



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES

*Secuencias suspendidas*

Daniel González Coves

Directora. Rosa Martínez Artero

Valencia, Septiembre de 2011



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**MPA**  
MÁSTER OFICIAL  
EN PRODUCCIÓN  
ARTÍSTICA



*Tipología de proyecto no.3. Realización de un trabajo inédito en el que se analice el desarrollo de la propia práctica artística asociándola con autores/as, grupos, movimientos, conceptos o teorías artísticas.*

## I. Introducción

## II. Contexto.

- 2.1. La pintura como texto artístico
- 2.2. Afinidades con el cinematógrafo
- 2.3. El arte como ansia de lo ideal

## III. Obra

### 3.1. Referentes

- 3.1.1. Contexto histórico. Los países bajos en el siglo XVII
- 3.1.2. Johannes Vermeer y la pintura de interiores
- 3.1.3. Hammershøi y Dreyer. La sucesión danesa
- 3.1.4. Giorgio Morandi y la geometrización del espacio
- 3.1.5. Avigdor Arikha y la pintura post-abstracta
- 3.1.6. Edward Hopper y la mirada cinematográfica
- 3.1.7. Antonio López y el dibujo psicológico
- 3.1.8. Carlos Reygadas y el cine emocional
- 3.1.9. Béla Tarr y las “anti-movies”

### 3.2. Conceptos

### 3.3. Procesos

### 3.4. Obras

- 3.4.1. Obra anterior
- 3.4.2. Sátántangó
- 3.4.3. Secuencias suspendidas

## IV. Conclusiones.

## V. Anexos. Bibliografía

## I. Introducción

*[...] La pintura moderna invadida, asediada por las fotos y los clichés que se instalan ya en el lienzo antes incluso de que el pintor haya comenzado su trabajo.*

*En efecto, sería un error pensar que el pintor trabaja sobre una superficie blanca y virgen. La superficie está ya por entero invadida (revestida) virtualmente mediante toda clase de clichés que tendrá que romper. La foto no es sencillamente peligrosa porque sea figurativa, sino porque pretende reinar sobre la vista, por lo tanto sobre la pintura.<sup>1</sup>*

*Secuencias suspendidas* es una investigación teórico-práctica realizada entre los años 2010 y 2011, que se conforma en un Proyecto Final para el Máster en producción artística en la Facultad de Bellas Artes San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia, como punto de partida para una investigación personal más extensa.

El motivo de la realización de este proyecto parte de la necesidad de adecuar un método de producción de obra pictórica caótico e intuitivo a las exigencias de una estructura institucional como es un Máster en Producción artística, además de la adquisición de nuevos conocimientos que permitan un método de trabajo más maduro y consciente. El proyecto se basa en un trabajo teórico que consiste en la investigación de referentes del campo de la pintura, el cine y otras prácticas artísticas, intentando abordarlos desde un punto de vista interdisciplinar para poder incorporar y contrastar sus posibles sentidos en nuestra propia obra. La parte práctica se desarrolla en este caso de un modo similar, consistiendo en extraer ciertas imágenes cinematográficas, por varios motivos, de su propio contexto para ser utilizadas como referentes para la práctica pictórica.

La concepción de que la cultura de masas ejerce una excesiva influencia en la labor de los creadores de imágenes, invadiendo su conciencia y dificultando el hecho de poder crear un tipo de imagen personal motiva una investigación teórica que persigue como cuestión principal la búsqueda de la fuerza que subyace dentro de la imagen pictórica actual, cómo se construye y en qué consiste.

A través de un trabajo teórico se pretende estudiar el texto artístico y una hipotética gramática del mensaje visual, además del concepto de arte que tuvieron ciertos artistas como Andrei Tarkovski, Piet Mondrian y Mark Rothko, quienes construyeron, con un perfil psicológico muy característico, unas poéticas que resultaron muy influyentes en sus contemporáneos que también lo son hoy día para nuestro trabajo. En este apartado también se incluye un texto más extenso que tiene como premisas delimitar las características de lo que se denomina

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Ed. Arena, Madrid, 2002, p. 21

como cinematógrafo, y sobre todo el pensamiento de algunos de sus protagonistas, como lo fueron Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson, Ingmar Bergman y el propio Tarkovski.

Hemos seleccionado a estos artistas porque sus poéticas, tanto en el campo de la pintura como en el cine, se encuentran engarzadas por fuertes creencias, muy atractivas e influyentes en mi trabajo, que me permiten hacer una reflexión sobre ello y reflejarlo en la pintura buscando un sentido nuevo. La selección se articula a través de las relaciones estilísticas que podemos encontrar en sus obras y escritos, entre los que destacamos en el campo de la pintura en orden cronológico a Johannes Vermeer y sus contemporáneos holandeses, Vilhelm Hammershøi, Giorgio Morandi, Edward Hopper y Antonio López; y Carlos Reygadas y Béla Tarr en el campo del cine, con continuos paralelismos con los otros cuatro cineastas antes nombrados.



*La luz eléctrica*, Antonio López  
Lápiz sobre papel encolado a una tabla. 122x116cm  
Hamburger Kunsthalle. 1970

El discurso se articula a partir de la suma de las citas recogidas sobre las reflexiones de los artistas mencionados para vehicular los conceptos hacia la pintura y el proceso personal en busca de unos programas estilísticos propios. La presentación de los referentes escogidos y las imágenes que de ellos se aportan también se constituyen discurso, para ello se ha cuidado su colocación con precisión y orden en el texto. En algunos apartados se profundiza en la investigación de nociones que no proceden del área de conocimiento de las artes, como la lingüística y la psicología, concediéndoles una amplia atención y extensión en el texto. Hemos querido mantener también estos fragmentos de estudio (sobre lingüística y psicología) para ser fieles a nuestro itinerario de investigación y a fin de que se comprenda el desarrollo del discurso con coherencia.



*Werckmeister Harmonies* (Béla Tarr, 2000)

La investigación se estructura en cuatro grandes bloques: *Contexto*, *Obra*, *Conclusiones* y *Anexos*. Estos bloques a su vez se subdividen en diversos apartados, que trataremos de reseñar brevemente.

En el primer bloque se tratan, desde el punto de vista teórico, algunas ideas que surgieron durante la práctica pictórica y las cuestiones que emergen durante sus procesos, además de la propia investigación que de manera intuitiva y azarosa ha contribuido al desarrollo de nuestros propios intereses en este discurso. Se estructuran en tres grandes apartados: *La pintura como texto artístico*, en la que expongo algunas

ideas en torno a la bibliografía sobre la psicología de la percepción, estudios sobre el texto artístico y por último, la lingüística del texto: una nueva manera de entender la teoría del uso lingüístico, que nos ha parecido muy pertinente por sus paralelismos a la hora de entender la creación de una obra pictórica.

En el apartado *Afinidades con el cinematógrafo*, se recogen fragmentos de entrevistas y escritos de diversos directores de cine, en especial *Esculpir en el tiempo*, de Andrei Tarkovski, *Notas sobre el cinematógrafo*, de Robert Bresson, y *Los archivos personales de Ingmar Bergman*, donde observamos las similitudes de sus propuestas filmicas y su posible interpretación desde un enfoque de pintor -hay que recordar que el propio Bresson se dedicó a la pintura- y tal vez su posible aplicación a la pintura.

En el último apartado, *El arte como ansia de lo ideal*, se utiliza la perspectiva de Carl Gustav Jung y su teoría sobre los tipos psicológicos y su aplicación al estudio de la obra artística, planteando diversas consideraciones sobre la concepción del arte y la expresión de lo absoluto. Se revisan las figuras creadoras de Andrei Tarkovski, Piet Mondrian y Mark Rothko.

En el segundo bloque, *Obra*, argumento y expongo mi propio trabajo, empezando por trazar un recorrido por los diferentes autores que han influido a lo largo de estos años en mi trabajo como pintor, y concretamente en este proyecto. A continuación se desgrana la metodología y los procesos de trabajo que se siguen en mi pintura para el desarrollo de las obras. Después se expone una selección de obra anterior al proyecto porque creemos que resulta pertinente, y finalmente las dos series que constituyen la parte clave del proyecto: *Secuencias Suspendidas* y *Sátántangó*.

La primera serie y principal, llamada *Secuencias Suspendidas*, consta de quince cuadros de pequeño formato que se agrupan en series de tres, formando, por tanto, seis grandes trípticos que toman como referentes seis largometrajes: *Werckmeister Harmonies* (B. Tarr, 2000); *Zerkalo* (A. Tarkovski, 1975); *Persona* (I. Bergman, 1966); *Ordet* (C.T Dreyer, 1955); y por último *Luz silenciosa* (C. Reygadas, 2007).

La segunda serie, *Sátántangó*, toma el nombre de la propia película de donde parte (B. Tarr, 1994). La conforman una serie de ocho dibujos de pequeño formato para la que se han escogido como referentes ocho fotogramas de dicho largometraje. *Sátántangó* fue rodado por Béla Tarr en blanco y negro en unas siete horas y media. Este hecho provocó la decisión de trabajarla de manera independiente; investigando con una técnica diferente para conseguir un aspecto distinto: grafito sobre lienzo, fijado con un medio alquídico.

El tercer bloque, *Conclusiones*, es una disertación sobre todo lo que ha generado este trabajo. Se trata de reflexiones de carácter provisional y relativas a este trabajo y por supuesto las consideramos un punto de partida para investigaciones futuras.

El cuarto y último bloque, titulado *anexos*, enumera la diversa bibliografía requerida para la realización de este proyecto, seleccionada de un gran abanico de campos: la psicología y la psicología de la percepción, la lingüística, la teoría del cine y la historia del arte.

## II.Contexto

## 2.1. La pintura como texto artístico

*Tal vez entonces, por fin, algo humillados ambos, podríamos sentarnos y empezar a discutir la auténtica cuestión, que creo es que el lenguaje de las palabras y la representación visual tienen en común más de lo que generalmente nos inclinamos a admitir. [...] En el lenguaje de las palabras [...] se analiza mejor este campo restringido del enlace entre convención, disposición mental y percepción* <sup>2</sup>

Ernst Hans Gombrich, en sus escritos recogidos en *Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, declara que el ritmo que gobierna el proceso de representación es el ritmo de esquema y corrección, “es un ritmo que presupone por nuestra parte una constante actividad haciendo conjeturas y modificándolas a la luz de nuestra experiencia. Siempre que la prueba de constante choca, abandonamos la conjetura y ensayamos otra”, según el autor “uno de los milagros del arte” figurativo es que “tal imitación nos estimula realmente a hurgar y anticipar, a proyectar nuestras expectativas, y así constituir un imaginario mundo de la ilusión.”

En el proceso de percepción de una pintura naturalista, siempre experimentamos alguna especie de ilusión, empezando a rastrear el espacio en busca de coherencia, la interacción de los indicios. El cuadro puede dejar de cohesionar con el mundo que lo rodea, pero sigue siendo firmemente tejido dentro de su propio mundo de referencias.<sup>3</sup> Para un pintor esta es una cuestión clave, esa descripción/invención de lo visible supone el enfrentamiento a un todo más enigmático si cabe que la propia percepción de la realidad: el lenguaje que vamos a emplear para transcribir esa percepción y con el que vamos a construir el cuadro.

*Todos los descubrimientos artísticos son descubrimientos, no de parecido, sino de equivalencias que nos permiten ver la realidad como imagen y la imagen como realidad, y, siempre, esta equivalencia descansa menos en el parecido de los elementos que en la identidad de las reacciones ante ciertas relaciones.*<sup>4</sup>

Gombrich, entre otras cosas nombra una relación entre el lenguaje de las palabras y la representación visual y de cómo éste puede analizarse para la posterior comparación y aplicación al mundo del lenguaje visual. El propio autor afirma que “el análisis de la percepción del lenguaje sugiere tal vez una dirección en la que puede encontrarse una respuesta a ese enigma. El acento personal de un artista no está

---

<sup>2</sup> E. H Gombrich, *Arte e ilusión*. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica. Phaidon, Londres, 2008.p.306

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.234

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.292

hecho de individuales trucos manuales, que quepa aislar y describir. Es también cuestión de relaciones, de la interacción de incontables reacciones personales, de distribuciones y sucesiones que percibimos como un todo sin ser capaces de designar los elementos que entran en la combinación”.

*“El artista debería aprender el lenguaje” [de los objetos, y] “si fuera posible encontrarles una gramática”<sup>5</sup>*

Esas relaciones, no los trucos manuales aprendidos, son los que dotan de una originalidad única a la obra y forman la personalidad propia del artista; las relaciones internas que crea podrían ser estudiadas desde un punto de vista “gramatical”. La sensación de relatividad que se percibe en la valoración de un trabajo pictórico probablemente provoca un efecto de desorientación en el mundo de la pintura en ese camino hacia la obra de arte. Precisamente por ello, ese “lenguaje de las palabras”, que históricamente ha creado un corpus artístico literario y ha desarrollado el estudio de la gramática, puede ofrecer una perspectiva nueva en la búsqueda de las leyes o las reglas que nos sirvan de ayuda para encontrar un método de valoración más objetivo de la obra como texto artístico desde el punto de vista estilístico.

*La presencia en la pintura de enunciados nítidamente delimitados en su configuración material nos permite definir un texto pictórico como un conjunto de signos plásticos e icónicos seleccionados de un repertorio inconcluso, cuya organización queda fijada por técnicas materiales y en el que es posible realizar significados más o menos completos, autónomos, coherentes. Se reconoce así la magnitud en la que se centra el proceso que llamamos comunicación (también lectura, interpretación, realización por el espectador...), identificada comúnmente con lo que se denomina cuadro o pintura.<sup>6</sup>*

Desde nuestro punto de vista, las aportaciones de la lingüística textual son relevantes en la consideración del hecho artístico ya que son evidentes ciertos paralelismos entre ambas manifestaciones humanas en el marco de una teoría general de la comunicación. Así, un posicionamiento interdisciplinar nos lleva a las premisas iniciales, un pintor plantea pintar un cuadro y escoge un fotograma de una película, considerando como referente una imagen que ya contiene sentidos propios de su contexto y que como texto está elaborado según una gramática de lenguaje que tiene normas de cohesión interna. Sin embargo, al trasladarse a un nuevo contexto se produce un salto

---

5 William Hogarth, en: *Ibid.*, p.295

6 Carrere, Alberto y Saborit, José, *Retórica de la pintura*. Cátedra, Madrid, 2000. p.127

de sensación plástica e integra nuevos sentidos que lo completan de nuevo. Las afinidades generan un intercambio de lenguajes, provocando influencias intertextuales que finalmente conforman una obra nueva.

Por esto nos parece de gran interés observar el desarrollo de la lingüística del texto, ya que sus aportaciones teóricas pueden, salvadas las distancias relativas al canal o al código entre otros, dar luz a la comprensión y la valoración del hecho artístico, en un marco más general referido a la comunicación humana. Sin entrar a debatir la corriente de opinión que considera el arte como un hecho diferencial, una manifestación del genio humano, no sujeta a criterios científicos, no aprehensible por los métodos de análisis, nos manifestamos partidarios de la consideración de la obra pictórica, y del arte en general, como un acto comunicativo al cual podrían ser aplicables los criterios desarrollados por la lingüística del texto. Nos parece también procedente afirmar que la intuición y el azar también intervienen en el hecho artístico, ya que son características que le son propias a todo proceso creador. La lingüística puede ser utilizada como un método para indicar o reflexionar sobre como el texto artístico puede ser percibido por el receptor/espectador, pero la articulación final del texto artístico escapa a la razón y por tanto a las órdenes gramaticales rígidas.

La lingüística del texto propone “un cambio de perspectiva en el tratamiento de la lengua, estudiada desde el punto de vista de la descripción gramatical y de la corrección hasta las últimas décadas del siglo XX por la gramática tradicional. La lingüística del texto estudia la lengua en uso, considera como relevantes los elementos de la situación comunicativa, las relaciones entre los hablantes, las estrategias cognitivas de construcción del mensaje, los conocimientos previos y culturales, etc. No se declara como autónoma sino como una parte de la actividad humana, y por tanto con un punto de vista interdisciplinar<sup>7</sup>, definiendo a grandes rasgos tres propiedades bien diferenciadas del texto: adecuación pragmática, coherencia semántica y cohesión sintáctica.

Estas tres propiedades que la lingüística del texto define como elementos necesarios de un texto también pueden ser utilizadas como método de análisis y valoración de la obra artística, y como marco teórico en la realización de una obra pictórica concreta, ya que entendemos la pintura como un medio de comunicación específico, pero no ajeno, que está sujeto a criterios, más o menos explícitos, de adecuación, coherencia y cohesión.

---

<sup>7</sup> Castellà, Josep M., *De la frase al text. Teories de l'ús lingüístic*. Empúries, Barcelona, 1996

La lingüística del texto y el análisis del discurso es la nueva orientación de la lingüística, contrariamente a los presupuestos estructuralistas, se concibe como ciencia interdisciplinar, ya que las perspectivas aportadas por otras ciencias como la antropología, la filosofía, la psicología, la sociología, etc., son relevantes en el estudio de los textos. La lingüística del texto tiene en cuenta los factores que influyen en la situación comunicativa, como la relación previa entre los interlocutores, los procesos cognitivos de construcción del mensaje, el conocimiento de las fórmulas y los modelos comunicativos, la intención, los referentes culturales, etc.

Por otra parte, mientras que el estructuralismo se centraba en el sistema lingüístico, la lingüística del texto pone el acento en la lengua en uso (el habla estructuralista o la actuación generativista) en el contexto de una situación comunicativa; si para los estructuralistas las unidades básicas eran el signo lingüístico y las relaciones entre el sistema de una lengua, para la lingüística del texto la unidad básica es el texto o discurso. El texto se define como la unidad comunicativa teórica completa, no por la longitud, la complejidad o la cantidad de verbos, sino porque cumple unas determinadas propiedades: la adecuación pragmática al contexto, la coherencia semántica y la cohesión sintáctica. El concepto de discurso, en cambio, como unidad comunicativa en uso, como texto que se genera en un contexto concreto.

En cuanto a las propiedades del texto, la adecuación pragmática atiende al hecho de que los textos se adaptan al contexto comunicativo en que se producen, muestran una relación entre el texto y el medio social donde se han producido, también llamada coherencia externa. Esta relación de adecuación es una manifestación de la función social de los textos, ya que a través de ellos interactuamos con los demás. Entre los factores que hay que considerar relevantes para la adecuación de los textos porque modelan los textos orales y escritos están el ámbito de uso lingüístico, la situación comunicativa concreta, la relación entre emisor y receptor, el canal, la intención del emisor, los conocimientos previos, los referentes culturales, etc.

*“La adecuación es la propiedad por la cual el texto se adapta camaleónicamente al contexto comunicativo, en una relación ecológica entre el texto y su medio social. También se la llama coherencia externa. Tiene que ver con el emisor y el receptor del mensaje, con el canal de producción y recepción y con los propósitos comunicativos. Destaca la visión del texto como unidad funcional, es decir, dotado de una función social, y como medio por el cual los humanos llevamos a cabo acciones de interacción con los otros.”*

En segundo lugar, la coherencia semántica da cuenta del significado o contenido semántico de los textos, que se expresa mediante un conjunto articulado de unidades de información que construyen el significado global del texto a partir de una determinada progresión temática y de la selección idónea de la información; y lo hace de forma organizada y de acuerdo con los criterios propios del género y tipología textual usados.

*“La coherencia es la propiedad por la cual el texto se confecciona y se interpreta como una construcción articulada de unidades de información. Intervienen unas estructuras globales de contenido y se ponen en juego operaciones cognitivas de manejo, elaboración y almacenaje de la información.”*

Para M. Charolles (1978), cualquier texto coherente debe seguir las siguientes reglas:

1. Regla de repetición. Para que un texto sea estructuralmente coherente, la mayor parte de las proposiciones deben de encadenarse tomando como soporte la repetición de unos elementos base.
2. Regla de progresión. Para que un texto sea estructuralmente coherente su desarrollo debe de producirse con una aportación constante de nueva información.
3. Regla de no-contradicción. Para que un texto sea estructuralmente coherente no se debe introducir ningún elemento semántico que contradiga un contenido establecido anteriormente (explícito y presupuesto).
4. Regla de relación. Para que un texto sea estructuralmente coherente, los hechos a los que se refiere deben estar relacionados con el mundo real o imaginario representado.”

Para H.P Grice, la conversación se rige por “el principio de cooperación, según el cual los hablantes están comprometidos a construir conjuntamente el intercambio y a contribuir en cada momento de la manera más conveniente para la comunicación. Este principio se concreta en cuatro máximas:

Máxima de cantidad. “Haz tu contribución tan informativa (pero no más informativa de lo que) se te pide”.

Máxima de cualidad. “No digas aquello que creas falso o aquello de lo que no tengas pruebas adecuadas.

Máxima de relación. “Sé relevante”.

4. Máxima de manera: “Sé perspicaz”. Concretándose en cuatro partes: “Evita la oscuridad en la expresión”, “evita la ambigüedad”, “Sé breve”, “Sé ordenado”.

Finalmente, la cohesión sintáctica es la propiedad textual que explica las relaciones entre las distintas unidades de información: los sintagmas, las oraciones, los párrafos, etc., mediante los conectores, los procedimientos de referencia, los tiempos verbales, etc. Así, “la cohesión es la propiedad por la cual se establecen unos enlaces entre los diversos elementos de la manifestación lineal del texto: sintagmas, oraciones, párrafos, etc. Estos enlaces reflejan el desarrollo informativo del texto y se materializan en unidades y relaciones sintácticas y semánticas”. La coherencia semántica y la cohesión sintáctica forman parte de la llamada coherencia interna.

