celluloid-dreams.com)

El problema del cine es el problema del arte. El inquieto artista plástico Marcel Duchamp mencionó una vez “No hay solución, porque no hay ningún problema”. En épocas de sedimentación aburguesada del arte eran necesarios los manifiestos contra sus convencionalismos y valores estéticos establecidos, impuestos desde las altas esferas académicas de poder. Era imperativo recurrir a lo provocador, lo efímero, lo cotidiano y coyuntural: lo Dadá. Eso lo dejó claro con toda su obra y en *Anemic Cinema* (1926), una extraña película que casi lo deja en la bancarrota (lo que significaba poco para el artista francés). Entonces no hay problema, ni solución. Pero ¿hay arte? Los futuristas aspiraban a dinamitar las academias, los museos y las bibliotecas, tal como lo expresa su manifiesto. Ese hartazgo por lo acomodado ha sido y es el combustible de todas las vanguardias.

Se ha mencionado que el final del ideal del arte defendido por el modernismo coincide con la aparición del cine. La imposibilidad de producir una nueva narrativa, así como el desgaste del relato moderno en todas las manifestaciones estéticas, es contemporáneo al nacimiento ‘impuro’ del cine (en términos historicistas, el cine nunca tuvo modernidad) y por otro lado, hacían pregonar el apocalipsis hegeliano desde las esquinas teóricas del arte: el arte ya no refiere nada más que a sí mismo, sin representar nada más que paroxismo decorativo. En palabras de Arthur Danto “el fin del arte está relacionado con el hecho de que ya nada puede ser descartado como arte, que una obra de arte puede ser hecha con cualquier cosa y tener cualquier aspecto” (*El fin del arte*, 1995). Duchamp, los dadístas y posteriormente el ejército pop representado por Andy Warhol tuvieron mucho que ver en ello.

Pero ya sea de forma sintomática, o en oposición a ello, el esfuerzo de los cineastas por ser ‘modernos’ o en otras palabras, ‘hacer arte’ de forma suntuosa y alejada de lo ordinario, ha servido para legitimar el estilo de las grandes industrias cinematográficas, así como para engrosar las páginas de los académicos del cine. De ahí su bizarro culto a figuras como De Mille, Hawks o Ford entre otros. De este modo, se ha tratado de insertar en esa

historia del cine un clasicismo primario, casi inaugural, pero ¿cómo puede ser ‘clásico’ un cine que se encuentra en sus primeros pasos?, ¿es clásico en relación a qué? Del mismo modo que la modernidad del arte, tal como la entendemos apenas se manifestó en el cine, es probable que ‘clásico’ sea solo un concepto al que se recurre por no encontrar uno mejor. Las intenciones de Noël Burch (*Theory of Film Practice*, 1981) son loables, pero no me dejan satisfecho.

Sin embargo, esto no ha acallado las voces. El fin del arte y la modernidad no significan el fin de las manifestaciones y expresiones artísticas. Lo que ocurre es que, así como Duchamp aleja el valor del objeto artístico del contexto del museo, y por ende del ‘mundo del arte’, los cineastas que han logrado quitar la película u obra artística del mundo del espectáculo y el entretenimiento patricio, se han sacudido de la pretensión moderna, se han abierto paso a puntapiés, haciendo un cine que nace o supera la muerte del arte. Parafraseando a Gombrich (*The History of the Art*, 1951): no existe más el arte (tal como lo entendíamos) existen los artistas. Esta época se inaugura, digamos con Orson Welles y en parte por el llamado neorealismo italiano.

Así, a mediados de los cincuenta e inicios de los sesenta, muchos audaces realizadores recorrían las calles (donde había más acción que en cualquier película de Hitchcock), influenciados tardíamente por Dziga Vertov y su grupo Kinoki (‘cine-ojo’) dando lugar a las primeras vanguardias propias del cine; ‘el cine libre’ o *free cinema* británico; ‘el cine veraz’ o *cinéma vérité* francés; ‘el cine directo’ o *direct cinema* en Estados Unidos; *eye candid* en Canadá; y las nuevas olas que inundaron el mundo, “ofendiendo socialmente a las instituciones culturales” como diría Umberto Eco (*De los espejos y otros ensayos*, 1988).

Por otro lado, el grupo Fluxus iba un paso más allá, en el guillotinado al cine presuntuoso que se adueñaba de las pantallas, con los vídeoarte de Nam June Paik, Wolf Vostell, Shigeo Kubota, entre otros, integrando lo multidisciplinario al terreno audiovisual. Así, las performances,

las vídeoesculturas, los *happening* y las instalaciones ingresaron al escenario. Paralelamente, Jonas Mekas, Peter Kubelka, James Broughton, Stan Brakhage, hacían de las suyas en Europa y en especial en Estados Unidos, refundando el cine en tierras del *popcorn movie*.