*[...] el lenguaje del arte se ha hecho cada vez más difícil. Exagerando, se puede decir que hay tipos de receptores en el arte: los que conocen, los que tienen cultura artística, y los que no la tienen. El que no tiene cultura artística, únicamente tiene acceso al arte figurativo. Es un sector de público que puedes respetar totalmente, pero no puedes caer en esa trampa. La pintura la realizas y la ofreces para todos, no solo para los que únicamente pueden participar del lenguaje aparentemente más asequible de la figuración. Lo que de verdad te reconforta es la aprobación de las personas que sabes que conocen el mundo del arte. En cualquier caso, yo tengo nostalgia de un arte, de un arte en este tiempo, en el que pueda participar la mayor cantidad posible de personas<sup>8</sup>*

---

8 Antonio López en: VVAA, *Antonio López, Proceso de un trabajo*. Vegap, Madrid, 1994. p.220

## 2.2. Afinidades con el cinematógrafo

*El cine ha perdido la fuerza de su origen bajo el imperio audiovisual, tal y como antes perdiera la pintura a manos de la fotografía y el propio cine; paradójicamente, esta situación “marginal” compartida es la que acerca en la actualidad a dos formas de arte en apariencia tan distintas como pintura y cine.<sup>9</sup>*

El descubrimiento personal de un tipo de cine muy específico causó un gran impacto sobre mi manera de entender el arte, atrayendo de tal modo nuestra atención que decidimos desarrollar una investigación sobre sus fundamentos, la percepción de nexos, afinidades conceptuales, formalizaciones estéticas y estilísticas en los que este arte se sustenta, para aventurarnos a formular una hipótesis sobre las relaciones entre el cinematógrafo y la creación pictórica.

Los fundamentos en los que nos parecía encontrar tantos paralelismos con nuestra manera de pensar y hacer pintura, se encontraban en una nómina inabarcable de creadores de cine, por lo cual decidimos detener la mirada en una reducida selección de ellos, entre los cuales se encuentran los actuales Béla Tarr y Carlos Reygadas, pero también clásicos como Carl Theodor Dreyer, Ingmar Bergman, Andrei Tarkovski y Robert Bresson. Descubrimos que todos ellos guardan una estrecha relación con la pintura. Para algunos fue su primera experiencia artística. Otros, como Dreyer, que basaron sus films en el imaginario de pintores como Hammershøi, decidieron tomar una vía de expresión distinta llevando el cine por derroteros de características casi biológicas siguiendo unas convicciones muy claras que además consolidaron lo que hoy entendemos por cinematógrafo, definiéndolo en contraposición al cine comercial o teatralizado, que desde los inicios de la invención de esta tecnología había sido el dominante.

Esa manera de comprender el cine fue formulada en varios escritos que para nosotros son imprescindibles: *Esculpir en el tiempo*, de Andrei Tarkovski; *Notas sobre el cinematógrafo*, de Robert Bresson, y *Los archivos personales de Ingmar Bergman*, publicados por Taschen en 2009. A través de su lectura podemos hacernos una idea acerca del cine, pero al mismo tiempo sobre sus teorías sobre el arte, totalmente aplicables a cualquier otro tipo de disciplina artística en esencia. De este modo han resultado de gran ayuda para tratar de explicar nuestras propias ideas sobre pintura.

---

<sup>9</sup> Saborit, José, *Guía para ver y analizar El sol del membrillo*. Nau Llibres, Valencia y Ediciones Octaedro, Barcelona, 2003. p.12

*Al igual que en los casos de Robert Bresson o de David Lynch, la influencia pictórica es notoria en la obra de Tarkovski. Ésta no sólo se manifiesta en una película como Andrei Rublev, donde tal influencia resulta inevitable, o en ciertas referencias directas (cuadros y grabados de Durero, Leonardo), sino en el tipo de composición, del plano. En ocasiones, los objetos son filmados con una minuciosidad y una iluminación que nos hacen pensar en los primitivos flamencos. Las texturas de las telas, la rugosidad de la piel humana, la madera, son vistas de una forma que recuerda al estilo del pleno Renacimiento, así como un tipo de composición triangular del plano que Tarkovski gusta de emplear en numerosas ocasiones. Claro está que no se trata en ningún caso de “cuadros animados” -o mera referencia estética, que el autor rechazaba ásperamente-, sino de la elección (intuitiva o no) por parte del director hacia una composición integrada en la puesta en escena, así como el color, la oscilación cromática tan frecuente en sus obras, y la luz poseen una relevancia similar.<sup>10</sup>*

El libro de Tarkovski se nos presenta como una necesidad del autor de encontrar un camino correcto en el arte del cine.

En él se recopilan sus propias notas escritas a modo de diario, conferencias y conversaciones.



*Nostalgia* (Andrei Tarkovski, 1983)

---

10 J.M Gorostidi en: Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Rialp, Madrid, 2002. p.16

Nos gustaría empezar antes de delimitar sus conceptos sobre su trabajo con una interesante contextualización que el propio autor hace sobre el surgimiento de la tecnología que llamamos cine:

*[...] Así, a comienzos de nuestro siglo surgió una multitud de grupos sociales que sacrificaron a la sociedad más de un tercio de su tiempo. Empezaron a difundirse las especializaciones. El tiempo de los especialistas pasó a depender cada vez más de su trabajo específico. La vida y el curso de las cosas se fue configurando más y más en dependencia de una profesión concreta. El hombre empezó a vivir de forma más aislada, en ocasiones según un ritmo diario determinado que limitaba de forma radical sus experiencias. En su lugar creció de forma considerable una experiencia estrechamente especializada de manera que los diferentes grupos casi dejaron de entrar en comunicación entre sí. Surgió así el riesgo del empobrecimiento y de una educación parcial, de una monotonía cuya causa era el mundo cerrado del mundo del trabajo. Se redujeron las posibilidades de intercambiar experiencias y se debilitaron las relaciones de las personas entre sí. En una palabra, se estandarizó el destino de las personas, en muchas ocasiones sin tener en cuenta las cualidades individuales y el perfeccionamiento intelectual de la personalidad, expuesta cada vez más a la presión de las exigencias industriales. Es precisamente entonces, cuando el individuo cae en dependencia directa de su destino social y cuando la estandarización del individuo se convierte en un peligro altamente real, cuando surge el cine.<sup>11</sup>*

El hombre por primera vez había conseguido encontrar el modo inmediato de fijar el tiempo mediante una herramienta mecánica, consiguiendo una matriz del tiempo real y pudiendo reproducir ese material cuantas veces fuese necesario. Inmediatamente después, éste método se alejó del arte para utilizarse en otros intereses, tales como la representación del teatro o la fijación de temas teatrales. Según él, esto fue un error porque se olvidó la posible aplicación artística de aquella herramienta, “la posibilidad de fijar la realidad del tiempo en una cinta de celuloide”.

Según Tarkovski, un espectador acude al cine para rellenar las lagunas que su propia experiencia no le proporciona, buscando ese tiempo perdido, ese vacío espiritual de la vida moderna y su falta de relaciones humanas. El cine, quizá por sus características, se ha convertido en el arte de nuestro tiempo con un público más masivo y amplio. Se podría argumentar que cualquiera de las otras artes podría llenar ese vacío existencial, pero ninguna de ellas es tan dinámica como lo es el cine. El hombre va al cine buscando la experiencia de la vida, enriqueciéndose

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.107

de ella, aquí es donde reside la verdadera fuerza del cine. En este momento Tarkovski se pregunta:

*¿Y en qué reside la naturaleza de un arte filmico propio de un autor? En cierto sentido, se podría decir que es el esculpir el tiempo. Del mismo modo que un escultor adivina en su interior los contornos de su futura escultura sacando más tarde todo el bloque de mármol, de acuerdo con ese modelo, también el artista cinematográfico aparta del enorme e informe complejo de los hechos vitales todo lo innecesario, conservando sólo lo que será un elemento de su futura película, un momento imprescindible de la imagen artística, la imagen total.<sup>12</sup>*

Los diversos sistemas sociales “alimentan” las masas con productos comerciales sucedáneos de la realidad sin pensar en inculcarles un buen gusto. En nuestra época cada uno es libre de ver las películas de los grandes directores, pero aún así, el arte cinematográfico sucumbe en el mundo occidental ante el arte comercial. El director de cine debe tener una responsabilidad ante los espectadores, ya que “la más absurda película comercial puede ejercer sobre un público ingenuo y burdo el mismo efecto mágico que el verdadero arte ejerce en un espectador exigente”. El arte cinematográfico ejerce emociones y pensamientos sobre el receptor, al contrario del cine de masas, cuyo efecto adormece las reflexiones, creando a personas que ya no sienten necesidad por lo bello, y que “utilizan el cine como una botella de Coca-Cola.”

Las películas que fueron un gran acontecimiento, de repente parecen inadecuadas, anticuadas. El motivo principal es que quien “realiza una película normalmente no ve su trabajo como un acto de vital importancia para él mismo”, ya que “lo que envejece son las intenciones de querer estar a la altura de los tiempos, con gran expresividad y actitud de moda; no se puede ser original sólo a través de la originalidad.”

El autor afirma que una película sólo causa efectos emocionales si su estructura nace de sus propias impresiones vitales. Si una escena está construida a base de especulaciones dejará frío a su receptor, y aunque resulte interesante y bien realizada, no será capaz de sobrevivir, ya que si el espectador ve las intenciones del director y comprende con precisión la “acción expresiva” necesaria, de inmediato dejará de vivir el acontecimiento como algo propio emocionalmente en lo que ve en la pantalla y por tanto comenzará a juzgar la idea y su realización, en lugar de estar dispuesto a creer en la realidad de lo que se le está mostrando. Tarkovski comenta al respecto:

---

12 *Ibid.*, p.108

*Tuve que mirar muchos miles de metros de celuloide hasta encontrar las tomas de la marcha del ejército soviético por el lago Sivach, escenas que me sobrecogieron absolutamente. Nunca, nunca, me había encontrado algo parecido. Lo normal eran dramatizaciones no especialmente buenas que decían ser tomas documentales de la «vida cotidiana» en el frente. Pero en realidad eran tomas muy especiales en las que se notaba que gran parte del material estaba preparado de antemano y que había poco de verdad, auténtico. No veía posibilidad alguna de coordinar toda aquella colección para conseguir un sentimiento único del tiempo. Y, de repente, me encuentro frente a un acontecimiento, o mejor un episodio, que -algo muy raro en un reportaje- se desarrollaba en una unidad de tiempo, lugar y acción, narrando uno de los acontecimientos más dramáticos en el avance del 43. Un material absolutamente único. Es casi increíble que para una sola toma se «sacrificara» tanto celuloide. Cuando en la pantalla aparecieron esos hombres, como viniendo de la nada, víctimas de un destino trágico, muertos de agotamiento por un trabajo inhumano que superaba sus fuerzas, al ver aquello vi también de inmediato que ese episodio y ningún otro sería el centro, el núcleo, el corazón de mi película, que había comenzado como un recuerdo lírico auténtico.<sup>13</sup>*

El arte es convencional, artificioso, precisamente cuando presenta aquello que nos rodea de manera descriptiva y neutra, cotidiana, y esto es explicable ya que nuestra vida está organizada de una manera “más poética que lo que suelen imaginarse los adeptos al naturalismo absoluto”. En ese arte cercano y bienintencionado falta lo que “en nuestra mente queda grabado como un impulso”, dando lugar a representaciones claramente imaginadas y presentadas de modo engañoso, artificioso. Éstos “artículos de masas” son clasificados mediante “géneros” cinematográficos, tales como comedia, drama, terror, etc. Los intereses comerciales han convertido el cine en un objeto de consumo, pero el cine en su sentido verdadero solo conoce el “pensamiento poético”, que supera los límites de esos géneros para mostrar los ideales del artista, que por tanto no pueden ser encerrados en unos parámetros predeterminados.

*Por ejemplo, ¿en qué género trabaja Robert Bresson? En ninguno, por supuesto. Bresson es Bresson. El es su propio género. Antonioni, Fellini, Bergman, Kurosawa, Buñuel, en el fondo son idénticos sólo a sí mismos. ¿Y Chaplin? ¿Es que está interpretando meramente una comedia? No, es Chaplin y nada más: un fenómeno único, irrepetible. Ya el mismo término de «género;» desprende un frío glacial. Porque los artistas son como microcosmos, cada uno el suyo. ¿Cómo meterlos en los límites convencionales de cualquier género? El que Bergman también intentara rodar una comedia de estilo comercial*

---

13 *Ibid.*, p.156

*no tiene nada que ver con esto. Y además, lo hizo con escaso éxito. La fama la adquirió en todo el mundo por películas de otro tipo.*<sup>14</sup>

*Yo he visto, por ejemplo, Persona, de Ingmar Bergman, muchas veces..., y siempre de un modo nuevo, distinto. Dado que esta película es una verdadera obra de arte, ofrece a su espectador la posibilidad de entrar en relación, de forma siempre nueva y totalmente personal, con ella, de interpretarla de forma cada vez distinta.*<sup>15</sup>

Göran O. Eriksson, a propósito de Ingmar Bergman en un artículo sobre Persona escribió: "Bergman pertenece a esa categoría de realizadores —y es su gran debilidad como tal— que dan la impresión de ser más grandes que la suma de sus actores». Bergman en sus películas impone un ambiente muy tenso y disciplinado, él mismo afirma la dificultad que tiene para los actores trabajar con él, utilizados como instrumentos para conseguir sus objetivos: "estar ahí, con tu cara y tu cuerpo y con todas las limitaciones que tienes en tu alma y todas las limitaciones que sientes en tu cara y en tus movimientos. No podemos mentir a los actores; tenemos que ser absolutamente veraces con ellos. Y cuanto mejores son los actores, más les gusta la verdad. Esa es mi sensación". Según Bibi Andersson, una actriz que numerosas veces aparece en sus largometrajes, "durante el rodaje con Bergman lo más importante que se siente es que todos —incluyendo, por supuesto, el propio Bergman— se centran en lo que uno hace en relación con la cámara; y eso es importante".<sup>16</sup>

Para Bergman, la cámara debe convertirse en un "agente de comunicación objetivo", por eso mismo, los movimientos y planos deben ser largos y lentos, "si la cámara se mueve y comienza a ir de un lado para otro, se pierde gran parte del efecto", si la cámara interviene demasiado a menudo constituye un obstáculo y al espectador no le llega la emoción, elemento de vital importancia para el director. Sus películas en gran medida tratan del silencio, en las que los efectos visuales tienen prioridad.

Las normas ordinarias del cine comercial y las producciones televisivas corrompen al espectador de una manera imperdonable, robándole la posibilidad del contacto con el arte verdadero, orientándolo deliberadamente, al contrario del arte, que continúa bajo sus leyes internas con independencia de ser aceptadas o no encontrar acogida. El artista no puede nunca depender del público o de cualquier otra cosa, ya que actuará según asuntos que le son extraños a su naturaleza, en

---

14 *Ibid.*, p.179

15 *Ibid.*, p.194

16 Duncan, Paul y Wanselius, Bengt, *Los archivos personales de Ingmar Bergman*. Taschen, Köln, 2009. p.123

lugar de expresar sus asuntos más íntimos. Según Tarkovski, “la tarea más difícil de un artista, la más agotadora, es de naturaleza meramente moral: se le exigen honradez y una sinceridad extremas para consigo mismo, y esto supone una sinceridad y responsabilidad frente al espectador”.

Todo el arte es artificial, ya que sólo simboliza una verdad, pero esa “artificiosidad” no puede basarse en conocimientos deficientes, en falta de profesionalidad, en un empeño exageradamente forzado y en la necesidad de conseguir un efecto a cualquier precio, “hay que respetar al espectador y su dignidad. No hay que echarle el aliento a la cara; eso no les gusta siquiera a los gatos y a los perros”. El autor defiende la responsabilidad “penal” del artista aún a riesgo de parecer exagerado, ya que con los medios específicos del cine se puede corromper al público con más facilidad y rapidez que con los medios de otras artes más tradicionales, menos influyentes en el mundo contemporáneo.

*“Yo pienso que debe reflexionar muchísimo sobre el servicio que puede prestar, preguntarse cómo puede prestar un servicio, y quizá también si la mejor manera de prestarlo es afirmándose a sí mismo y limitándose simplemente a ser un artista”.<sup>17</sup>*

La imagen filmica se representa con la peculiaridad de las elecciones del artista, de la individualidad de sus decisiones, ante la acotación del mundo real. Inclinarsse ante ese mundo real significa buscar un lenguaje propio para expresar unas ideas, y sólo el conjunto de los trabajos de varios artistas resulta una imagen relativamente real del mundo moderno, con sus preocupaciones y problemas, “una imagen que en definitiva transmite al hombre moderno aquella experiencia universal que tan fundamentalmente le falta. Y precisamente en ello, el cine como cualquier otro arte puede cumplir una función extraordinariamente importante”. Esto demuestra que el cine es un arte de autor como cualquier otro arte, los colaboradores pueden aportar mucho, pero sólo y exclusivamente la imaginación de éste ofrece a la película su unidad definitiva. Las sugerencias pueden ser enriquecedoras pero deben ser evaluadas y elaboradas por el director, ya que en caso contrario se destruye la unidad del trabajo.

*Hay pocas personas geniales en toda la historia del cine: Bresson, Mízoguchi, Dovzhenko, Paradjanov, Buñuel... A ninguno de estos directores se le puede confundir con otro. Cada uno de ellos sigue su camino. Quizá en ocasiones con largos años de vacas flacas, con debilidades, incluso con ideas fijas, pero siempre en nombre de una meta clara, de una idea coherente.<sup>18</sup>*

---

<sup>17</sup> Ingmar Bergman en: *Ibid.*, p.122

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.98

El artista comienza allí donde surge una estructura propia e inconfundible de organizar sus imágenes, un sistema de pensamiento propio en relación con el mundo real. Sólo si presenta su propia visión de las cosas, “el director es realmente un artista, y la cinematografía, un arte”. El artista debe seguir con fidelidad sus ideas y principios, aunque sólo sea por su propia satisfacción durante el trabajo. Un artista no debe reflexionar sobre el estilo “poético”, “intelectual” o “documental”, sino que debe mantenerse fiel a sus ideales con total coherencia, ya que en el arte no puede haber autenticidad y objetividad. La objetividad es siempre la de un autor, por tanto es subjetiva.

*Anatoli Solonitsin era un actor nato: un hombre nervioso y sensible, fácilmente influenciable. No resultaba difícil ponerle en el estado anímico necesario.*<sup>19</sup>

El director debe conseguir que su actor se halle en el estado que él busca, y para ello tiene que sentirlo él mismo, sólo así se conseguirá el tono adecuado, “por eso tampoco se puede ir a una casa desconocida para rodar allí una escena ensayada previamente en otro lugar”. La tarea de un director es poner a los actores en un estado anímico auténtico, convincente.

*La Terechova, por ejemplo, no conocía todo el guión, sino que sólo iba actuando por partes, en escenas sueltas. Cuando, finalmente, entendió que no le iba a decir nada del asunto de la película y que no conocería el sentido pleno de su papel, se quedó helada. Por eso, todo aquel mosaico de escenas en que actuaba, escenas que luego configuré en un todo con imágenes que formaban una unidad, fue interpretado por ella de forma intuitiva. Al principio resultó bastante difícil. Le costó no poco confiar en mí, creer sin más que yo podía predecir lo que ocurriría con su papel.*<sup>20</sup>

En un estudio sobre la película *La vergüenza*, de Ingmar Bergman, el autor defiende que no hay ni un solo “fragmento de actor”; el actor se esconde bajo una “figura viva” y se funde plenamente con ella. No se intenta transmitir ni ideas ni conclusiones de los hechos, dejando el trabajo en manos del director en su totalidad. No se puede deducir quién es el “bueno” y el “malo”. Todos son en parte buenos y en parte malos. El director utiliza las circunstancias externas para “estudiar cómo reacciona el hombre ante situaciones extremas, cuando se cuestionan todos los valores éticos”, sin utilizarlos para ilustrar una idea ya concebida en un inicio.

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.172

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.171

Los actores en las películas de Bresson nunca parecerán anticuados en opinión de Tarkovski, y lo mismo ocurre con sus películas, “en ellas no hay nada espectacular, sobresaliente”, pero “hay una profundísima verdad del sentido de la humanidad, sus actores [...] viven ante nuestros ojos su propia vida, que han interiorizado a fondo.”



*Zerkalo* (Andrei Tarkovski, 1975)

Es precisamente con Bresson con quien continúa el texto, en este caso con sus escritos llamados *Notas sobre el cinematógrafo*, un conjunto de sentencias o declaraciones que muestran sus ideas para con su trabajo y el arte de un modo más general, pudiendo observarse hasta que punto convergen con las de Tarkovski, y sus claras referencias al mundo de la pintura. A continuación señalamos el código estilístico que surge del sistema de pensamiento de Robert Bresson, pareciéndonos interesante enunciar su sistema de normas que caracterizan su *modus operandi*, su imagen fílmica:

*La facultad de aprovechar bien mis recursos disminuye cuando su número aumenta. p.9*

*Nada de actores. (Nada de dirección de actores.) Nada de papeles. (Nada de estudio de papeles.) Nada de puesta en escena. Sino el empleo de modelos, tomados de la vida. SER (modelos) en lugar de PARECER (actores). p.10*

*Dos clases de películas: las que emplean los recursos del teatro (actores, puesta en escena, etcétera) y se valen de la cámara para reproducir; las que emplean los medios del cinematógrafo y se valen de la cámara para crear. p.11*

*De dos muertes y tres nacimientos.*

*Mi film nace primero en mi cabeza, muere en el papel, lo resucitan las personas vivas y los objetos reales que utilizo, que mueren en el celuloide pero que, colocados en un cierto orden y proyectados sobre una pantalla, se reaniman como flores en el agua. p.19*

*Crear no es deformar o inventar personas o cosas. Es establecer relaciones nuevas entre personas y cosas que existen y tal como existen. p.21*

*A tus modelos: "No penséis lo que decís, no penséis lo que hacéis." Y también: "No penséis en lo que decís, no penséis en lo que hacéis." p.21*

*Se reconoce lo verdadero por su eficacia, por su potencia. p.23*



*Scener ur ett äktenskap (Ingmar Bergman, 1973)*

*La mezcla de lo verdadero con lo falso da falsedad (teatro fotografiado o CINE). Lo falso, cuando es homogéneo, puede dar algo verdadero (teatro). p.24*

*Asegúrate de haber agotado todo lo que se comunica por medio de la inmovilidad y el silencio. p.26*

*Atrapar instantes. Espontaneidad, frescura. p.30*

*Lo que ningún ojo humano es capaz de atrapar, lo que ningún lápiz, pincel o pluma es capaz de fijar, tu cámara lo atrapa sin saber qué es y lo fija con la escrupulosa indiferencia de una máquina. p.31*

*El nexo insensible que liga a tus imágenes, las más distantes y las más distintas, es tu visión. p.33*

*Actores, trajes, decorados y mobiliario de teatro deben hacer pensar ante todo en el teatro. Tener cuidado de que los personajes y los objetos de mi película no hagan pensar ante todo en el cinematógrafo. p.37*

*EL CINE SONORO HA INVENTADO EL SILENCIO. p.43*

*Con las Bellas Artes, ninguna rivalidad. p.50*

*Un actor que viene del teatro trae forzosamente consigo las convenciones, la moral y los deberes para con su arte. p.51*

*Barbarie ingenua del doblaje. Voces sin realidad, no conformes al movimiento de los labios. A contrarritmo de los pulmones y del corazón. Que se “equivocaron de boca”. p.52*

*Si se solicita sólo al ojo, el oído se vuelve impaciente. Si se solicita sólo al oído, se vuelve impaciente el ojo. Utilizar esas impaciencias. Potencia del cinematógrafo que se dirige a dos sentidos de manera regulable. p.58*

*A las tácticas de velocidad, de ruido, oponer tácticas de lentitud, de silencio.*

*Evitar los paroxismos (cólera, espanto, etcétera) que uno está obligado a simular y donde todo el mundo se parece. p.63*

*Haz que aparezca lo que sin ti quizá nunca se vería. p.77*

*Montaje. Fósforo que brota de golpe de tus modelos, flota en torno de ellos y los liga a los objetos (azul de Cézanne, gris del Greco). p.81*

*Es en su forma pura como un arte pega fuerte. p.83*

*No emplees en dos películas los mismos modelos. 1º. Nadie creería en ellos. 2º. Ellos se mirarían en el primer film como se miran al espejo, querrían que se les viera como desean ser vistos, se impondrían una disciplina y al corregirse se desencantarían. p.85*

*El CINE no partió de cero. Volver a poner todo en tela de juicio. p.95*

*El color da fuerza a tus imágenes. Es un medio para volver más verdadero lo real. Pero por poco que lo real no lo sea del todo, el color acentúa su inverosimilitud (su inexistencia). p.104*

*Recuerdo una vieja película: Treinta segundos sobre Tokio. La vida quedaba suspendida durante treinta admirables segundos, en los cuales nada ocurría. En realidad, sucedía de todo. Cinematógrafo, arte, con imágenes, de no representar nada. p.112*

*El porvenir del cinematógrafo reside en una nueva raza de jóvenes solitarios que filmarán invirtiendo hasta su último centavo sin*

*dejarse atrapar por las rutinas materiales del oficio. p.115*  
*Admira sin límites la simplicidad y la modestia de los grandes*  
*artistas de antaño, expuestos a la arrogancia de la nobleza. p.115*  
*Soñé que mi película se hacía paulatinamente ante la mirada, como*  
*una tela de pintor eternamente fresca. p.117*  
*Bach, en el órgano, admirado por un alumno, responde: “Se trata*  
*de tocar las notas justo en el buen momento.” p.118*  
*Ten ojo de pintor. La pintura crea mirando. p.121*  
*El disparo del ojo del pintor disloca lo real. Luego, el pintor lo*  
*recompone y lo organiza con ese mismo ojo, según su gusto, sus*  
*métodos, su Bello-ideal. p.121*  
*Para seguir la moda, X mete en sus películas un poco de todo,*  
*como un pintor que trabaja con demasiados colores. p.122 <sup>21</sup>*



*Au hasard Balthazar* (Robert Bresson, 1966)

*“Ningún otro medio artístico -ni la pintura ni la poesía- puede*  
*comunicar la calidad específica de un sueño tan*  
*bien como puede hacerlo el cine. Y fabricar sueños es un negocio*  
*jugoso.»<sup>22</sup>*

<sup>21</sup> Bresson, Robert, *Notas sobre el cinematógrafo*. Ardora ediciones, Madrid, 1997

<sup>22</sup> Stig Björkman, Torsfen Manns y Jonas Sima, *Conversaciones con Bergman* en: Duncan, Paul y Wanselius, Bengt, *Op.cit.*, p.124

*“La creación artística siempre se me manifestó como el hambre. La reconocía con cierta satisfacción, pero durante mi vida consciente nunca me pregunté que era lo que provocaba esa ansia. En los últimos años, el hambre ha disminuido y se ha transformado en otra cosa; ahora estoy ansioso por descubrir cuáles fueron sus causas. Cuando la realidad dejó de bastar para atraer la atención de los demás, empecé a inventar cosas: entretenía a mis amigos con historias tremendas de mis hazañas secretas. Eran mentiras vergonzosas, que fracasaban estrepitosamente cuando se enfrentaban con el escepticismo sensato del mundo que me rodeaba. Finalmente me retiré, y me guardé mi mundo onírico para mí solo. Un niño que buscaba el contacto humano, obsesionado por su imaginación, se había transformado rápidamente en un dolido, astuto y desconfiado soñador despierto. Pero un soñador despierto no es un artista, salvo en sus sueños. La necesidad de ser oído, de comunicarme, de vivir en el calor de una comunidad, seguía ahí. Se hacía más fuerte cuanto más solitario me volvía. Ni que decir tiene que la cinematografía se convirtió en mi medio de expresión. Me hice entender en un lenguaje que iba más allá de las palabras, que me fallaban; más allá de la música, que yo no dominaba; más allá de la pintura, que me dejaba indiferente.*

*Con magnífico celo, los artistas proyectan, para sí mismos y para un público cada vez más distraído, imágenes de un mundo al que ha dejado de importarles lo que les gusta o lo que piensan. En unos pocos países, los artistas son castigados, el arte se considera peligroso y merecedor de ser reprimido y dirigido. En conjunto, no obstante, el arte es libre, desvergonzado, irresponsable; el movimiento es intenso, casi febril, como una piel de serpiente llena de hormigas, La serpiente hace ya mucho que está muerta, devorada, privada de su veneno, pero la piel está llena de vida entrometida.*

*No necesitan la poesía, porque la idea del universo las ha transformado en animales funcionales, confinados a problemas interesantes -pero, desde un punto de vista poético, inútiles- de trastornos metabólicos. El hombre (tal como me vivo a mí mismo y al mundo a mi alrededor) se ha hecho libre; terrible y vertiginosamente libre. La religión y el arte se mantienen vivos como una cortesía convencional hacia el pasado, como una solicitud benigna y democrática por parte de nerviosos ciudadanos que cada vez disfrutan de más tiempo de ocio”.<sup>23</sup>*

---

23 Ingmar Bergman, *La piel de la serpiente* en: Duncan, Paul y Wanselius, Bengt, *Op.cit.*, p.124



*Nära livet*, (Ingmar Bergman, 1958)



*Mouchette*, (Robert Bresson, 1967)

### 2.3. El arte como ansia de lo ideal

Este texto toma prestado el título de un capítulo escrito por Andrei Tarkovski en su libro *Esculpir en el tiempo. Ansia por lo ideal*, se presenta como un texto donde el autor busca un modo de explicar sus teorías sobre la imagen artística. Según Tarkovski, el arte persigue expresar el sentido de la vida; nos dice: “no hay duda de que el objetivo de cualquier arte que no quiera ser consumido como una mercancía consiste en explicar por sí mismo y a su entorno el sentido de la vida y de la existencia humana”, o “quizá no explicárselo, sino tan sólo enfrentarlo a este interrogante”. El arte, para Tarkovski, está enlazado “con la idea del conocimiento de aquella forma que se expresa como conmoción, como catarsis”.

El arte es el único modo para expresar la “idea” de una imagen y la multiplicidad de sus niveles y significados. “Cuando un pensamiento se expresa a través de una imagen artística, quiere decir que se ha encontrado una forma que expresa del modo más adecuado posible la idea del autor, su tendencia hacia un ideal”, “cuanto más desesperanzado es el mundo del que el artista extrae su material, más claramente hará que se sienta el ideal contrario: si no es así, no vale la pena vivir”.<sup>24</sup>

El autor presenta la sociedad en la que vivimos como una época en la que “el hombre moderno no quiere sacrificarse, a pesar de que la verdadera individualidad sólo se alcanza por medio del sacrificio”, “nadie se exige nada, todo el mundo se despide de sus propias exigencias éticas y abandona sus propios derechos en manos de los demás, de la humanidad. Y de los demás se espera que se adapten y se sacrifiquen, que participen en la edificación del futuro, mientras que uno mismo no quiere saber nada de ese proceso y no se hace responsable del curso del mundo. Se encuentran miles de motivos para sentirse dispensado de ello, para no tener que sacrificar los propios intereses egoístas en aras de tareas más altas, más generales. Nadie tiene el deseo y la audacia de mirar serenamente la propia vida, la responsabilidad que tiene para con su vida y con su alma”.<sup>25</sup>

La inestabilidad del hombre en el mundo moderno es la causa de que la relación entre la actuación de la persona y su destino esté profundamente alterada. “El hombre depende indudablemente de su actuación”, “pero como ha sido educado como si nada, absolutamente nada, dependiera de él, como si no ejerciera influencia alguna sobre el futuro, va creciendo en él el falso, el terrible sentimiento de no participar para nada en su propio destino”.

---

<sup>24</sup> Tarkovski, Andrei. *Op.cit.*, p.217

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.217

El hombre debe “aceptar de nuevo que la conciencia no puede dejarle tranquilo cuando el curso de los acontecimientos entra en contradicción con sus propios pensamientos sobre ellos”, ya que eso ayuda a “conocer el verdadero estado de las cosas, provoca la responsabilidad y la conciencia de la propia culpabilidad. Entonces ya no se justificará con cualquier excusa la propia desidia y los descuidos, ya no se dirá que uno no es responsable de lo que suceda en el mundo, porque éste estaría determinado por la perversa voluntad de otros”.

El arte, según el autor, debe tener la función de expresar la idea de libertad absoluta de las posibilidades interiores y espirituales del hombre, “no es casualidad que el arte, en los dos milenios de historia del cristianismo, siempre se haya desarrollado en las cercanías de las ideas y principios de la religión. Ya por su mera existencia está promoviendo dentro del hombre, un ser disarmónico, la idea de armonía”, “el arte ha dado figura a lo ideal y ha aportado así un ejemplo del equilibrio entre lo ético y lo material. Ha demostrado que ese equilibrio no es ni mito ni ideología, sino que puede ser una realidad también en nuestras dimensiones. El arte ha expresado el ansia de armonía de la persona y su disposición a luchar consigo mismo, para establecer en el interior de su persona el ansiado equilibrio entre lo material y lo espiritual”.<sup>26</sup>

Tarkovski propone dos métodos completamente diferenciados de apropiarse del mundo, el arte y la ciencia, “dos formas de conocimiento del hombre en camino hacia la «verdad absoluta»”, “en el arte, el hombre se apropia de la realidad por su vivencia subjetiva. En la ciencia, el conocer humano sigue los peldaños de una escalera sin fin en la que siempre hay conocimientos nuevos sobre el mundo que sustituyen a los antiguos. Es, pues, un camino gradual con ideas que se van sustituyendo unas a otras en secuencia lógica por los conocimientos objetivos más detallados”.

Por el contrario, “el conocimiento y el descubrimiento artísticos surgen cada vez como una imagen nueva y única del mundo, como un jeroglífico de la verdad absoluta” que el artista reproduce en la creación de “una imagen que de forma independiente recoge lo absoluto. Con ayuda de esta imagen se fija la vivencia de lo interminable y se expresa por medio de la limitación: lo espiritual, por lo material; lo infinito, por lo finito. Se podría decir que el arte es símbolo de este mundo, unido a esa verdad absoluta, espiritual, escondida para nosotros por la práctica positivista y pragmática”, “el conocer artístico recuerda un sistema infinito de esferas interiormente perfectas, cerradas en sí mismas. Las esferas pueden complementarse o contradecirse mutuamente, pero en ningún caso puede una sustituir a otra. Todo lo contrario: se enriquecen

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.256

mutuamente y forman en su totalidad una esfera especial, más general, que crece hasta el infinito. Estas revelaciones poéticas, de validez eterna, con fundamento en sí mismas, dan testimonio de que el hombre es capaz de conocer y de expresar de quién es imagen”.<sup>27</sup>

*El poeta nada tiene de lo que pudiera estar orgulloso. No es dueño de la situación, sino su vasallo, su servidor; la creatividad es para él la única forma de vida posible, y cada una de sus obras supone un acto al que no se puede negar libremente. La sensibilidad para la necesidad de ciertos pasos lógicos y para las leyes que los rigen sólo aparece cuando existe la fe en un ideal; sólo la fe apoya el sistema de las imágenes (o, lo que es lo mismo, el sistema de la vida).<sup>28</sup>*



*Stalker*, (Andrei Tarkovski, 1979)

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.62

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.66

Cada artista está determinado por leyes absolutamente propias, carentes de valor para otro artista, y si “el arte trabaja con los jeroglíficos de la verdad absoluta, cada uno de éstos es una imagen del mundo, incluido de una vez para siempre en la obra de arte, y por tanto una obra de arte es “un juicio en su validez absoluta perfecto y pleno sobre la realidad, cuyo valor se mide por el grado en que consiga expresar la individualidad humana en relación con lo espiritual”.<sup>29</sup>

*El psicólogo suizo C. G. Jung identificaba la persona (la máscara exterior que uno presenta al mundo) como intelectual, y el alma (la imagen interior, anímica) como indudablemente sentimental. La liberación, según Jung, se convierte en una necesidad urgente, cuando el individuo se ve atrapado entre las exigencias encontradas de la persona y el alma. El hecho de que el personaje de Bibi Andersson se llame Alma es un gesto de reconocimiento de Bergman hacia la investigación de Jung en este campo.*<sup>30</sup>

Nos parece interesante detenernos en este punto, para recordar algunos conceptos de la psicología desarrollada por Carl Gustav Jung, que nos permiten reflexionar tanto sobre la visión humana y artística de “lo ideal”, otras veces dicho “absoluto”, como valorar su aportación en la sistematización y explicación de ciertos tipos psicológicos individuales que perciben la realidad y a sí mismos de forma diversa y que, por tanto, tienden a ideales y mantienen valores distintos. Carl Gustav Jung (1875-1961) describe en *Tipos psicológicos* dos tipos básicos de la psicología humana: el introvertido y el extrvertido.

*“Si contemplamos la manera como transcurre una vida humana, vemos que hay personas cuyo destino está más condicionado por los objetos de sus intereses y otras cuyo destino está más condicionado por su propio interior, por su sujeto. Dado que todos nos inclinamos preferentemente hacia uno de esos dos lados, tenemos una tendencia natural a comprender todas las cosas en el sentido de nuestro propio tipo. [...] Ahora bien, todos los seres humanos poseen ambos mecanismos, tanto el mecanismo de la extraversion como el mecanismo de la introversión, y lo único que constituye el tipo es la preponderancia relativa de uno de ellos.”*<sup>31</sup>

Desde esta óptica Carl Gustav Jung revisa el pensamiento y la actitud de diversos autores en los ámbitos religioso, filosófico y literario a través de la historia. Entre los fundadores del cristianismo la actitud vital de Tertuliano se manifiesta como introvertida, y la de Orígenes como extrvertida. Entre los escritores románticos alemanes, argumenta

---

29 *Ibid.*, p.67

30 Duncan, Paul y Wanselius, Bengt, *Op.cit.*, p.119

31 Jung, Carl Gustav, *Tipos psicológicos*. Edhasa, Barcelona, 1994, p. 23

que Schiller fue introvertido y Goethe extravertido. En el campo de la psicología, Freud fue extravertido i Adler introvertido.

*“El esquema básico es, por lo tanto, en FREUD la sexualidad, la cual es expresión de la relación más fuerte entre el sujeto y el objeto; en ADLER , por el contrario, ese esquema básico es el poder del sujeto; tal poder proporciona la más eficaz seguridad frente a los objetos y otorga al sujeto un aislamiento inatacable que suprime toda relación. FREUD quisiera garantizar el flujo imperturbado de los impulsos hacia sus objetos. ADLER, en cambio, quisiera romper el hostil maleficio de los objetos con el fin de redimir al yo de su asfixia dentro de su propia coraza. De ahí que el primer punto de vista sea sin duda extravertido en lo esencial; el segundo, en cambio, introvertido. La teoría extravertida es válida para el tipo extravertido; la teoría introvertida es válida para el tipo introvertido. Ahora bien, puesto que el tipo puro es un producto enteramente unilateral de una evolución, ese tipo carece también, por necesidad, de un contrapeso. La sobreacentuación de una de las funciones equivale a la represión de la otra.”<sup>32</sup>*

Jung también observa las actitudes opuestas del Prometeo i Epimeteo de Spitteler, y nos descubre la actitud prometeica como introvertida, y la actitud epimeteica como extravertida.

*[...] la consciencia tiene dos actitudes: la actitud prometeica, que retira del mundo la libido y la introvierte, sin dar, y la actitud epimeteica, que da constantemente, desprovista de alma, guiada por las exigencias del objeto externo. Cuando Pandora da su regalo al mundo, psicológicamente eso significa que un producto inconsciente de elevado valor está a punto de alcanzar la consciencia extravertida, esto es, la relación con el mundo real. Si bien el lado prometeico, es decir, el artista, capta intuitivamente el elevado valor de la obra, sin embargo su relación personal con el mundo está de tal modo bajo el dominio de la tradición en todos los aspectos que la obra es concebida meramente como obra de arte y no también como lo que propiamente es, a saber, un símbolo que significa una renovación de la vida. Mas para que la obra pase del mero significado estético a la realidad, debería ingresar también en la vida, siendo acogida y vivida en ella. Pero cuando la actitud es principalmente introversiva y sólo busca la abstracción, entonces la función extravertida pierde valor, se vuelve inferior, esto es, queda sujeta a la limitación colectiva. <sup>33</sup>*

Jung advierte que, psicológicamente, una actitud frente al mundo colectiva, indiferenciada, asfixia los valores de los seres humanos y se convierte en un poder destructivo, hasta que el lado prometeico,

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 87

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.226

es decir, la actitud ideal y abstracta, se pone al servicio del alma y, como Prometeo, le enciende al mundo un nuevo fuego. “El Prometeo de SPITTELER tiene que salir de su soledad y decir a los hombres, con riesgo de su vida, que se equivocan y en qué se equivocan. Tiene que reconocer la inexorabilidad de la verdad, así como el Prometeo de GOETHE tiene que experimentar en Filero la inexorabilidad del amor”.

Por otra parte, Jung reporta y analiza también la aportación de Nietzsche en su escrito de 1871 titulado *El nacimiento de la tragedia*, en relación a las actitudes antagónicas o “impulsos” que el filósofo observa tanto “en su propia alma” como en la cultura de la humanidad. “NIETZSCHE da el nombre de lo apolíneo y lo dionisiaco a su fundamental par de opuestos.”