En ese mismo intento de hacer un paralelo entre la historia del arte y la del cine, ¿no está el cine insertado más bien en la historia del arte?; más allá de insertar enunciados de impresionista, expresionista, surrealista social realista y demás ‘ismos’ e ‘istas’, que aman utilizar los enciclopédicos—si bien es cierto, no hay aún consenso sobre las analogías entre las vanguardias cinematográficas y las plásticas, es evidente que la relación existe. Por ejemplo, la *nouvelle vogue* francesa mantiene la misma tradición de ruptura con el academicismo, como podríamos ver en la pintura impresionista del siglo XIX y sus réplicas a través de la historia por todo el mundo del arte. Podemos ver a Monet en Godard; a Manet en Chabrol; a Rivette en Sisley; a Renoir en Truffaut; y si queremos también la *Rive gauche*, a Cezanne en Resnais y Morrisot en Agnes Varda; emparentados por espacio y tiempo. Es decir, así como la invención del óleo en dispensador, el cabellete portátil, los grabados, estampas y la fotografía ayudaron a la proliferación y desplazamiento del arte pictórico; la accesibilidad y reducción de los aparatos cinematográficos ha hecho lo suyo en el caso del cine, pues los cineastas, alejados de los estudios industriales (o valiéndose de ellos para su propia realización) se han acercado al mundo como mortales, valiéndose de su frágil condición humana para exponer las miserias y limitaciones de esta. Han hecho del mundo su estudio; de las personas, personajes, su propio *star system*. La cámara es su cómplice partisana.

Hubo entonces y aún hay quienes gozan —o sufren— de un instinto agudizado, estimulado y conectado con la vida de una forma casi mística; que no necesitan entrenamiento alguno, ni la aprobación de alguna institución académica, las que por el contrario se convierte en lastre, cuando no un objetivo a derribar, con todas sus normas y reglas a seguir que son prisiones para espíritus

libres. Por lo cual, sus obras son repelidas en un primer momento, pero siempre rechazadas por todo tipo de totalitaristas, tanto políticos (no olvidar por ejemplo, las preferencias artísticas de los fascistas o los ‘artistas degenerados’ perseguidos por los nazis) como por académicos y conservadores. Vincent Van Gogh es el caso paradigmático en el caso de la plástica. No me atrevo a decir quién sería su par en el cine.

Los autores que han pasado de la plástica o la gráfica al cine, y viceversa, han tenido una cualidad adicional, un *plus* que prefiero juzguen ustedes mismos: Fritz Lang, Kenji Mizoguchi, Andrei Tarkovsky, Robert Bresson, Derek Jarman, Norman McLaren, Peter Greenaway, David Lynch, Maurice Pialat, Hou Hsiao Hsien, Abbas Kiarostami, Naomi Kawase, Wong Kar-wai, siguen nombres.

Las idas y vueltas en ese sendero de contribuciones no puede limitarse a analogías pictórico-cinematográficas, sino la gran deuda que profesaban unos a otros; tales como la influencia en el gran pintor Francis Bacon del cine de Buñuel y Eisenstein, o la notable influencia de Edward Hop-

per en David Lynch o Wim Wenders, quien diría: “Esa imagen hopperiana es buscada conscientemente. Amo de ese pintor la ausencia de detalles; ese ir a lo mínimo indispensable. Hay sitios de los Estados Unidos donde pones la cámara y te sale un cuadro de Hopper.”. O los claroscuros del tipo Veermer y Zurbarán en Víctor Erice, quien además mencionaría “la pintura va a ayudar al cine a liberarse de los artificios literarios y teatrales heredados desde su nacimiento, salvándolo de las fórmulas narrativas y las convenciones dramáticas presentes en los guiones que la industria le ha impuesto tradicionalmente” (Erice, 1998). Y los esfuerzos de Kubrick por llegar a una iluminación rembrandtiana y veermeriana –que le llevó a usar un lente Zeiss 50 mm, Fo.7 destinada a labores de exploración espacial– así como una paisajística del tipo John Constable para *Barry Lyndon* (1975), aunque esa película pertenezca a otro lote.

Cabe precisar que la plástica está presente desde que se concibe un ‘lenguaje cinematográfico’. Los principios de la imagen y la composición; encuadre, plano, línea, color, ritmo, sus valores figurativos y lumínicos,

así como la colorimetría de las que el cine se ha servido; los hallazgos y aciertos cromáticos de la pintura, las nuevas formulaciones, los postulados rupturistas, la radicalidad y los estilos cada vez más dislocados, la deconstrucción de la imagen y su representación, son herencia propia de la plástica.