NIETZSCHE compara los peculiares estados psicológicos producidos por ellos con los estados psicológicos del sueño y de la embriaguez. El impulso apolíneo produce el estado comparado con el sueño; el impulso dionisiaco, el comparado con la embriaguez. Como el propio NIETZSCHE dice, él entiende por “sueño” esencialmente una “visión interna”, la “bella apariencia de los mundos oníricos”. Apolo “domina la bella apariencia del mundo interno de la fantasía”, es “el dios de todas las fuerzas figurativas”. Es medida, número, limitación y dominación de todo lo salvaje e indómito: “Querríamos... calificar a Apolo de magnífica imagen divina del principium individuationis.” Lo dionisiaco es, por el contrario, la liberación del impulso ilimitado, el desencadenamiento de la indómita fuerza de la naturaleza animal y divina; de ahí que en el coro dionisiaco el hombre aparezca como sátiro, dios por arriba y macho cabrío por abajo. Es espanto por la ruptura del principio de individuación y es, a la vez, “éxtasis delicioso” de que ese principio haya quedado roto. De ahí que lo dionisiaco sea comparable a la embriaguez, que disuelve lo individual en los impulsos y contenidos colectivos; lo dionisiaco es un rompimiento, efectuado por el mundo, del yo cerrado.<sup>34</sup>

Jung vincula la actitud reflexiva del estado apolíneo de visión de imágenes internas al pensar intelectual, y la actitud sentimental a la captación de las imágenes por el sentimiento y la producción de una idea sentimental, que puede coincidir con la idea del pensar. Las ideas son pensamiento y sentimiento; son ejemplos de ello la idea de patria, de libertad, de Dios, de inmortalidad, etc. Ambas elaboraciones se rigen por un principio racional y lógico. Pero existe otro punto de vista diferente, el estético. En la introversión hay una demora en la visión de las ideas, se desarrolla la intuición, la visión interna; en la extraversión hay una demora en la sensación y desarrolla los sentidos, el instinto,

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.170

la afecionabilidad. Pero para el punto de vista estético “el pensar no es en modo alguno el principio de la percepción interna de las ideas, y tampoco lo es el sentimiento, sino que para él, antes bien, el pensar y el sentir son un mero derivado de la visión interna o de la sensación sensorial.”

Jung aprovechará la oposición formulada por Nietzsche para completar su tipología psicológica inicial basada en la oposición racional introversión/extraversión.

*Los conceptos de NIETZSCHE nos conducen así a los principios de un tercero y de un cuarto tipo psicológico, que podrían ser llamados tipos estéticos, por contraposición a los tipos racionales (el tipo intelectual y el tipo sentimental). Son el tipo intuitivo y el tipo sensorial. Ciertamente es que, estos dos tipos tienen en común con los tipos racionales el elemento de la introversión y de la extraversión, pero no diferencian, de un lado, como hace el tipo intelectual, la percepción o visión de las imágenes internas hasta convertirla en pensar, ni tampoco diferencian, de otro lado, como hace el tipo sentimental, el contenido afectivo de las imágenes internas hasta convertirlo en sentimiento. Por el contrario, el intuitivo eleva la percepción inconsciente a función diferenciada, a través de la cual tiene lugar también su adaptación al mundo. El intuitivo se adapta por medio de directivas inconscientes que recibe a través de una percepción e interpretación particularmente sutil y aguda de movimientos oscuramente conscientes.<sup>35</sup>*

Así, la tipología psicológica que propone Jung queda establecida en: el tipo intelectual, el sentimental, el intuitivo y el sensorial. Desde nuestra óptica y conciencia de que no nos compete la valoración de la validez de dicha taxonomía, apuntamos sin embargo la posibilidad de tenerla en cuenta en la crítica de los productos artísticos, y entre ellos de la pintura.

Según estos planteamientos, el arte de Tarkovski se presenta desde la tipología introvertida, Tarkovski presenta en sus escritos su arte como una necesidad irremediable, su única forma de vida. El objeto de sus intereses quedan en un segundo plano hasta el punto de afirmar que el artista solo tiene la opción de hacer su trabajo como cree y esperar ser entendido por el público mientras era criticado y rechazado por las grandes productoras soviéticas. A partir de aquí al cineasta solo le queda la opción de rodar parte de su obra en el exilio en varios países europeos hasta su muerte en París en 1986.

John Golding, en *Caminos hacia el absoluto*, reflexiona sobre la búsqueda de lo absoluto en diferentes artistas de las vanguardias

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 170

europeas y americanas del siglo XX entre los que destacamos a Mondrian y Rothko, que creemos presentan mayores similitudes con nuestras propuestas en el estudio del ansia de lo ideal.



*Gray Tree*, Piet Mondrian  
Óleo sobre lienzo. 78,5x107,5cm  
Haags Gemeentemuseum. 1911

Como veremos a continuación, Mondrian se presenta como otro tipo psicológico claramente introvertido. Sin embargo, a partir de las teorías que Jung presenta en las que todo individuo tiene dentro de sí mismo un tipo introvertido y extrovertido en equilibrio con cierta tendencia a uno de ellos, se puede provocar una reflexión sobre el trabajo como pintor. La pintura es un tipo de labor en el que el acto de creación individual en busca de un ideal puede presentarse como una tipología introvertida, pero toda labor pictórica tiene como objetivo el ser un mensaje hacia un espectador, el hecho de ser entendido y aceptado por el “otro” supone un objeto de interés, una tipología extrovertida.

*Realidad natural y realidad abstracta, escrito entre 1910-1920, toma la forma de un "triálogo": una conversación a tres entre un pintor naturalista, un Lego y alguien a quien Mondrian llama Pintor Real-Abstracto, es decir, el mismo [...] el pintor Real-Abstracto dice: "No necesitamos mirar más allá de lo natural, pero, de algún modo, debemos ver a través de lo natural"[...] El pintor Real abstracto señala la manera en que el crepúsculo aplana las cosas, ya hay en la mente de Mondrian una tendencia a equiparar las formas planas con una espiritualidad exaltada o con la esencia general de las cosas.*<sup>36</sup>

Piet Mondrian "fue el más puro y decidido precursor de la abstracción. Sentía que la sencillez era el estado habitual de la humanidad", "alcanzando sus primeras conclusiones a través de sistemas herméticos de pensamiento, saturados de proporciones simbólicas", aunque rechazó por completo el uso de los símbolos. Mondrian solía describir sus propias pinturas como una arquitectura; por entonces afirmaba: "debe haber una destrucción y reconstrucción de lo natural a partir del espíritu". Esta última declaración puede ser entendida como un claro paralelismo de las pesquisas del cinematógrafo que tanto Tarkovski como Bresson, y luego Reygadas y Béla Tarr, como veremos posteriormente, defienden. Robert Bresson afirma en su libro *Notas sobre el cinematógrafo*: "De dos muertes y tres nacimientos. Mi film nace primero en mi cabeza, muere en el papel, lo resucitan las personas vivas y los objetos reales que utilizo, que mueren en el celuloide pero que, colocados en un cierto orden y proyectados sobre una pantalla, se reaniman como flores en el agua".

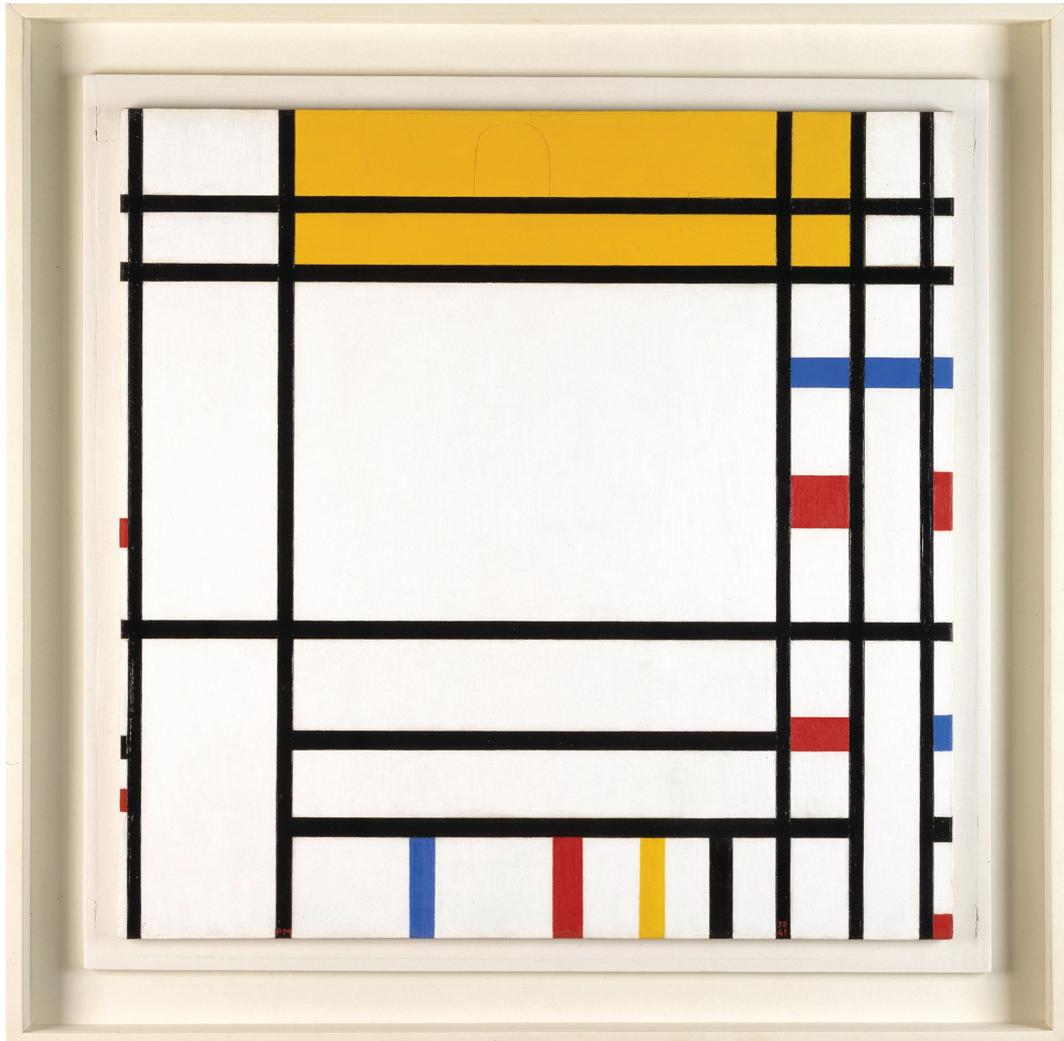
A propósito de *Composición con retícula 8*, Mondrian comenta: "En este momento estoy trabajando sobre algo que es una reconstrucción de un cielo estrellado y que sin embargo carece de modelo natural. Por lo tanto, aquel que dice que uno debiera partir de un modelo natural puede tener tanta razón como quien dice que no". Mondrian también enfatiza que, a pesar de que se inspirara por la infinitud del cielo nocturno, ya desde el principio la obra estaba concebida como una pintura abstracta", sobre su propio trabajo declara que "cuando se impone a un formato convencional -con su parte superior, inferior y laterales- una estructura modular, de manera implícita se percibe el módulo como algo extensible hasta el infinito, algo que continúa más allá de su soporte; Mondrian estaba tratando de descubrir cómo presentar lo universal y lo infinito en pinturas que, en sí mismas, eran tangiblemente finitas".<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Golding, John, *Caminos hacia el absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Turner, Fondo de cultura económica, Madrid, 2003.

<sup>37</sup> *Ibid.*

El principal objetivo que Mondrian perseguía con sus obras era encontrar un dinamismo controlado a través de las tensiones espaciales, “Mondrian se convenció de que el equilibrio podía existir dentro de la disonancia. Son esas disonancias las que de ahora en adelante otorgan a sus cuadros lo que él denominaba su “ritmo”, su pulso visual. A través de las tensiones espaciales, Mondrian era capaz de alcanzar el dinamismo dentro de la estabilidad”.



*Place de la Concorde*, Piet Mondrian  
Óleo sobre lienzo. 94x94cm  
Dallas Museum of Art. 1943

En Nueva York, cuando se le preguntaba por qué estaba volviendo a trabajar sobre sus telas anteriores en lugar de simplemente pintar otras nuevas, él replicaba: “No quiero cuadros. Lo único que quiero es descubrir cosas.”<sup>38</sup>

---

38 *Ibid.*

La filosofía ocupa un lugar importante en el pensamiento de Mondrian, llegando a ser relacionado con Helena Petrova Blavatsky, que había fundado la Sociedad Teosófica en 1875. El propio artista afirmaba que su obra seguía estando “enteramente fuera del ocultismo, aunque



*Entrance to the subway*, Mark Rothko  
Óleo sobre lienzo. 86x117,5cm.  
Collection of Kate Rothko Prizel. 1938

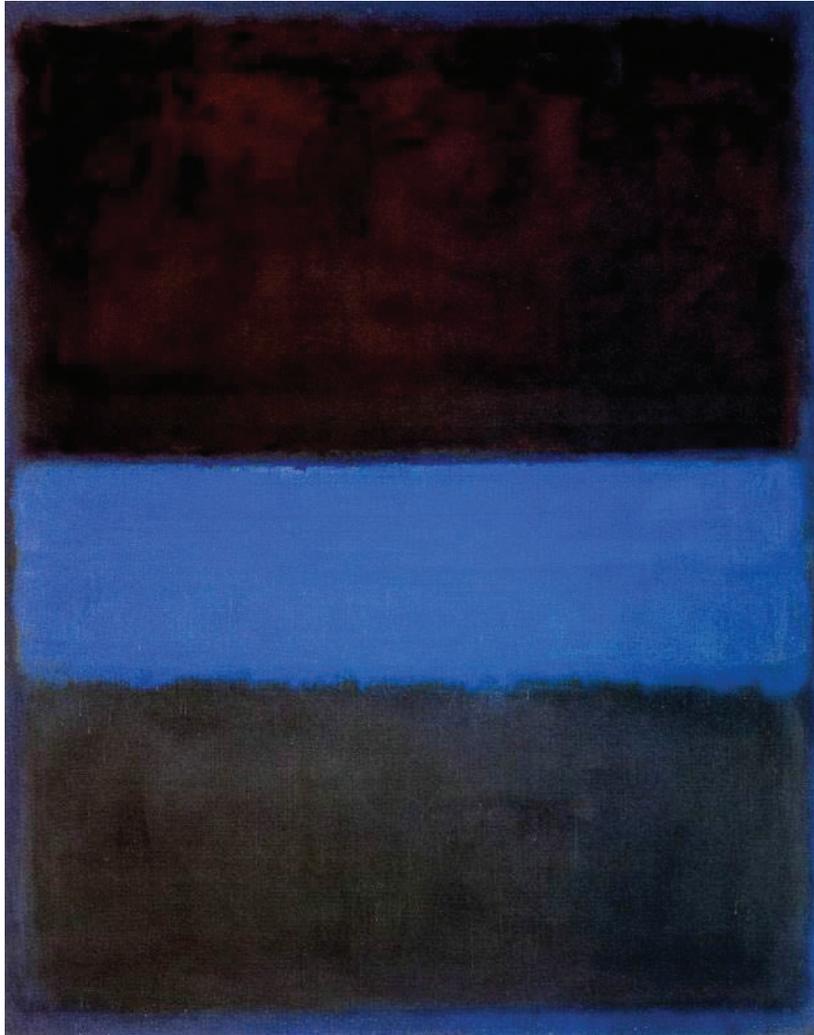
intento saber algo para obtener una mejor comprensión de las cosas”. La teosofía florecía como culto en aquel momento, y su meta era el conocimiento trascendental. “La doctrina secreta, de Blavatsky, apareció en 1888; Mondrian le confiaría a su amigo Theo Van Doesburg que sacó “todo” de allí”.<sup>39</sup>

La filosofía de Hegel supuso posteriormente un sustento importante para Mondrian, que “volvió a examinar sus primeras influencias intelectuales y se deshizo de muchas de las vaguedades del pensamiento teosófico”, “la visión del arte de Hegel es que, por un lado, lo veía como uno de sus mayores logros de la humanidad e incluso como una revelación de lo divino o de lo absoluto; por otro, sentía que el arte había declinado desde la antigüedad clásica o, al menos, desde el renacimiento. Se sentía perturbado por la falta de contenido o sentimiento religioso en el arte de su tiempo. Por eso situaba el arte debajo de la religión y, a ambos, por debajo de la filosofía como medio

---

<sup>39</sup> *Ibid.*

para alcanzar lo absoluto. Sus famosas predicciones sobre la muerte del arte están, de hecho, veladas por la ambigüedad; reconoce que el arte del futuro no puede predecirse y que, quizás, se experimente un nuevo renacimiento”.<sup>40</sup>



*Number 61*, Mark Rothko  
Óleo sobre lienzo. 294x232cm  
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1953

“En el caso de Mondrian, el arte había reemplazado a la religión y, por consiguiente, la insatisfacción de Hegel o sus reservas sobre el estado presente del arte eran, en buena medida, obviadas”, si en sus primeras pinturas nos habla “del papel de la religión en la vida provinciana holandesa de finales de siglo, *Composición II con azul*, por ejemplo, pintada unos cuarenta años más tarde, nos remite a la idea de arte como icono, como sustituto de la creencia religiosa”.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.*

A continuación citaremos un texto escrito por Mark Rothko publicado por primera vez en la revista *Possibilities* a finales de los años cuarenta, un discurso en el que, además de darnos a entender su manera de concebir el arte, planteaba lo que iba a ser su pintura definitiva, de gran importancia para comprender su pensamiento.

*Los románticos sintieron el impulso de buscar temas exóticos, y viajar a lugares lejanos. No supieron darse cuenta de que, aunque lo trascendente implica necesariamente lo extraño y lo desconocido, no todo lo extraño y lo desconocido resulta trascendente.*

*Al artista le resulta difícil aceptar la hostilidad de la sociedad hacia su actividad, aunque dicha hostilidad puede actuar como palanca de una verdadera liberación. Libre de un falso sentido de seguridad y comunidad, el artista puede liberarse de su chequera, del mismo modo que ha abandonado otras formas de seguridad. Tanto el sentimiento de pertenencia como el de seguridad dependen de lo conocido. Libre de ellos, las experiencias trascendentales se vuelven posibles.*

*Yo concibo mis cuadros como obras dramáticas, las formas en los cuadros son los actores. Son creadas por la necesidad de contar con actores capaces de conmover y ejecutar gestos sin vergüenza alguna.*

*Ni la acción ni los actores son previsibles, ni pueden describirse a priori. Dan comienzo a una aventura desconocida en un espacio igualmente ignoto. Es el momento en que se acaba cuando, en un arrebatado de reconocimiento, parece que tuvieron la cantidad y la función que se pretendía de ellos. Las ideas y los planes que existían en la mente al principio no son sino la puerta por la que uno abandona el mundo en que éstos transcurren.*

*Las grandes obras del cubismo trascienden y contradicen de ese modo las normas de la teoría cubista. La herramienta más importante que el artista modela con su práctica constante es la fe en su propia capacidad para realizar milagros cuando éstos sean necesarios. Los cuadros deben de ser milagrosos; en el momento en el que se concluyen, la intimidad entre la creación y el creador se acaba. Se convierte en un extraño. El cuadro debe de ser para él, al igual que para cualquiera que lo experimente después, una revelación, la resolución inesperada y sin precedentes de una necesidad eternamente conocida. Sobre las formas:*

*Son elementos únicos en una situación única.*

*Son organismos con voluntad y con deseo de autoafirmación.*

*Emocionan con libertad interna y sin necesidad de estar de acuerdo o de transgredir lo que resulta probable en el modo conocido.*

*No tienen asociación directa alguna con la experiencia visible, pero se*

*puede reconocer en ellas el principio y la pasión de los organismos. Nunca sería posible la representación de esta obra en el mundo conocido, a menos que las acciones cotidianas pertenecieran a un ritual relacionado con lo trascendente.*

*Incluso el artista arcaico, poseedor de un virtuosismo misterioso, sentía la necesidad de crear intermediarios: monstruos, híbridos, dioses y semidioses. La diferencia es que, al vivir el artista arcaico en una sociedad más práctica que la nuestra, se entendía mejor la necesidad de una experiencia trascendente, dándosele un estatus social. Como consecuencia, la figura humana y los otros elementos del mundo conocido se mezclaban o entraban a formar parte de un todo en la representación del exceso que caracteriza esta jerarquía improbable. Para nosotros, el disfraz debe de ser total. La identidad conocida de las cosas debe ser pulverizada con el fin de destruir las limitadas asociaciones con las que nuestra sociedad cubre progresivamente todos los aspectos de nuestro entorno.*

*Sin monstruos ni dioses, el arte no puede representar el drama: los episodios más profundos del arte expresan tal frustración. Cuando se desecharon por ser supersticiones insostenibles, el arte se hundió en la melancolía. En mi opinión los mayores logros de los siglos en que el artista aceptó lo probable y lo conocido como tema fueron aquellas obras en que aparece la figura humana en solitario, sola en un momento de movimiento intenso.*

*Pero la figura solitaria era incapaz de alzar sus miembros en un único gesto que indicara su inquietud ante el hecho de la muerte y el apetito insaciable de experiencia derivado de tal hecho. Ni tampoco podía vencer la soledad. Podía reunirse en las playas, en las calles y en los parques, como por casualidad y, con sus compañeros, formar un tableau vivant de incomunicación humana.*

*No creo que surgiera nunca la disyuntiva entre el ser abstracto o figurativo. Realmente, sólo consiste en terminar con ese silencio y con esa soledad, en volver a desplegar y alargar nuestros brazos.<sup>42</sup>*

*Rothko, al igual que Friedrich y Turner, nos coloca en el umbral de esa infinidad carente de forma de la que hablaban los estetas de lo sublime<sup>43</sup>*

---

42, Rothko, Mark, *Escritos sobre arte* (1934-1969). Paidós, Barcelona, 2007

43 Rosenblum, Robert, *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. F. Juan March, Madrid, 2008

III. Obra

### 3.1. Referentes

#### 3.1.1. Los países bajos en el siglo XVII. Contexto histórico

En el siglo XVII los Países Bajos ofrecían las circunstancias históricas, sociales y económicas precisas para que se desarrollara lo que consideramos que son los inicios de la concepción del arte y su comercio en el capitalismo actual, circunstancias que consideramos de relevancia para el desarrollo posterior del arte y en las que, salvando las distancias, se pueden encontrar muchos paralelismos con nuestra época.

La sociedad de los países bajos se componía de la sociedad de mayor renta y nivel de urbanización de la Europa del siglo XVII, con cerca de un setenta por ciento de población en núcleos urbanos. El tamaño reducido del país, además, proporcionaba la posibilidad de un constante diálogo entre los artistas, debido a la escasa distancia que separaba las ciudades; esta proximidad vital generó una era de la comunicación a pequeña escala.

La burguesía mercantil controlaba el poder político y económico, además, no había una gran corte ni un mecenazgo religioso de importancia y, por otra parte, la religión dominante era el calvinismo, que permitía las escenas religiosas para el culto privado y santificaba la vida cotidiana. Todo ello, por tanto, favorecía el mercado del arte en el sector privado y ocasionó que la burguesía se apropiara del mercado, un sector que deseaba decorar sus casas para hacer demostración de posición, gusto y riqueza, potenciando una intensa actividad artística.

En estas circunstancias germinó el arte holandés del siglo XVII que ha llegado a nuestro tiempo, y su género más conocido, la pintura de interiores, cuadros de tamaño reducido que se adecuaban a las residencias urbanas y con un nivel medio de calidad muy elevado, cuyas obras más importantes fueron realizadas por pintores como Gerard Dou, Gerard Ter Borch, Frans van Mieris, Gabriël Metsu, discípulos de Rembrandt como Carel Fabritius, Pieter De Hooch y sobre todo, Johannes Vermeer.

El siglo XVII también se presentaba como una época en la que los avances tecnológicos amenazaban la hegemonía de la pintura como método único de representación de la realidad. Huygens declaró en 1622, al tener acceso por primera vez a una cámara oscura: “El arte de la pintura ha muerto pues esto es la propia vida, o algo aún más elevado, si pudiéramos encontrar una palabra para definirlo”<sup>44</sup>. Las cámaras oscuras en el siglo XVII podían ser encontradas en varios

---

44 Bozal , Valeriano, *Johannes Vermeer de Delft*. Tf editores, Madrid, 2002. p.78

tamaños y poseían espejos para corregir la imagen proyectada que permitían ver la imagen correctamente, siendo utilizadas por los artistas como herramienta para la elaboración de sus obras. Es obvio que representar la naturaleza en el siglo XVII era la principal empresa de los pintores, que ahora debían competir con un instrumento mecánico para construir una imagen objetiva de la realidad.



*Man writing a letter*, Gabriël Mestru  
Óleo sobre lino. 52,5x 40,3cm  
National Gallery of Ireland. 1662-1665

Tras varios estudios, tales como los de De Jongh<sup>45</sup>, podemos saber que los artistas se sirvieron sistemáticamente de este instrumento, que en este momento ofrecía muchas limitaciones técnicas para elaborar sus imágenes, pero que sin embargo dio lugar a un cambio mayúsculo en la percepción de la realidad y en consecuencia, ofreció un nuevo tipo de rasgos estilísticos que creemos son de relevancia para el desarrollo posterior en la elaboración de las imágenes.

<sup>45</sup> VVAA, *Vermeer y el interior holandés*. Museo del Prado, Madrid, 2003. p.52

Las formas se definen mediante contrastes entre zonas de colores claros y colores oscuros, y no mediante contornos nítidamente perfilados, creando delimitaciones que a menudo producen abstracciones geométricas, la coexistencia de zonas enfocadas y zonas desenfocadas y la escasa “profundidad de campo” que encontramos son pruebas de la utilización de la cámara oscura que definen ese proceso pictórico tan característico, aunque no obstante también se utilizara paralelamente la técnica del clavo y el cordel para crear las composiciones.



*A mother's duty*, Pieter De Hooch  
Óleo sobre lino. 52,5x61cm  
Rijksmuseum. 1658-1660

La utilización de la cámara oscura presenta un “sutil cambio respecto a la concepción albertiana del espacio: el cuadro no es tanto una ventana abierta cuanto una caja, y aunque la pared de fondo esté abierta a otras habitaciones o exteriores, lo está, en realidad, a otras “cajas”, delimitadas, eventualmente abiertas a su vez, pero nunca indefinidas”, permitiendo “una separación espacial y, me atrevo a decirlo, temporal, en tanto que configura un mundo autosuficiente pero, siempre, artificial”.<sup>46</sup>

---

46 Bozal, Valeriano, *Op. Cit.* P. 140

Las características más llamativas de estos cuadros, generalmente de formato vertical y tamaño reducido, presentan imágenes figurativas que ocupan una o pocas figuras, con una gran claridad compositiva de marcada geometrización; todos los elementos representados, tanto los suelos como los muebles, los espejos y los cuadros y tapices contribuyen a dar un orden geométrico que crea una sensación de armonía.

*Como tantas otras veces en la obra de Vermeer, la sensación es de suspense precinematográfico, pues no tenemos el menor indicio de lo que puede mostrarnos el siguiente fotograma. Lo que comparten todas las lectoras y escritoras de Vermeer es la misma actitud absorta ante sus respectivas cartas, y, por tanto, la misma capacidad para la reflexión. Pero Vermeer no alude a esta capacidad únicamente mediante la elección del tema de las cartas, ni tampoco mediante las miradas huidizas, sino que transmite con gran sutileza pictórica la concentración con la que cada una de estas mujeres se entrega a su actividad, como si sus cuidadosas composiciones fuesen metáforas de la actividad mental de las figuras.<sup>47</sup>*

---

47 Vergara, Alejandro en: VVAA, *Vermeer y el interior holandés*. Op Cit., p.81

### 3.1.2. Johannes Vermeer y la pintura de interiores

El siglo XX ha convertido el lenguaje visual pictórico en uno de los principales ejes de su evolución, Vermeer, en este sentido, ha tomado mayor importancia ya que, aunque ejerció su actividad en el siglo XVII, es un artista próximo a nuestra sensibilidad, un pintor que en buena medida la ha formado.



*The milkmaid*, Johannes Vermeer  
Óleo sobre lino. 45,5x41cm. Detalle  
Rijksmuseum. 1657.1658

Vermeer es mucho más sobrio y contenido de lo que lo fueron otros artistas de su época, todos ellos, con una intención moralizante más explícita. El pintor experimenta una evolución en su obra hacia la supresión de los “elementos pintorescos” y la “obviedad de la consideración moral”. La pintura de Vermeer, bajo un aparente realismo, esconde una manera de pintar muy meditada, en la que las relaciones visuales priman entre los varios elementos de la composición, imponiendo su intensidad visual, rasgo que reduce el interés por los comentarios literarios. Tras completar una primera versión del cuadro, la sometía a un proceso de transformación y simplificación, tal vez por eso, “la imagen de Vermeer es más compacta, menos descriptiva y menos retórica, y por ello es más monumental. Su composición es más simple, pero también más efectiva: se ha desinteresado de la representación pormenorizada del interior”.<sup>48</sup>

---

48 *Ibid.*, p.82



*Woman with a lute near a window*, Johannes Vermeer  
Óleo sobre lino. 51,4x 45,7cm  
Metropolitan museum of art. 1662.1664

*¿Cuál es la razón de la diferencia, por qué Vermeer es un artista moderno y no lo son Metsu o Ter Boorch, pintores en modo alguno menores? ¿Por qué es un pintor próximo -es lo que quiere decir aquí moderno-, no lejano, como les sucede a otros pintores de género? La mencionada Banda de músicos, de Rembrandt, es una pintura que pertenece al pasado, no así las de Vermeer. ¿Por qué? Una cuestión de calidad, ciertamente, mas, ¿qué queremos decir con calidad? Ante las pinturas de Vermeer, todas las de sus “compañeros” de género, incluidas las de Pieter de Hooch, resultan anecdóticas, están saturadas de acontecimientos y de reflexiones morales, cuando no de objetos, suscitan nuestra curiosidad por lo que nos es ajeno: no pertenecemos a ese mundo. Quizá con Vermeer sucede todo lo contrario: nos identificamos con él, con los protagonistas de sus escenas, con su atmósfera, con sus actitudes, su concentración, sus alusiones..., y luego tratamos de satisfacer nuestra curiosidad. Esas figuras somos nosotros, es nuestra materialidad, nuestra concentración, la experiencia de la luz que tenemos o podemos tener, la experiencia de las noticias que llegan por carta, del galanteo, de las relaciones entre personas.<sup>49</sup>*

<sup>49</sup> Bozal, Valeriano, *Op Cit.* p.232

El análisis radiográfico nos permite conocer el proceso de trabajo del pintor, demostrando que no solo se limitaba a representar lo que tenía ante sus ojos, sino que realizaba cambios durante el curso del trabajo, cambiando la composición continuamente para una mayor sobriedad y efectividad, y utilizando la perspectiva, estructurando los puntos de fuga en beneficio de la obra. Según Jorgen Wadum<sup>50</sup>, a propósito del cuadro *Lectora en la ventana*, el punto de fuga se orienta hacia un punto inadecuado, en cuadros como *Alegoría de la pintura*, el punto de fuga parte de la musa Clio para darle la mayor atención, pero en éste, el punto de fuga “se orienta entonces hacia la pared, superficie “neutra” del cuadro, sin motivos relevantes que llamen la atención del espectador”. Al suprimir la imagen de Cupido, Vermeer ha eliminado elementos, simplificando el cuadro y haciéndolo “más hermético”, “iniciando un proceso de sobriedad en el que Vermeer no hace sino avanzar constantemente”.

*Éste es el punto en el que con mayor claridad se separa Vermeer de De Hooch. Vermeer es más sobrio, reduce esos “cuerpos extraños” en la medida de lo posible. Su trabajo, tal como veremos más adelante, consiste en eliminar los motivos simbólicos excesivos, a fin de que sea la atmósfera de vida la que cargue con la santificación. Que tal “peso” resulta de sus recursos plásticos es rasgo que la propia pintura del artista de Delft muestra mejor que nada, pero me atrevo a sugerir que un proceder semejante se puede encontrar mucho tiempo después, y en un marco artístico por completo diferente, en el cine de Dreyer: ¿hubiera sido posible sin la pintura de Hals y Vermeer, sin la de Rembrandt? De Hals los motivos iconográficos y las referencias vitales, de Vermeer la santificación, el sentido trágico de Rembrandt...<sup>51</sup>*

Ese camino hacia la simplicidad no es sino el resultado de una “sutil complejidad”. En un pequeño fragmento del cuadro de Vermeer encontramos más “juegos” que en los de otros enteros. Ningún otro pintor alcanzó esa sagacidad plástica. Mediante el “esfuerzo pictórico”, es como si el pintor quisiera que nos detuviésemos, como si el asunto requiriese mayor meditación y reflexión. Es esa atención a la experiencia, no la representación de los objetos, “lo que hace de Vermeer un pintor moderno, nuestro, por lo que hoy se “impone” más allá de la connotación moral. Experiencia de la vida corriente, sin énfasis, sin retórica, experiencia que configura el mundo visual, material, en el que se produce, procurándole un valor que, sin embargo, excede la estricta visualidad en la que se funda”.<sup>52</sup>

---

50 *Ibid.*, p. 144

51 *Ibid.*, p.110

52 Bozal, Valeriano, *Op.cit.*, p.234

*Vermeer supone un observador fugaz, temporal y así, si se quiere, más real, pues en el mundo empírico somos nosotros esos observadores, Fugaz no porque esté en movimiento, sino porque la fugacidad, la temporalidad, forma parte sustancial de la mirada: no hay mirada sin tiempo ni fuera del tiempo, no hay experiencia visual al margen de la temporalidad.<sup>53</sup>*



*Woman reading a letter*, Johannes Vermeer  
Óleo sobre lino. 46,5x39cm  
Rijksmuseum. 1662-2665

---

53 *Ibid.*, p. 235

### 3.1.3. Vilhelm Hammershøi y Carl Theodor Dreyer. La sucesión danesa

*Un cineasta que toma el relevo de un pintor, algo muy distinto a la forma más tradicionalmente instalada en la investigación entre pintura y cine, donde suele parecer que la única relación posible entre estas dos artes se dirime en el «efecto cuadro», es decir, en la capacidad que pueden tener algunas películas de remitir al mundo de un pintor, en animar algunas de sus imágenes, haciéndolas revivir. El reconocimiento a una cierta «sucesión» kantiana entre el pintor y el cineasta nos ofrece, en cambio, un campo de investigación regido por la autonomía de cada autor, donde las influencias no se dirimen únicamente por la similitud comprobada de algunas de sus formas de representación, sino en la capacidad mutua de construir en la cabeza del espectador una forma común de plantearse los sucesos dramáticos a partir de unos dispositivos iconográficos que se interrelacionan.*



*Frederikke Hammershøi, Vilhelm Hammershøi*  
Óleo sobre lienzo. 34x37cm  
Colección particular. 1886

[...] Muy probablemente, en nuestra percepción contemporánea, el espectador asista a la revelación de esta sucesión en un sentido inverso a la temporalidad de creación de cada obra, donde quizás las películas de Dreyer nos llegaron «antes» que las pinturas de Hammershøi. Al establecer esta relación explícita entre la obra de los dos autores nos puede parecer legítimo preguntarse no sólo cómo comprendemos mejor algunas formas creativas del cineasta, y por tanto la esencia de su cine a partir del conocimiento de la obra del pintor (que es algo ya común en el análisis de la representación cinematográfica), sino también cómo podemos comprender mejor la esencia del pintor «después» de conocer los filmes de Dreyer que le suceden.<sup>54</sup>



*Præsidenten* (Carl Theodor Dreyer, 1919)

Vilhelm Hammershøi fue un pintor nacido en Copenhague en 1864 que desde sus inicios, a pesar la incomprensión de su tiempo, se mantuvo fiel a una paleta de grises con la que armonizaba sus composiciones. El pintor partía de un claro interés, que ya existía en el mundo artístico danés de 1880, por los interiores. Sus cuadros eran difíciles de entender por la sociedad que le rodeaba, ya que gran parte de sus lienzos se alejaban de la representación figurativa, articulando figuras solas “con una extraña monumentalidad” y superficies que se denominaron “embreadas”, que no representaban nada en concreto y que resultaban “difíciles de descodificar”

<sup>54</sup> Jordi Balló. *Cómo se transporta una imagen en: VVAA, Hammershøi i Dreyer*. Cccb, Barcelona, 2007. p132

*En el diario Nationaltidende se recogen las palabras de un crítico anónimo que afirmaba sobre los trabajos de Hammershøi: “[...] resulta difícil encontrar explicación racional alguna al hecho de que las figuras siempre aparezcan, como en las obras de Hammershøi, descentradas en la imagen o arrinconadas en una esquina del lienzo, mientras un fondo de brea completamente indefinible se extiende por doquier como si fuera la única razón de ser del cuadro”.<sup>55</sup>*

“Las siempre singulares concepciones espaciales de Hammershøi parecen más que intencionadas y calculadas, y revisten un enorme interés para quienes trabajan en el campo de la escenografía cinematográfica”, en sus composiciones, Hammershøi domina el interior, pero según Annette Rosenvold Hvidt, la luz confiere a sus cuadros “un halo de magia no del todo controlable. Una capa filtrante”, “no quiero decir con ello que Hammershøi persiga algo místico o espiritual, pero sí que aporta a la imagen una capa extra de significado, mostrándonos con ello cómo interpretamos y nos vemos afectados por el espacio y lo que nos rodea”.

Hammershøi presenta imágenes de interiores cuya simplificación tan aguda raya la abstracción, trabajando en series de composiciones, cuyas variaciones en sus elementos se someten a continuas pruebas, siempre nuevas, que a veces tienen un carácter de serie “en la misma línea de los experimentos seriales del Impresionismo[...].”<sup>56</sup>

Las figuras que aparecen en los cuadros del pintor a menudo se presentan de espaldas y ejercen una función escultórica en relación al espacio que ocupan, “con frecuencia sumidas en sus quehaceres, leyendo, cosiendo”, “en fuerte “interacción” con su entorno físico”, figuras que “están hondamente aisladas”, “que se convierten en imágenes de la extrañeza y el vacío”.

*Lo que me lleva a escoger un motivo son, en gran medida, las líneas que contiene, lo que yo llamaría la actitud arquitectónica de la imagen. Y después la luz, claro está. Es evidente que también tiene mucho que decir, pero las líneas son casi lo que más me gusta...<sup>57</sup>*

*Cuando Carl Theodor Dreyer dirigió en 1918 su primer largometraje, El Presidente (Præsidenten), planteó una composición de las imágenes y una escenografía claramente deudoras de los lienzos de Vilhelm Hammershøi. Dreyer encontró en el pintor una*

---

55 Annette Rosenvold Hvidt, *Lo extraño de Hammershøi* en: *Ibid.*, p119

56 *Ibid.*, p121

57 Vilhelm Hammershøi en: *Ibid.*, p122

*combinación de intensidad emocional y arquitectura visualmente austera y clásica en consonancia con las intenciones creativas que él mismo expresaba en su propia obra con creciente claridad; quizás el caso más evidente sea el de su última película, Gertrud, de 1964, que para un danés a duras penas resulta imaginable sin Hammershøi. Se podría afirmar que Dreyer fue el principal y quizás único continuador de Hammershøi, lo que indirectamente viene a reflejar la aislada posición que ocupó -y en cierto modo continúa ocupando- el pintor dentro del arte danés, y no sólo ahí*<sup>58</sup>

La retrospectiva de la obra de Vilhelm Hammershøi fue la ocasión de Dreyer de contemplar las lentas, emotivas y casi cinematográficas panorámicas del pintor. Dreyer, desde el encuentro con la obra del pintor, quizás desarrolló su trabajo viendo las posibilidades que Hammershøi ofrecía con su trabajo, “las posibilidades de conferir una carga psicológica adicional a sus personajes a través del espacio y la luz”, “buscando un significado paralelo, algo interior, inconsciente, que la imagen puede mostrar realizando panorámicas que recogen matices muy sutiles, demorándose en el rostro humano y en los ambientes de las habitaciones. Manejada de este modo, la cámara puede captar todos y cada uno de los sentimientos y pasiones contenidas.

*Él mismo ha mencionado a dos pintores de importancia para él: James Whistler y su discípulo Vilhelm Hammershøi. Debe de ser su combinación de un naturalismo delicado y preciso con una refinada simplificación simbólica lo que le atrae. Cuántos personajes de monumental sosiego en espacios desnudos, cuántos “cuartos callados” nos ha mostrado Dreyer en sus películas; propuestas que en el mundo del cine resultaban innovadoras y más que elocuentes.*

<sup>59</sup>

En varios de los escritos que durante su vida desarrolló se pueden observar sus teorías para con su arte:  
“El ojo prefiere lo ordenado”, “cuanto más sencillas son las líneas y formas, tanto mayor es la belleza y la fuerza”. Dreyer afirmaba que ““hay que construir las imágenes de acuerdo con reglas artísticas, es necesario que el director tenga sensibilidad hacia la pintura. Las cosas tienen que encajar. Cada imagen ha de ser una imagen real. Un todo. Pero hay que tener en cuenta además que cada uno de los objetos de, por ejemplo, una sala de estar, debe ser auténtico. Incluso aquellos objetos que no se ven, los que sólo se intuyen, son necesarios, pues en cierta medida contribuyen a dotar de carácter a la habitación”, precisamente por ello, el director rechazó trabajar en estudios de grabación y trasladar sus cámaras a espacios reales, según Dreyer, eso “confiere a las imágenes un aire de autenticidad que

58 Pol Vad en: *Ibid.*, p118

59 Ebbe Neergaard en: *Ibid.*, p,124

ningún decorado, por realista que sea, puede reemplazar. El público, consciente o inconscientemente incomodado por cuanto de artificial tiene necesariamente toda grabación en estudio, encuentra aquí una atmósfera enteramente nueva para la observación”.

“Ya en mi primera película, *El Presidente*, me esforcé por lograr una simplificación; fundamentalmente de los decorados”, “sé que a la hora de disponer aquellos interiores me inspiraba Vilhelm Hammershøi, cuya especialidad era pintar salas vacías... imágenes muy hermosas”.



*Old woman seated*, Vilhelm Hammershøi  
Óleo sobre lienzo. 69,7 x 56,7cm  
The Hirschsprung Collection. 1886

“El arte debe representar la vida interior, no la exterior. Por ello hemos de alejarnos del naturalismo y encontrar vías que nos permitan introducir la abstracción en nuestras imágenes [ ... ] La más inmediata se llama simplificación [ ... ] Esta abstracción a través de la simplificación y de la animación de los objetos puede ponerla en práctica el director en forma más modesta en las habitaciones de la película. ¿Cuántos cuartos inánimes no habremos visto en el cine? El director puede dotar de alma a los suyos mediante una simplificación que elimine cualquier cosa superflua en favor de los pocos objetos que de algún modo tienen valor como testimonio psicológico de la personalidad de sus moradores o caracterizan su relación con la idea de la película”.

“La simplificación y el detalle se convirtieron en su sello personal, y lo mismo puede decirse de la autenticidad psicológica y la recurrente temática centrada en torno al individuo”, “se trataba de dos creadores de imágenes que compartieron una misma y nada común sintonía espiritual y, en cierto modo, un mismo destino. Tenían genios y temperamentos semejantes, ambos poseían una fe inquebrantable en su talento y llevaron adelante sus ideales artísticos”, siendo reconocidos “como parte del legado cultural occidental”.