Esta deuda se extiende a través de toda la historia del cine. No podemos apreciar, por ejemplo, una obra fundacional como *Un perro andaluz* (1929) de Luis Buñuel y Salvador Dalí, sin conocer el lenguaje e imaginario pictórico del catalán, ni se puede valorar obras de Jean-Luc Godard como *Pasión* (1992), *Histoire(s) du cinéma* (1988-98), *Elogio del amor* (2001) y *Nuestra música* (2004), o la obra de Pier Paolo Pasolini, quien prácticamente sacó toda la imaginación para *El evangelio según San Mateo* (1964) del pintor medieval Piero della Francesca, o su cortometraje *La Ricotta* –segmento de la película *RoGoPaG* (1963), que debe su nombre por sus creadores Rossellini, Godard, el mismo Pasolini y Gregoretti– a pintores como Jacopo da Pontormo y Rosso Fiorentino, o *La marquesa de O* (1976), *Perceval, el galés* (1978), *La*

Foto: dcinehd.com



*El evangelio según San Mateo* ◀





El misterio de Picasso ◀

*dama y el duque* (2001) de Eric Rohmer sin conocimientos previos del lenguaje pictórico o las obras de pintores a los que hacen referencia. Tampoco podríamos disfrutar de las obras de Stan Brakhage, Keneth Anger, o Jonas Mekas sin conocer el desarrollo temporal del vídeo en el arte. Las fronteras derribadas en *The Cremaster Cycle* (1994-2002), un proyecto del artista visual Matthew Barney no serían posibles sin entender a Fluxus, las exposiciones, instalaciones, vídeoarte y toda la producción de Apichatpong Weerasethakul, asimismo la obra de Harun Farocki (aunque esta última sea políticamente antagónica) están conectados al espíritu visual de Warhol o Nam June Paik. Dejaré pendiente, por su extensión, la relación entre los movimientos hiperrealistas pictóricos y el cine digital.

El acercamiento al arte también se ha dado en obras dedicadas a pintores, o documentales sobre personajes del arte, como *El misterio de Picasso*, de Henri-Georges Clouzot (1956); *Van Gogh* (1948); *Gauguin* (1950); *Guernica* (1950); *Las estatuas también mueren* (1953), de Chris Marker y Alain Resnais; o los *biopics* de Carlos Saura: *Goya en Burdeos* (1999), *Buñuel y la mesa del Rey Salomón* (2001); y *Klimt*, de Raúl Ruiz (2006), entre otras que no son tan destacables, hasta el mexicano Carlos Serrano Azcona con su genial e impecable película *El árbol* (2009).

Concluyendo, la vida quizá parezca seguir en propiedad de los de siempre, por lo que siguen dictando las normas para casi todo. Los ideales, la modernidad y, por supuesto, el arte conforme a la modernidad han llegado a su fin. En nuestros tiempos, todas las artes se alimentan entre sí y ya no hay fronteras; ni la praxis está sujeta solo a los artesanos. Pero esto quizá signifique que el arte se debe reinventar a cada paso y en cada obra. Que lo provocador no debe descansar, que se puede ir siempre más allá; que el *marketing* y la deshumanización no deben ser la guía en un mundo en el que el cálculo trata a toda costa de opacar el instinto, la pasión, la subversión. Como diría Jean-Luc Godard en boca de un personaje de *King Lear* (1987): “Habitamos un tiempo en que las películas y en un sentido más general el arte se han extraviado, ya no existen y deben ser reinventados”. ◻

#### Referencias:

- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El paseante*, N.º 22-23. p. 26.  
 Burch, N. (1981). *Theory of Film Practice*, New Jersey: Princeton University Press.  
 Greenberg, C. (1960). *Modernist Painting*. Forum Lectures, Washington, D.C.: Voice of America.  
 Gombrich, E.H. (1951). *The Story of Art*. New York: Phaidon Press  
 Eco, U. (1988). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Tusquets.

## El cómic es el héroe del cine

Con alrededor de treinta películas de superhéroes anunciadas para los próximos seis años, el género que se formó en los cómics ahora se desarrolla, más que nunca, en la pantalla grande. Aquí otro caso de la relación del cine con otras expresiones.

Alessandra Sánchez Pinto

Cómic y cine son medios que suelen andar unidos por sus cualidades narrativas a partir de imágenes y por su origen contemporáneo. No resulta extraño el intercambio de ideas o recursos que se han producido en su historia. Después de todo, una de las primeras películas de los hermanos Lumière se titulaba *El regador regado* (1895), y estaba basada en una sencilla tira de ilustraciones sin palabras.

Esta relación continúa en la que es considerada por muchos la mejor película de la historia. En 1940, Orson Welles descubrió a Milton Caniff, autor de la tira cómica *Terry y los piratas* y se volvió fan de esta serie. Su influencia se nota en el póster de *Ciudadano Kane* (1941), donde los elementos en primer plano y los de planos posteriores están enfocados a la vez, un recurso típico de la historieta.

En la actualidad, podemos ver que las películas de superhéroes en *live action* son un género estable y celebrado por todo tipo de audiencias. Incluso por aquellos que antes de esta revolución nunca hubieran pensado en acercarse a una tienda de cómics.

En el año 2000 se estrenó la primera de una feliz sucesión de adaptaciones de superhéroes con *X-Men*, un gran éxito tanto a nivel de crítica como de recaudación. Le seguirían *X-Men 2* (2003) y *X-Men 3* (2006). Luego llegaría *El hombre araña* (2002), la cual se convirtió en la cinta más taquillera del año, de la que hubo una secuela en 2004 y la tercera parte en 2007.