### 3.1.4. Giorgio Morandi y la geometrización del espacio

*Yo diría que en sus pinturas de los últimos años usted ha procurado despojar a los objetos familiares de sus significados habituales con el propósito de reducirlos a una especie de abstracción objetiva en oposición a la abstracción no-objetiva, geométrica o subjetiva de Mondrian. Me parece que su clase de abstracción trasciende la realidad, pero sin perder de vista los objetos y las formas del mundo de la realidad. Además, así es menos desconcertante para aquéllos que todavía desean saber lo que una pintura representa.<sup>60</sup>*



*Natura Morta*, Giorgio Morandi  
Óleo sobre lienzo. 40,5x35,4cm  
Collezione Giovanardi, Rovereto. 1956

<sup>60</sup> Roditi, Edouard, *Dialogues on Art*. London, Secker & Warbuck, 1960

El arte de Morandi exige que los observadores se esfuercen, si quieren descubrir su verdadero carácter. Para quien presta atención a sus pinturas, el espacio reducido de sus representaciones se agranda enormemente, “la serena geometría y las tonalidades grises de su mundo exterior se vuelven intensamente evocadoras”, “lo austero deja el sitio a lo seductor”. “Es significativo, sin embargo, que muchos de los más apasionados admiradores de Morandi sean artistas como él. Por una vez resulta válida la expresión “pintor de pintores”, “tanto más cuanto que en ocasiones uno se siente tentado de utilizar una respuesta a la obra de Morandi como medida parcial de la capacidad de percibir aspectos fundamentales de la pintura.”<sup>61</sup>

Para entender la obra de Morandi, precisamente por lo reducido de su campo de investigación, afirma Karen Wilkin, es imprescindible ver varias obras para llegar a comprender sus logros, la expresividad que sabía extraer del matiz, la variedad que sabía arrancar a los ajustes de escala y “la poesía que acertaba a descubrir en cambios en apariencia insignificantes se hacen más evidentes cuando se comparan grupos de cuadros”.

En 1932 Ardengo Soffici, pintor y crítico, afirmó que el trabajo de Morandi es como un intento de crear, “a partir de los elementos de la realidad visible, no una obra anecdótica sujeta a los accidentes del momento y el lugar sino un conjunto armonioso de colores, formas y volúmenes que obedecen exclusivamente a las leyes de la unidad, como la belleza de los acordes”; Morandi “ha estado trabajando de un modo abiertamente revolucionario” para conseguirlo a través de un proceso de progresiva simplificación y economía.

“Si se quiere atribuir una ideología a la obra de Morandi, ha de ser simplemente la que nace del profundo convencimiento de que, con los medios más económicos y rigurosos, el arte nos puede impresionar profundamente”, “las composiciones de Morandi, reducidas a sus elementos esenciales”, presentan elementos figurativos que pueden ser leídos como formas abstractas que establecen una equivalencia con la realidad que nos remiten a los primitivos renacentistas. “Su motivo real, y esto es más importante, era idéntico al de los cubistas: la exploración de una serie de relaciones sutiles de una parte con otra parte, de un plano con otro plano y de la parte con el todo”, sin dejar de lado la representación de su reducido mundo, “uno tiene la impresión de que siempre intentó revelar las lógicas y ordenadas relaciones formales que se pueden extraer de la aleatoriedad de la mera apariencia”.

“Las imágenes de muchos de los bodegones mejor conocidos del pintor fueron estudiadas no individualmente sino en series lentamente

---

61 Wilkin, Karen, Giorgio Morandi. *Obras, escritos, entrevistas*. Polígrafa, Barcelona, 2007. p. 9

elaboradas, con pequeños cambios de un cuadro a otro”, “dentro de una configuración básica con objetos archiconocidos se puede poner o quitar un elemento; y a éste lo mismo se lo puede colocar en una nueva posición entre los demás que simplemente modificar su orientación”, las relaciones entre esos elementos cambian y ése es su principal objetivo, el “ transformar lo íntimo en algo monumental, lo ordinario en algo absorbente, mediante la invención pictórica”.

*Por los objetos que acumulaba en su estudio sabemos que a menudo elegía un tema tanto por el tono y la textura como por la forma. Los vasos son de un cristal opalino opaco o de cerámica y están oscurecidos por el tiempo y el polvo. Evidentemente, el tono mate, apagado y neutro de los objetos era muy importante para Morandi. Cajas y botellas, por ejemplo, eran desprovistas sistemáticamente de sus etiquetas o de sus marcas identificadoras. La pátina de polvo que tanto impresionaba a los visitantes del estudio debía de ayudar a homogeneizar objetos y materias dispares y reducirlos a formas esenciales. Además, muchos objetos fueron pintados en un color liso blanco o gris para eliminar los reflejos y los accidentes, como si el pintor luchara por distanciarse de los pormenores de sus motivos y así presentarlos como arquetipos geométricos abstractos.<sup>62</sup>*



*Natura Morta*, Giorgio Morandi  
Óleo sobre lienzo. 30x40cm  
Collezione Giovanardi. Rovereto. 1960

---

62 *Ibid.*, p118

“La economía de medios de Morandi, las limitaciones que se impuso en su lenguaje visual, coexisten paradójicamente con la sobria opulencia de sus materiales y proporcionan una intensidad inolvidable a las mejores de sus enigmáticas pinturas” según advertimos los trabajos del pintor se debaten “entre el deseo de permanecer fiel a la percepción y el deseo de alterar, inventar, reestructurar”.

En una entrevista con el propia artista, Eduardo Roditi afirma que Morandi “se dedicó a pintar un mundo hecho por el hombre, pero siempre excluyendo a los seres humanos. No obstante, algunos pintores logran evocar en sus obras la presencia del hombre haciendo hincapié, precisamente, en su ausencia, del mismo modo en el que algunos paisajistas, en especial Rembrandt, me sugieren la presencia de Dios, como Creador de este mundo visible, sin que en realidad nunca lleguen a representarle. Podría incluso afirmarse que los bodegones constituyen una especie de arte religioso, pero fundamentado en una religión del hombre en lugar de en una creencia en la existencia de Dios.”

### 3.1.5. Avigdor Arikha y la pintura post-abstracta

*“La abstracción moderna permitió la liberación de la pintura del malentendido literario, de la anécdota (ese virus del ojo) y produjo la ilusión de que la vieja mimesis se había desvanecido en el olvido. Permitted a Mondrian limpiar la habitación de Vermeer, y vaciarla de su contenido. Mondrian cerró la puerta, pero se dejó la llave dentro”.<sup>63</sup>*



*Hanging broom*, Avigdor Arikha  
Óleo sobre lienzo. 119x92cm  
The Phoenix Collection. 1974

<sup>63</sup> Avigdor Arikha en: VVAA, *Arikha*. Fundación colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2008.p.28

En la década de los sesenta del siglo pasado, Avigdor Arikha, un pintor que hasta el momento había pertenecido a las filas de los pintores abstractos, decide dejar la pintura y tras ocho años de estudio de la historia del arte emprende un retorno a la pintura volviendo la vista a la representación de la realidad. Arikha rechaza la calificación de su obra como “figurativa” o “realista”, prefiriendo llamarla pintura “post-abstracta”. Como afirma Guillermo Solana, “la abstracción murió como tendencia histórica, pero su herencia sobrevive para Arikha como algo inscrito en la mirada del pintor, como una dimensión de la realidad misma”, el propio pintor afirma que “cuando estás pintando la cabeza, el pelo es una mancha de color, abstracción extraída de la observación”

Sin duda la pintura de Mondrian ha sido de importancia en el trabajo de Arikha, al haber formulado con precisión única lo que él denomina la “gramática de la composición pictórica”, el artista argumenta en una entrevista con Yona Fischer: “No puedes deshacer algo que te ha precedido; tienes que aprender de ello. Llevarlo contigo, llevarlo más allá, como yo hago con Mondrian. Sin Mondrian no habría podido pintar. Él divide mi espacio. Yo no estoy contra la modernidad, al contrario. Vine de ahí. Salí de ella sin rechazarla.”

*“No basta con pintar del natural, porque la organización de todas las huellas, siguiendo el proceso de pintar del natural, es un proceso abstracto; todo tiene que encajar en proporción. Está regido por el to prepon. Eso es lo que organiza la composición y, en realidad, creo que lo que finalmente dicta en la mente no es sólo la imitación de la naturaleza sino la organización de las formas. La cuestión es cómo funcionan, no qué funciona. No es mimético. Esto es algo esencial. Que el proceso de pintar a partir de la observación finalmente no es sólo mimesis. Porque entonces sería externo, mientras que se trata de un acto pictórico interno. Lo siento como el proceso de la pintura. ¿Y sabes cuando me exalto? No es cuando lo veo hacerse parecido; cuando lo veo devenir forma.”<sup>64</sup>*

Arikha realiza sus trabajos en un espacio relativamente corto en relación a los otros pintores, cada obra debe ser empezada y finalizada en un mismo día, rasgo que se encuentra en muchos pintores actuales, como Michaël Borremans o Luc Tuymans, adecuando para ello su paleta a una gama restringida, nunca más de cuatro o cinco colores”, tratando de recuperar la tradición cromática anterior a la modernidad y tratando de reconstruir el color local, “el color relativamente constante de los objetos bajo diversas condiciones de iluminación”.

---

64 *Ibid.*, p.29

*Sobre canadiense, de 1977, con su disposición immaculada de rectángulos y sus ritmos cruzados de azul y rojo, se antoja tan conscientemente organizada como una pintura de Mondrian*.<sup>65</sup>

Sus pinturas, dadas las restricciones que se impone, “son de pequeño formato, nerviosos y de colores pálidos”, comenta Robert Hughes, “son imágenes individuales, enumeraciones de objetos ordinarios”, “sus imágenes no buscan apaciguar o seducir al ojo sino registrar su acción mediante un laberinto de matices”. Según Guillermo Solana, Arikha elabora sus pinturas a través de “una compleja y sutil construcción de una serie de espacios encajados uno dentro de otro”, dando lugar a una “laboriosa construcción geométrica”.



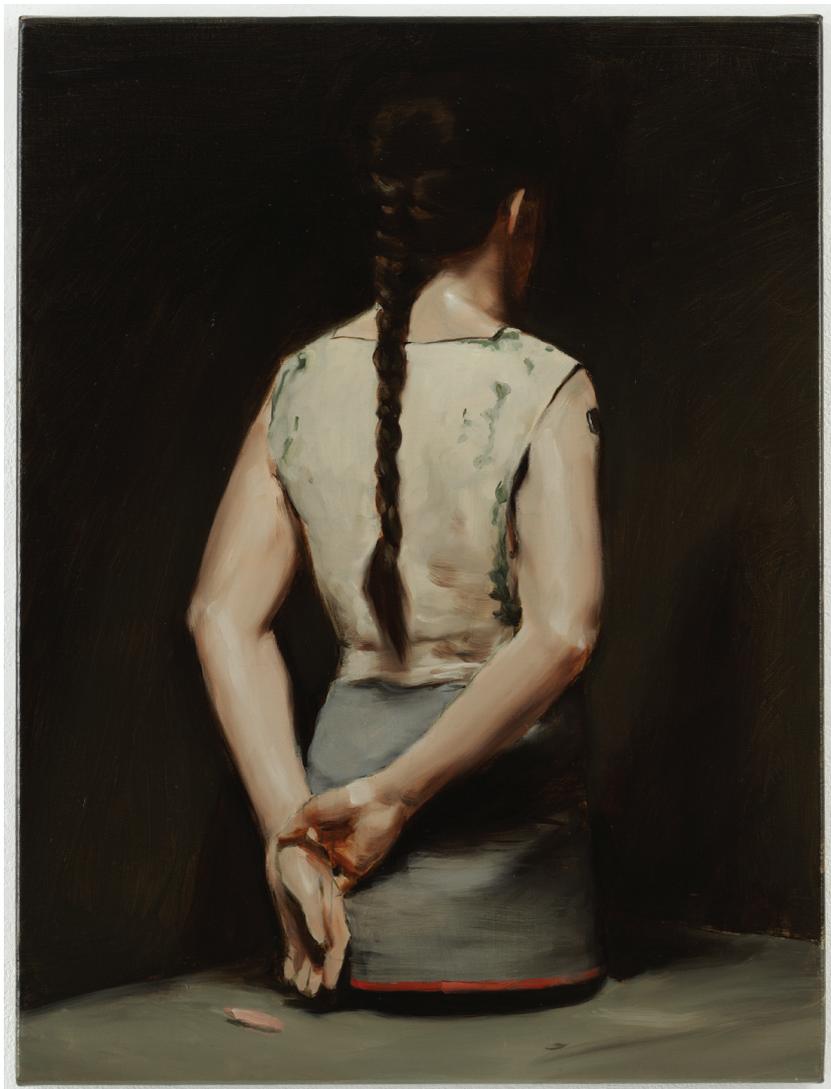
*Open door in visitor's studio*, Avigdor Arikha  
Óleo sobre lienzo. 182x152cm  
Milwaukee Art Museum. 1976

---

65 Robert Hughes en: *Ibid.*, p.53

*Siempre hay un grado de detalle más allá del cual no puede ir la pintura. Lo que convierte una pintura en realista no es la exactitud, sino la intensidad, y no hay intensidad sin reglas, límites y artificio. Arikha se cuida mucho de incorporar estas cualidades en su obra.*

*[...] su objetivo, brillantemente conseguido en algunas partes de su escasa y meticulosamente editada producción artística, busca fusionar el punto de vista y la investigación formal. Las conjunciones que se dan en la obra de Arikha, la amplitud de su lenguaje y la profundidad de su sentimiento, se intensifican al contraponerse a su inseguridad y a su cuestionamiento intrínseco, y lo sitúan en un lugar sin equivalencias dentro del panorama de la pintura norteamericana desde Edward Hopper.”<sup>66</sup>*



*Automat(I)*, Michaël Borremans  
Óleo sobre tabla. 80x60cm  
Colección privada. 2008

<sup>66</sup> Robert Hughes en: *Ibid.*, p.53

### 3.1.6. Edward Hopper y la mirada cinematográfica

*“Interiores, paisajes, retratos, desnudos, todos ellos pintados con una armonía tranquila y neutral, un estilo a la vez clásico y moderno, una fusión extraña pero embriagadora de Vermeer y Edward Hopper”*<sup>67</sup>

Edward Hopper nació en 1882 en los alrededores de Nueva York y es, sin duda, uno de los pintores figurativos americanos más reconocidos del siglo XX. Hopper, como todos los demás artistas de nuestra época aquí descritos a excepción de Arikha, siempre se mantuvo dentro de la pintura figurativa, ajeno a todas las corrientes artísticas que se desarrollaron en su época, tanto en su país como en Europa. Su obra hasta su muerte no experimentó importantes cambios, dándose a conocer como “el pintor del espacio, de la luz y de la soledad”.<sup>68</sup>



*Eleven a.m.*, Edward Hopper  
Óleo sobre lienzo. 71x91cm  
Whitney Museum of American Art. 1926

<sup>67</sup> Palli, Michael, *Vilhelm Hammershøi. A heady fusion of Hopper and Vermeer*. Periódico The guardian

<sup>68</sup> *El cine y la pintura: una relación pedagógica*. Revista de comunicación y nuevas tecnologías. nº7.2006. Juan Pablo Pons, Universidad de Sevilla

Su obra se caracteriza por lo que los especialistas denominan la “mirada cinematográfica”, mostrando un paisaje típicamente de la Norteamérica del siglo XX. Rasgos como la melancolía, la soledad, que según Hopper, caracterizaban al individuo urbano. “La importancia de Hopper no radica en su rompimiento con las normas estéticas o la búsqueda de nuevas técnicas pictóricas, sino en que puso de manifiesto que las imágenes que creamos parten inequívocamente de la realidad de las cosas que nos rodean y, sin embargo, son expresión de un mundo personal e íntimo, por eso su aportación es tan importante para los creadores de imágenes”, José Luis Borau, en referencia a Hopper, señala que su representación de la realidad se caracteriza por su búsqueda de lo “esencial, prescindiendo de todo lo superfluo. Esa capacidad para representar lo esencial, traspasando el localismo o la realidad concreta, convierte las pinturas de Hopper en mensajes universales”.

Tal y como observamos en la pintura holandesa del siglo XVII con Pieter De Hooch y Vermeer, sus composiciones logran “una realidad propia, autónoma. El espectador es mantenido a distancia, se convierte en observador, que solamente tiene acceso a una parte de lo que ocurre”, “Hopper coloca al observador en una situación transitoria: le permite una pequeña mirada a un pequeño detalle en el exterior, y puede también echar un vistazo absolutamente neutro a la habitación que se encuentra detrás a través de una rendija en las cortinas. Lo que, basado en una primitiva religión, se ofrecía a una interpretación como vivencia emocional, se profana aquí en toda regla. El secreto no radica en una aparición inmaterial, sino en un escueto contenido que no podemos penetrar. No un contenido metafísico, pero sí fuera de nuestra percepción”.<sup>69</sup>

El silencio que suscitan los cuadros de Hopper, su dificultad para definirlos, “contribuyen en gran medida a su gran aceptación. En principio, sus cuadros parecen abiertos a todo tipo de interpretación”. En *Habitación de Hotel* (1930), “sigue reduciendo: el objeto de papel es una hoja sin contenido reconocible, lo mismo que la reacción, que no existe. Hopper aseguraba haber intentado reproducir sus sensaciones de la forma más apropiada y expresiva. El término «sensations» que utiliza es también una importante pista, ya que las «sensaciones» no tienen por qué ser siempre catástrofes u otros sensacionalismos de los medios de comunicación. Hopper narra otras sensaciones, no sencillamente la vida diaria, sino determinados aspectos de ella, momentos de aislamiento, de vacío sensorial o de soledad”.

El camino que sigue la pintura de Hopper es “la constitución de la imagen como una realidad propia con leyes propias”, la “búsqueda

---

69 Kranzfelder, Ivo. *Hopper*. Taschen, Köln, 2002. La conversión a lo profano. p.44

de lo esencial es un camino que culmina en la pintura abstracta donde la realidad ha quedado reducida a una idea o concepto".  
"Hopper partiendo de una realidad, crea una abstracción de esa realidad, fundamentalmente a través de la luz, la forma y el color".  
"Hopper representa la alienación consustancial de la vida moderna, la convivencia impersonal en las grandes urbes, la soledad vivenciada mientras estas rodeado de gente. Submundos de violencia psicológica y sufrimiento bajo la apariencia de una cotidianeidad perfectamente normal, pero que convive con la superstición y el miedo, porque la diferencia entre el bien y el mal, en lo cotidiano, no resulta fácil de discernir".



*East side interior*, Edward Hopper  
Aguafuerte. 20x24,9cm  
Whitney Museum of American Art. 1922

"En ese sentido la pintura "narrativa" de Hopper, que, partiendo de hechos cotidianos, trasciende la mera anécdota, ha pesado en muchos cineastas" como Alfred Hitchcock o David Lynch, en los que "es posible identificar conceptos visuales, soluciones referidas a la iluminación y el encuadre o "atmósferas psicológicas", que de manera inequívoca han sido sugeridas por este pintor"

"Hopper en sus escenas urbanas, ha recogido con mucha mayor frecuencia a personajes femeninos, con más posibilidades para representar los estados de ánimo", "observadas en situaciones íntimas, o al menos en situaciones nada sensacionales, en situaciones que todo el mundo conoce".

”A través de su obra quería pintarse a sí mismo, pero nos enseñó, sin pretenderlo, las consecuencias del capitalismo, la realidad del sueño americano encerrado en un frío restaurante o en una sórdida habitación de hotel. Sus espacios son retratos psicológicos de cierta manera americana de concebir la existencia. Sus personajes ensimismados y melancólicos, sus calles desoladas y silenciosas y sus cafeterías y cines siempre habitados por seres solitarios parecen reflejar las vicisitudes del hombre moderno”.<sup>70</sup>

*“Espero sin embargo haberme referido a contenidos menos fáciles de definir”*<sup>71</sup>



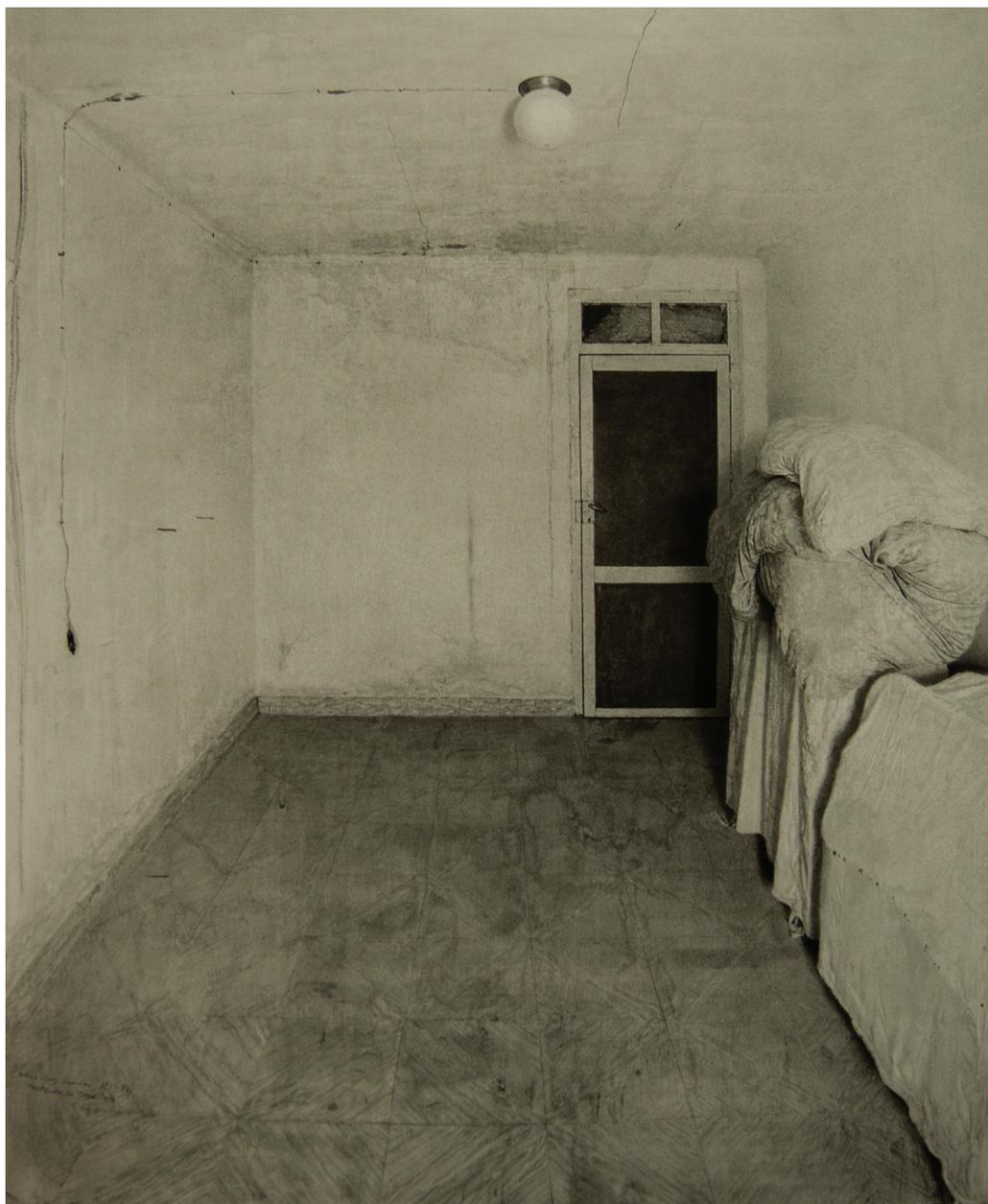
*Evening wind*, Edward Hopper  
Aguafuerte. 17,5x21cm  
British Museum. 1921

<sup>70</sup> *El cine y la pintura: una relación pedagógica*. Revista de comunicación y nuevas tecnologías. nº7.2006. Juan Pablo Pons, Universidad de Sevilla

<sup>71</sup> Edward Hopper en: Kranzfelder, Ivo. *Op.cit.*, p.37

### 3.1.7. Antonio López y el dibujo psicológico

*¿Y qué decir, durante toda esta alargada secuencia temporal, de quienes, sin adscripción a grupos y movimientos, realizaron una obra “realista”, como, entre otros, Vilhelm Hammershøi (1864-1916) o Edward Hopper (1882-1967)?<sup>72</sup>*



*Habitación en Tomelloso, Antonio López*  
Lápiz sobre papel encolado a tabla. 81x69cm  
Colección privada. 1971-72

<sup>72</sup> Francisco Calvo Serraller en: VVAA, *Antonio López. Dibujos*. Tf editores, Madrid, 2010. p.29

*“¿Qué diferencia tan abismal existe entre el copiar lo más fielmente posible, con más o menos habilidad, sin pensar mucho qué es lo que tienes delante -eso, digamos, puede hacerlo casi cualquiera-, y entender qué es aquello!, afirma Antonio López. “Tratar de entender el mundo físico fue, digámoslo de forma elemental, lo que llevó a muchos a la modernidad y a la abstracción. A mí, en concreto, me condujo a hacer un tipo de realismo que tuvo sentido. Yo repaso todos mis ejercicios de escuela y los considero correctos, incluso muy hábiles. Nada más. Me daban muy buenas notas y todo, pero yo mismo no veo en aquellos ese destello que se supone que tiene que tener la obra de arte. Era, por tanto, una muestra de habilidad, pero... no había misterio. Entonces surgió mi pasión por el descubrimiento de esa parte, de esa cara oculta de las cosas, de eso que no se puede nombrar, y que nadie puede explicar con exactitud”.<sup>73</sup>*

Los dibujos de Antonio López son considerados por él mismo como “un capítulo aparte de su actividad artística, quizá la más íntima, secreta e irreductible”. Para él, “el dibujo empieza por sí mismo a despojar cualquier representación de todo lo más vistoso y, por lo mismo, pone en mayor evidencia los trucos, las trampas, los amaneramientos con que inevitablemente se “adorna” la realidad para que sea más grata y digerible, más atrayente, aunque no por ello más verdadera”, “te enfrenta con una verdad sin trampa ni cartón”, dejando “la realidad desnuda, como temblando”. El dibujo “lo apura todo al máximo. En este sentido, el dibujo anuncia una buena idea, estructura una composición, emplaza y sostiene las figuras; en suma: lo puede dar todo, pero siempre centrándose en lo esencial. Por naturaleza, el dibujo rehúye lo espectacular.”

“Para Antonio López, el dibujo y la pintura son dos actividades artísticas -y no simplemente dos técnicas- diferentes”, no un medio para llegar al otro como se entiende en la concepción clásica, que supedita el dibujo a la pintura. De esta manera, el artista “se emplaza en una concepción artística más moderna; esto es, en una concepción que se ha hecho dominante en nuestro revolucionario mundo contemporáneo. Esta actitud moderna o modernizadora de Antonio López en relación con el dibujo se suma, por otra parte, a la de su adscripción al realismo, una corriente que, contra lo que se entiende vulgarmente todavía hoy, fue promovida, por primera vez, durante el siglo XIX y continuada después”.

Según el propio artista, el dibujo “en su límite, te lleva hacia un territorio más psicológico. En cierta medida, nos ocurre algo parecido con el cine: cuando vemos una película en blanco y negro, tenemos una sensación de irrealidad, de sueño. Sin embargo, si la película es en color todo se aproxima”, en el dibujo “entramos de lleno en lo “psicológico”, que es

---

73 *Ibid.*, p.38

un término que cabe interpretar ciertamente como lo subjetivo, pero también como lo “anímico” y “alucinatorio”.



*Cuarto de baño*, Antonio López  
Lápiz sobre papel encolado a tabla. 244x122cm  
Fundació Sorigué. 1970-73

Francisco Calvo Serraller comenta la obra *Restos de comida* del pintor, “un dibujo decididamente mucho más espectral, de trazos más finos y desvaídos, en el que el peso de las cosas está como aligerado, en el

que todo parece como flotar y transparentarse. Una luz barre la mesa proyectándose desde la parte inferior izquierda de la misma, en el sentido del contemplador, y, mediante las sombras que genera, forma una diagonal que cruza, de abajo arriba y de izquierda a derecha, la composición, que, a su vez, está atravesada por otra diagonal contrapuesta y en sentido inverso, mediante la alineación de los cubiertos y los platos. Por si fuera poco, las geometrizadas arrugas del mantel forman una sutil trama de líneas rectas frontales en paralelo, que organizan la profundidad del campo visual”, “como si se tratase de un cuadro de Mondrian, en el que subsistieran tenues restos figurativos de potente palpitación realista”.<sup>74</sup>

*“Desde Caravaggio hasta hoy, la revelación se transformó en una instantánea. Detrás de todo esto, se percibe el cambio de una conciencia humana que acepta que ya no es capaz de descubrir verdades absolutas”. “Paradójicamente, esta situación revela que el progreso del hombre no consiste en otra cosa que en una creciente excursión por ámbitos cada vez más amplios que ponen en evidencia su limitada visión. En este sentido, la congelación pictórica de un instante revelador se ha ido transformando progresivamente en esa micra temporal de la instantánea, en un, si se quiere, súbito flash”.*<sup>75</sup>

Según el autor, “los interiores y la intimidad han sido un tema recurrente en la obra de Antonio López, pero estoy casi por afirmar que es el asunto central de sus dibujos. Es verdad, como ya lo hemos visto, que Antonio López ha dibujado exteriores, pero, cuando lo ha hecho, ha sido como rescatándolos de su exterioridad, interiorizándolos”, “aislándolos de él, positivando su imagen sobre un vacío blanco. En cualquier caso, la interiorización dibujística alcanza en él toda su potencia plenaria en los interiores, que ilumina como una súbita aparición, dejándonos la sensación de una visión instantánea, como un flash”.

*Los primeros pintores que se percataron de esta complejidad operativa de la luz fueron los holandeses de la segunda mitad del siglo XVII, pues fueron, a su vez, los primeros en descubrir que la circulación luminosa interpenetraba espacios, adelantándose con ello a lo que después cinematográficamente se denominó los “planos-secuencia”; o sea la sucesión temporal -el recorrido- de diversos planos de lo real mediante una luz móvil.*<sup>76</sup>

---

74 *Ibid.*, p.43

75 *Ibid.*, p.48

76 Francisco Calvo Serraller en: *Ibid.*, p.49

### 3.1.8. Carlos Reygadas y el cine emocional

Carlos Reygadas es un director de cine mexicano que en los últimos años ha sido premiado en festivales de cine como los de Cannes y Buenos Aires; sus largometrajes se sustentan en las teorías propuestas tanto por Andrei Tarkovski como Robert Bresson sobre el cinematógrafo, mostrando claras referencias a ellos en su manera de elaborar sus imágenes e incluso haciendo referencias directas al propio Dreyer, pudiéndose encontrar claros paralelismos entre la película mexicana *Luz Silenciosa* (C. Reygadas, 2007) y la danesa *Ordet* (C.T. Dreyer, 1955). Sus películas son producidas con escasos medios y al margen de los aparatos estatales y privados de producción. Las teorías sobre cine que él presenta en sus películas han sido recogidas a través de entrevistas con el propio artista.



*Ordet* (Carl Theodor Dreyer, 1955)

El cine comercial, según el director, puede ser denominado como un “cine de disfraces”, el propio Reygadas declara:

“No me gusta que se represente un papel, a mi me gusta ver al ser humano mismo que se ha escogido para el papel, y tratar de penetrar en él. Eso también se podría hacer con un actor, porque también hay actores que son capaces de no representar, pero es más difícil de entrada y son caras conocidas”, afirmando que el cine de todos modos es fantasía, pero hay “una diferencia muy fuerte en sentir que

lo que estás viendo es único y por lo tanto hay una sensación mucho más profunda de verdad”.<sup>77</sup>

Para el director, además del comercial, se contraponen dos tipos de cine, el cine “intelectual” y el cine “emocional” o “emotivo”. El cine intelectual se desarrolla de modo que para “entender bien una película tienes que tener conocimientos externos que van más allá del círculo propio de la película”, películas en las que “el autor mismo no tenga la fuerza de dar su visión del mundo personal absolutamente, sino que tenga que nutrirla de otras cosas”. El cine “emocional” o “emotivo”, lo que anteriormente se ha denominado como “cinematógrafo”, reúne entre varios, según Reygadas, a Andrei Tarkovski, Ingmar Bergman y Robert Bresson.



*Luz Silenciosa* (Carlos Reygadas, 2007)

Los personajes no deben representar un papel, según Carlos Reygadas, el actor “sólo aporta su presencia, que ya es mucho, su presencia y su energía, y es el cine el que construye a su personaje, no es el actor. En el teatro los actores construyen a los personajes y la mayoría del cine es literatura teatralizada en mi opinión, entonces es una serie de gente que emplea la técnica del teatro para representar personajes. Pero el cine tiene la facultad, sub-aprovechada, de construir personajes con su propio lenguaje, como en el efecto Kulechov. Para mí esa es la clave de todo. Entonces yo no quiero que los actores construyan los personajes, yo quiero construirlos con el cine.”<sup>78</sup>

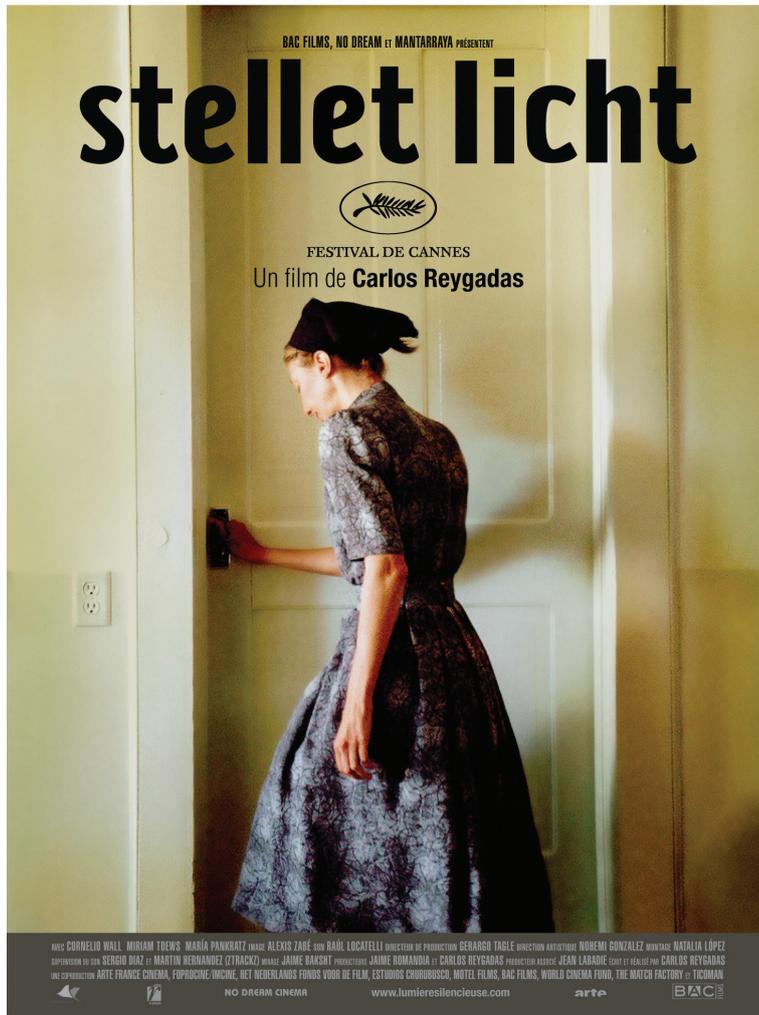
Otra característica que nos parece relevante, en tanto que comparte las premisas que buscamos, es el silencio, la percepción del tiempo de una manera lenta. Reygadas confiesa tener una afinidad de tiempo con Tarkovski, la medida exacta que necesita para que el plano pueda

<sup>77</sup> Riveroll, JP. Entrevista a Carlos Reygadas a propósito de *Luz silenciosa*. México, 2007

<sup>78</sup> Álvarez, Mauricio. *Construir personajes con el cine*. International film festival Rotterdam 2006

seguir, “a mí me gusta que dure mucho porque si no, no me doy cuenta”, “soy lento para eso, entonces supongo que tengo un ritmo lento, entonces de ahí viene eso. Luego el campo y planos secuencia, pues sí, se parece a Tarkovski, seguramente sí”.

Carlos Reygadas asume las premisas de Bresson en relación a su posición frente a los actores, “la metodología de Bresson en cuanto al sistema de actuación, que se basa más en la presencia humana que en la representación técnica del personaje”. “Bresson es el principio, sólo que Bresson para mí, justo intentando esa misma lógica, aplicó un método muy radical en el que suprime la humanidad de los seres a los que escoge, por eso todos los personajes de Bresson se parecen muchísimo, son proyecciones o modelos que se convierten en maniqués. A mí sí me gusta observar la individualidad o la unidad de la gente que escojo”.



*Luz Silenciosa* (Carlos Reygadas, 2007)

“Me interesa que la base sea muy auténtica, porque creo que la creación lo que pretende es transformar, transfigurar algo, para que ese algo que a priori es nada más como lo vemos, de pronto adquiera sentido, un sentido diferente, para cargarlo con significado si quieres. Entonces si tú partes de algo falso y lo transformas en algo falso, pues es algo falso-falso y eso no significa nada. En cambio, si partes de algo auténtico puedes transformarlo y entonces lograr que cobre sentido. Y en ese sentido, a mí me interesan mucho los decorados naturales. No me interesaría agarrar un estudio y transformarlo en una farmacia falsa para luego hacer una película de ficción. Porque ahí, te digo, ya la base es falsa y entonces la ficción no puede transformarla. Pero si tú tomas algo tal como es, puedes hacer algo de transfiguración. Ese es el sustento teórico, es lo mismo que te digo de los actores. A mí no me gusta que empleen una técnica, me gusta el ser humano mismo y, por lo tanto, los lugares y las cosas que ocurren; también me gusta que sean lo más directos y auténticos que puedan ser”.<sup>79</sup>

La “materia” que según Carlos Reygadas, extrae de la realidad, tiene que ser transformada “en un significado completamente diferente, que sea mi lectura del mundo, pero del mundo que tú también compartes, que es de todos, que es digamos la mitad. La otra mitad es cada uno de los otros individuos, su mundo personal, pero el mundo exterior es para todos el mismo. Entonces me gusta el mundo exterior para compartir eso con todos, con la gente, porque eso es común a todos nosotros, luego ya la otra mitad es mía”.

---

79 Álvarez, Mauricio, *Op.cit.*

### 3.1.9. Béla Tarr y las “anti-movies”

*“Los húngaros parecen haber identificado el cine como una forma de arte antes que cualquier otra nacionalidad en el mundo, incluyendo a los franceses.”<sup>80</sup>*



*Turin Horse* (Béla Tarr, 2011)

Béla Tarr nació en Pecs, Hungría, en 1955, comenzando a hacer cine amateur desde la temprana edad de 16 años. Al igual que todos los directores de cine anteriormente citados, rechaza el cine comercial reconociendo más influencias dentro de la pintura, en especial el pintor flamenco Brueghel, que en los demás cineastas de la actualidad. Las imágenes que el director presenta, denominadas por Jonathan Romney como “anti-movies”, plantean planos largos y rítmicos, “todo debe ser real, como un documental” afirma el director, palabras que recuerdan a Andrei Tarkovski, aunque también comenta sentir admiración por directores como Robert Bresson o Yasujiro Ozu. Tarr entiende los planos como coreografías, una puesta en escena en la que cada plano es tratado individualmente y relacionado posteriormente con el siguiente. De su filmografía nos interesan *Werckmeister Harmonies* (B. Tarr, 2000), que tardó cuatro años y siete directores de fotografía para darse por terminada y *Sátántangó*, con una duración de cerca de 7 horas y media divididas en varios capítulos.

---

80 David Cook en: Rosenbaum, Jonathan. *Bluffer’s Guide to Béla Tarr*. Chicago Reader. 1990

Para Tarr esos planos largos otorgan una continuidad que no ofrecen las tomas breves, los planos deben contener una tensión especial, manteniendo la concentración así en el espectador, ya que para él, hacer una película es un proceso psicológico real. En el cine convencional, la acción por lo general representa una congruencia exacta entre lo que hacen los personajes y lo que hace la cámara; el cine de Tarr se presenta de un modo más documental, donde la congruencia no es precisa, la “acción” se compone de lo que los personajes y la cámara hagan en relación a ellos.

El director desarrolla sus películas a partir de las bandas sonoras, hechas con música de la calle, con música gitana, de cabaret, aspecto que configura el universo mental de su arte. Para ello trabaja en equipo junto a su compañero músico Mihály Víg, con el que colabora desde hace 25 años. Tarr afirma: “La música es para mí tan importante que siempre la trabajo antes de la filmación. La película realmente empieza cuando el compositor entra al estudio y decidimos qué temas vamos a utilizar en el film”.<sup>81</sup>

Laure Adler califica las películas de Tarr como “charcoalish”, término que se refiere a ese aspecto de carbón que tienen sus películas, ese suntuoso blanco y negro que caracteriza la mayor parte de sus trabajos. Para Tarr, la utilización del blanco y negro ha surgido por la evolución tecnológica, según el director, el carrete de color actual parece plástico, por tanto, la elección del blanco y negro no ha sido una elección, sino una consecuencia. Respecto a esto el director afirma:



*Turin Horse* (Béla Tarr, 2011)

---

81 Schlosser, Eric. *Interview with Béla Tarr*. Cannes, 2000

*“Yo uso el color cuando quiero mostrar algo de color. Pero si no es necesario mostrar una imagen con color verde, rojo o azul, en este caso es mejor utilizar blanco y negro. Porque puedo jugar con el blanco y negro. Los ojos del espectador siempre miran a la parte más brillante de la pantalla. Es increíble lo que soy capaz de jugar con la escala de grises. Y tengo el coraje de dejar la mitad de la tercera parte de la pantalla completamente en negro. Es como si pudiera pintar con luz, con blanco y negro y todo el espectro de grises. Trato de pintar, eso es lo que me gusta hacer”.*<sup>82</sup>

En sus películas Tarr afirma que su principal asunto es decir la verdad, “yo no miento”, afirma el autor, siguiendo con la afirmación de que “desde el principio hasta ahora, siempre estoy haciendo la misma película”, “el tema principal es la dignidad humana “.<sup>83</sup>



*Turin Horse* (Béla Tarr, 2011)

Sus tres últimas películas, también las más conocidas, son adaptaciones de la literatura -en la actualidad se debe añadir una cuarta, *Turin Horse*, premiada con el oso de plata en la Berlinale de 2011-. *Man from London*, *Werckmeister Harmonies* y *Sátántangó* proceden de sendos libros escritos por László Krasznahorkai, escritor con el que colabora para la realización de los largometrajes. Según Béla Tarr la literatura y el cine son dos idiomas distintos, por lo que se deben hacer cambios para transformar la literatura en el lenguaje del cine.

---

82 Béla Tarr en: Adler, Laure. *Radio interview on France Culture*.2008

83 Adler, Laure. *Ibid*.

El guión no es importante, ya que para el director los actores son los que aplican su personalidad a las escenas, tratando de mostrar la vida real sobre la pantalla. El director explica la situación a los actores, sin dar instrucciones, para que sean sus propias personalidades las que interactúen, “lo importante es su presencia. Se puede ver en sus ojos cómo son. Y eso es lo más importante. Los actores, en realidad están reaccionando, no cuentan con ayuda, deben escucharse unos a otros, qué tienen que hacer, qué deben hacer el uno frente al otro”, “en *Sátántangó*, se utilizó sólo tres veces un texto escrito. Pero el resto era muy flexible, tan solo decir lo que sientes, porque es mucho mejor que lo que se puede escribir”.<sup>84</sup>

Comenta Jonathan Rosenbaum en relación a las películas de Tarr, haciendo un paralelismo con el efecto de pedal sostenuto en el piano, que es como mantener la misma nota cierto tiempo, convirtiendo la imagen en meditación, dando tiempo para reflexionar, poniendo a prueba la imaginación.

---

84 Rosenbaum, Jonathan. *Falling Down, Walking, Destroying, Thinking: A Conversation with Béla Tarr*. Cinema Scope n°8.2001

### 3.2. Conceptos

*Los primeros pintores que se percataron de esta complejidad operativa de la luz fueron los holandeses de la segunda mitad del siglo XVII, pues fueron, a su vez, los primeros en descubrir que la circulación luminosa interpenetraba espacios, adelantándose con ello a lo que después cinematográficamente se denominó los “planos-secuencia”; o sea la sucesión temporal -el recorrido- de diversos planos de lo real mediante una luz móvil.<sup>85</sup>*

La actualidad presenta una sociedad en la que el hombre ha visto reducida su experiencia a la monotonía de la especialización y la estandarización de su destino, que en consecuencia ha producido una gran inestabilidad entre la relación de su propia actuación y el destino de la sociedad. El hombre ha sido educado como si nada dependiera de él y, por tanto, no ejerciera influencia alguna sobre el futuro, creciendo en él el sentimiento de no participar para nada en el destino de esta sociedad. La sociedad no quiere sacrificarse, no se exige nada, todo el mundo se despide de sus propias exigencias éticas, sin hacerse responsable del curso del mundo.

El arte comercial ejerce como sucedáneo de un arte verdadero. Las producciones televisivas y el cine comercial corrompen al espectador que acude a ellos para rellenar su falta de relaciones humanas y sus vacíos existenciales, orientándolo deliberadamente y nutriéndolo con productos sucedáneos que le privan de la posibilidad del contacto con el arte verdadero, ejerciendo emociones y pensamientos que producen en él el mismo efecto que el arte ejerce sobre un espectador exigente.

La pintura, mientras, debate la razón de su propia existencia desde la aparición de las nuevas tecnologías, que desde ciertos puntos de vista ejercen sus mismas funciones, llegando a anunciar en numerosas ocasiones su propia muerte. Pero lo cierto es que desde que se tienen noticias de la aparición de tecnologías como lo fueron la cámara oscura hemos podido comprobar que ya se afirmaba la muerte de la pintura. Curiosamente, desde esa época hasta la actualidad se han realizado muchos de los que se consideran los mayores logros del arte occidental. El arte, desde el surgimiento de la cámara oscura hasta las últimas tecnologías del momento ha sufrido una larga evolución, y resulta interesante observar que a pesar de todas estas circunstancias, en ningún momento se ha dejado de hacer pintura figurativa.

Nuestra sociedad, tal y como ocurría en la sociedad holandesa del siglo XVII, se presenta como una sociedad capitalista en la que la mayor parte de la población se encuentra concentrada en núcleos urbanos.

---

85 Francisco Calvo Serraller en: VVAA, *Antonio López. Dibujos*. Tf editores, Madrid, 2010. p.49

Nuestras ciudades, al contrario, se encuentran alejadas, pero nuestras tecnologías, ya sean de transporte o informáticas, permiten una conexión aún mayor de la que entonces había. La religión se mantiene viva como una cortesía convencional y ya no ejerce ninguna influencia sobre el arte, en gran parte en manos del sector privado, por una burguesía que tal y como sucedía varios siglos atrás, se apropia del arte como un signo de posición, buen gusto y estatus económico.

Los paralelismos hallados entre la sociedad holandesa del siglo XVII y nuestro presente son los que han motivado esta investigación sobre la pintura figurativa que se ha desarrollado desde ese mismo punto en el tiempo hasta la actualidad, encontrando una riqueza conceptual en la que creemos profundamente y que, sin duda, aplicamos a la hora de concebir y ejecutar nuestra obra pictórica personal.

La pintura como un modo de representación simbólica se fue deshaciendo de ese simbolismo en un camino hacia la mayor simplicidad y sobriedad. La congelación pictórica de un instante revelador se fue transformando progresivamente en una micra temporal de lo súbito. El descubrimiento de tecnologías ópticas cambió la percepción y, en consecuencia, los conceptos y los modos de representación de los artistas que transformaron progresivamente la imagen simbólica en una instantánea, a semejanza de la imagen estática que proporcionaban las primitivas fotografías. La pintura se presenta en la actualidad muy recurrentemente como una porción congelada del tiempo. Y esa porción crea un tipo de imagen más hermética, una sensación de suspense en el que perdemos indicios sobre lo que sucede, lo que algunos expertos han denominado como un suspense precinematográfico, en el que no tenemos idea de cuál es el fotograma anterior ni el posterior.

El espectador es mantenido en la distancia, se convierte en un observador que se encuentra con un escueto contenido que no puede penetrar, un contenido fuera de su percepción. La pintura adquiere la intención de convertirse en un “agente de comunicación objetivo”, y lo consigue representando actitudes absortas en sus figuras, estados mentales para obtener una tensión espacial, como si se tratase de largos planos lentos o planos-secuencia. El efecto persigue darle al espectador un instante para reflexionar, como si el asunto requiriese mayor meditación, enfrentándolo ante el sentido de la vida y su existencia, expresando la dignidad humana como catarsis.

El objetivo se establece dentro de esta línea ideológica, tratando de fijar de aquí en adelante unos criterios que nos permitan llenar la superficie en la que trabajamos con todos estos conceptos, pero al mismo tiempo intentando darle un sentido nuevo a todo esto. Una vez estudiados los conceptos que Jung trata sobre los tipos psicológicos,

podría definirse este tipo de arte como un arte introvertido, cuyo destino está condicionado por su propio interior, por su sujeto. El otro extremo que quizá ocupe el arte comercial podría definirse como el tipo de arte extrovertido, cuyos objetivos se alejan de la conciencia del sujeto para ser condicionados por el objeto de sus intereses. Según Jung estos dos tipos se encuentran simultáneamente en todos los sujetos, ejerciendo un contrapeso entre ellos para encontrar un equilibrio, ya que la sobreacentuación de una de las funciones equivale a la represión de la otra. Estas afirmaciones suponen una reflexión sobre la actitud del artista y su obra, según el teórico un artista equilibrado debería contener esa conciencia de su propio yo, pero al mismo tiempo debería tener en cuenta el objeto de sus intereses.

El artista comienza allí donde surge una estructura propia e inconfundible de organizar sus imágenes, un sistema de pensamiento propio en relación con el mundo real, representando su propia visión de las cosas. Cada artista está determinado por sus propias leyes. La imagen pictórica se representa con la peculiaridad de las elecciones del artista, de la individualidad de sus decisiones. El nexo insensible que liga a sus imágenes, las más distantes y las más distintas, es su visión.

El efecto emocional se consigue cuando el espectador revive la obra como algo propio, si no es así, el espectador dejará de vivir la obra y comenzará a juzgar la idea y su realización, en lugar de estar dispuesto a creer en ella. Se reconoce lo verdadero por su eficacia, por su potencia. Crear no es deformar o inventar personas o cosas, es establecer relaciones nuevas entre personas y cosas que existen y tal como existen.

La creación lo que pretende es transformar, transfigurar algo para que adquiera un sentido nuevo. La pintura figurativa contemporánea tal vez deba ser entendida como una pintura post-abstracta, ya que ese mismo proceso de simplificación y transformación que nos precede llevó en ciertos espacios de tiempo y lugares hacia la abstracción, evidenciando de una manera más explícita los procesos de liberación de las interpretaciones literarias para ser entendida tan solo desde el lenguaje visual pictórico. En nuestra opinión, la pintura figurativa debe alimentarse de ello sin dejar de lado la realidad, creando una “abstracción objetiva”, como Edouard Roditi<sup>86</sup> afirmaba sobre las pinturas de Morandi.

Despojar la pintura de lo más vistoso, de los amaneramientos con que se adorna la realidad para que sea más grata y digerible, más atrayente, aunque no por ello más verdadera, presentando la realidad desnuda. Todo arte es artificial ya que en esencia es solo un símbolo, pero esa

---

86 Roditi, Edouard, *Op.cit.*

artificiosidad no puede basarse en un empeño exageradamente forzado y en la necesidad de conseguir un objetivo a cualquier precio. El artista nunca puede depender del público y debe exigirse honradez para con su trabajo y, en consecuencia, para con el espectador y su dignidad. El arte envejece cuando pretende estar a la altura de los tiempos, con actitud de moda.

El proceso de pintar a partir de la observación no es sólo mimesis, porque entonces sería externo, mientras que se trata de un acto pictórico interno. El proceso mental no se basa en la imitación de la naturaleza, sino en la organización de las formas, que es un proceso abstracto. El método más inmediato se llama simplificación, la abstracción a través de la simplificación. La diferencia entre copiar lo más fielmente posible y tratar de entender lo que se ve probablemente consista en llegar a una clase de abstracción que trascienda la realidad pero sin perderla de vista al mismo tiempo, siendo más adecuada, por tanto, para los que todavía desean saber lo que una pintura representa. Tratar de entender el mundo físico puede llevar a la abstracción en la que esa percepción ha quedado reducida a una idea o concepto, pero ésa misma idea o concepto puede llevar a una figuración que tenga sentido.

El equilibrio entre el referente y la obra pictórica se presenta como nuestra manera adecuada de proceder, ya que intervenir demasiado puede suponer un obstáculo y resultar una imagen poco adecuada. Siempre hay un grado de detalle más allá del cual no puede ir la pintura. Lo que convierte una pintura en realista no es la exactitud sino la intensidad y no hay intensidad sin reglas, límites y artificio. Una realidad propia con sus leyes propias.

Creemos importante recordar un concepto que Hammershøi ya nombró, "la actitud arquitectónica" de la imagen, un proceso de construcción de una serie de espacios encajados unos dentro de otros que dan lugar a una laboriosa construcción geométrica. El ojo tiende a la organización del espacio y, por tanto, prefiere lo ordenado. Estructura modular, el módulo como algo extensible hacia lo infinito, algo que continúa más allá de su soporte. El orden geométrico contribuye a crear una sensación de armonía, una organización del campo visual, articulando los espacios vacíos y los silencios.

Como hemos observado, el proceso consiste en una larga travesía de esquemas y correcciones. No consiste en una anotación fiel de la realidad, sino en la fiel construcción de un modelo de relaciones. Un deseo de permanecer fiel a la percepción y el deseo de alterar, inventar, reestructurar, eliminando cualquier elemento superfluo que no sea necesario en busca de lo esencial, con el objetivo de conseguir una imagen más compacta y menos descriptiva, reduciendo el interés

por la descripción pormenorizada y por los comentarios literarios y simbólicos, “elementos pintorescos”, ya que cuanto más sencillas son las formas, tanto mayor es la fuerza. El proceso de simplificación da lugar a una complejidad de relaciones en la que se trata de que todos los elementos encajen, en busca de una realidad autónoma con sus leyes propias. Una búsqueda que consiste en la exploración de una serie de relaciones sutiles de una parte con otra parte, de un plano con otro plano y de la parte con el todo, intentando revelar las lógicas y ordenadas relaciones formales que se pueden extraer de la aleatoriedad de la mera apariencia. La realidad entra en nuestra percepción para ser transformada por nuestra mente y articulada en el lienzo, buscando relaciones nuevas entre los elementos que irremediablemente terminan formando una estructura propia e inconfundible de organizar las imágenes, un sistema de pensamiento propio en relación con el mundo que le rodea, una manera.

### 3.3. Procesos

El espacio representado tiene para nosotros como principal objetivo revelar el suspense del que ya antes hablamos en relación a la pintura como instantánea, siendo entendido como una superficie donde los elementos o las figuras no pretenden más que aportar su propia presencia al espectador de modo aislado, dando lugar a una interpretación abierta más o menos ambigua.

A pesar de que las pinturas toman como referentes elementos externos como pueden ser fotografías o fotogramas, la obra debe ser valorada como un todo independiente, entendiendo que la excesiva dependencia de su contexto anterior pueda en consecuencia ser lo que denominan Alberto Carrere y José Saborit, en su libro *Retórica de la pintura*, como hipertrofia del contexto, que se origina “(1) cuando el contexto se convierte en determinante (no sólo colaborador) de los significados de un texto pictórico y (2) cuando se convierte en determinante de la artísticidad del mismo. Ambas posibilidades se muestran con frecuencia coincidentes, pero intentemos no obstante referirnos a ellas por separado”<sup>87</sup>. O como lo que Carlos Reygadas denomina “cine intelectual”, un arte que requiere de conocimientos externos, que van más allá del círculo propio de la película, en el que el artista no tiene la fuerza de dar su visión del mundo personal absolutamente, sino que tiene que nutrirlo de otras cosas que distraen del verdadero objetivo, la transmisión de emociones reales al espectador. La sola presencia de los elementos resulta suficientemente potente.

El referente y su contexto anterior toman, por tanto, un nuevo significado al ser trasladado a una superficie nueva, convirtiéndose así el anterior contexto en uno de los textos de la obra dentro de la totalidad de su contexto implícito, pudiendo ser convocado por el espectador durante su mirada-lectura. Esta intertextualidad ofrece diferentes posibilidades interpretativas en relación a la diversidad de receptores potenciales: aquel que posea una cultura cinematográfica más vasta podrá conocer estos contextos extrapictóricos, aquel que no la conozca invocará otros textos en este caso pictóricos; en cualquiera de las opciones el mensaje puede resultar adecuado para ambos.

La elección de los referentes, en el caso de las dos series que componen la parte práctica de este proyecto, parte de la elección de ciertos cineastas que han desarrollado sus trabajos dentro de los parámetros del cinematógrafo. La visión de sus films permite enriquecer mi propia cultura visual, dadas las similitudes entre su pensamiento y el nuestro y las afinidades estilísticas que hemos encontrado. Se analizan cada una de sus secuencias para poder aplicar a partir de ellas los

---

<sup>87</sup> Carrere, Alberto y Saborit, José, *Retórica de la pintura*. Cátedra, Madrid, 2000. p.134

conocimientos adquiridos sobre el suspense precinematográfico que varios entendidos encuentran en la pintura barroca holandesa -sobre todo en Vermeer- y algunos artistas que desarrollaron su obra artística posteriormente como Hammershøi y Hopper.

Como hemos visto, el suspense puede generarse por una imagen no simbólica que congela el tiempo en una fracción, deteniéndolo sin permitirnos conocer qué ha sucedido y qué sucederá, del mismo modo que si extrajéramos un fotograma de un film, consiguiendo como consecuencia una imagen fílmica en la que no conocemos cuál es el fotograma anterior y cuál el posterior. El fotograma ha sido concebido para ser entendido dentro del contexto del conjunto de todos los demás fotogramas que le preceden y suceden, convirtiéndose por lo tanto, al ser aislado, en una imagen fílmica con un contenido hermético en cuya intriga subyace la potencia que otorga el desconocimiento de su propio contenido, además de la propia potencia que el cineasta ha sabido darle en su contexto anterior.

La imagen fílmica se obtiene a través de este método para ser trasladado a la superficie del cuadro. Consideramos también que la excesiva gestualidad o interpretación que se relaciona con las actuaciones de los actores en el cine podría ser entendida en pintura como la de un personaje realizando ciertas acciones. Se cae por tanto en un efecto teatral de falsedad que, como hemos comprobado, no beneficia para nada la obra; exactamente lo que Robert Bresson y Andrei Tarkovski denominan “cine teatralizado.” Todo debe de ser real, como un documental.

Una vez escogido el referente, el proceso de trabajo comienza con la utilización de una cuadrícula que divide el espacio de la pantalla o superficie impresa desde las líneas centrales en partes iguales. Se traslada, con la ayuda de esas divisiones, los elementos al lienzo. La cuadrícula nos permite conseguir una composición similar a la del referente y la perspectiva del espacio representado. Una vez estos elementos están dispuestos en el lienzo, la composición de la obra se modifica en función de las líneas horizontales y verticales que ya se encuentran en el trabajo, modificándose las medidas en función de las relaciones que dividen la superficie pictórica.

La reestructuración de esas líneas divide el rectángulo original de la composición en función del referente en mitades y tercios que a su vez se subdividen en otros espacios más pequeños con el objetivo de parcelar la estructura general geoméricamente de una manera racional, controlando así los elementos dispuestos de una manera más premeditada y armoniosa. A su vez este método favorece, gracias a la simplicidad estructural, volver al “andamiaje” original si se requiere durante el proceso.

En este momento debemos tener en cuenta varios factores que ya hemos nombrado en el capítulo del texto artístico: la concepción de adecuación pertenece a la recepción correcta de la imagen pero la coherencia y la cohesión hablan de unos procedimientos y leyes para la construcción de un mensaje, procedimientos en este caso lingüísticos que pueden ser aplicados a nuestra manera de entender el proceso de trabajo pictórico. Dicho de otro modo, una gramática de la composición pictórica, que enunciamos a continuación:

Regla de repetición. Para que una pintura sea estructuralmente coherente, la mayor parte de los elementos dispuestos deben de encadenarse tomando como soporte la repetición de unos elementos base.

Regla de progresión. Para que una pintura sea estructuralmente coherente su desarrollo debe de producirse con una aportación constante de nueva información.

Regla de no-contradicción. Para que una pintura sea estructuralmente coherente no se debe introducir ningún elemento semántico que contradiga un contenido establecido anteriormente (explícito y presupuesto).

Regla de relación. Para que una pintura sea estructuralmente coherente, los hechos a los que se refiere deben estar relacionados con el mundo real o imaginario representado.

Máxima de cantidad. "Haz tu contribución tan informativa (pero no más informativa de lo que) se te pide".

Máxima de cualidad. "No digas aquello que creas falso o aquello de lo que no tengas pruebas adecuadas".

Máxima de relación. "Sé relevante".

Máxima de manera: "Sé perspicaz". Concretándose en cuatro partes: "Evita la oscuridad en la expresión", "evita la ambigüedad", "Sé breve", "Sé ordenado".

### 3.4. Obras

*En numerosas exposiciones de arte resulta necesario leer el catálogo para entender la obra, hasta el punto en que la obra (entendida como cooperación comunicativa) se produce en el acto de leer un catálogo, haciéndose más o menos irrelevante o prescindible la confrontación con su parte objetual. El contexto deja de ser una competencia del proceso comunicativo, para formar parte del sistema de significación; y es, más que contexto, texto. En este sentido se entiende la intervención del título, el marco, el entorno, o los propios espectadores en muchas manifestaciones del arte contemporáneo.<sup>88</sup>*

---

88 Carrere, Alberto y Saborit, José, *Retórica de la pintura*. Cátedra, Madrid, 2000. p.136

### 3.4.1. Obra anterior



*Autorretrato con camisa negra*  
Óleo sobre tabla. 90x90cm  
2009. Valencia



*Werckmeister Harmonies*  
Óleo sobre lino. 35x50cm  
2009. Valencia



*Composición no.1*  
Óleo sobre lino. 50x100cm  
2010. Valencia



*Composició no.2*  
Óleo sobre lino. 50x100cm  
2010. Valencia



*Londoni Ferfi*  
Óleo sobre lino. 100x120cm  
2010. Valencia



*Eli y naranja quebrado*  
Óleo sobre lino. 180x120cm  
2010. Valencia



*Girl reading a letter at an open window*  
Óleo sobre lino. 120x100cm  
2011. Valencia

### 3.4.2. Sátántangó

Las obras que completan la parte práctica del proyecto consisten en dos series de trabajos. La primera serie se compone de ocho obras que utilizan como referentes ocho fotogramas de la película Sátántangó (B. Tarr, 1994), realizadas en lienzo imprimado y encolado sobre una tabla en la que las superficies son tratadas con grafito aplicado en un primer momento mediante lápices de diferentes durezas. Sus dimensiones son 18 x 24 cm. El lienzo imprimado ofrece mayores ventajas al papel a la hora de utilizar diferentes productos. Una vez se ha aplicado la primera capa de grafito en el lienzo se procede con aglutinante alquídico, mezclando el grafito con el producto, utilizando para ello un pincel que permite trabajar la superficie de un modo diferente, llegando a unos contrastes mayores y permitiendo conseguir superficies más uniformes. Tras unas horas las superficies han secado completamente y pueden volver a trabajarse con los lápices para conseguir el resultado obtenido.



*Sátántangó no.1*  
Grafito sobre lienzo encolado a tabla. 18x24cm  
2011. Valencia



*Sátántangó no.2*  
Grafito sobre lienzo encolado a tabla. 18x24cm  
2011. Valencia



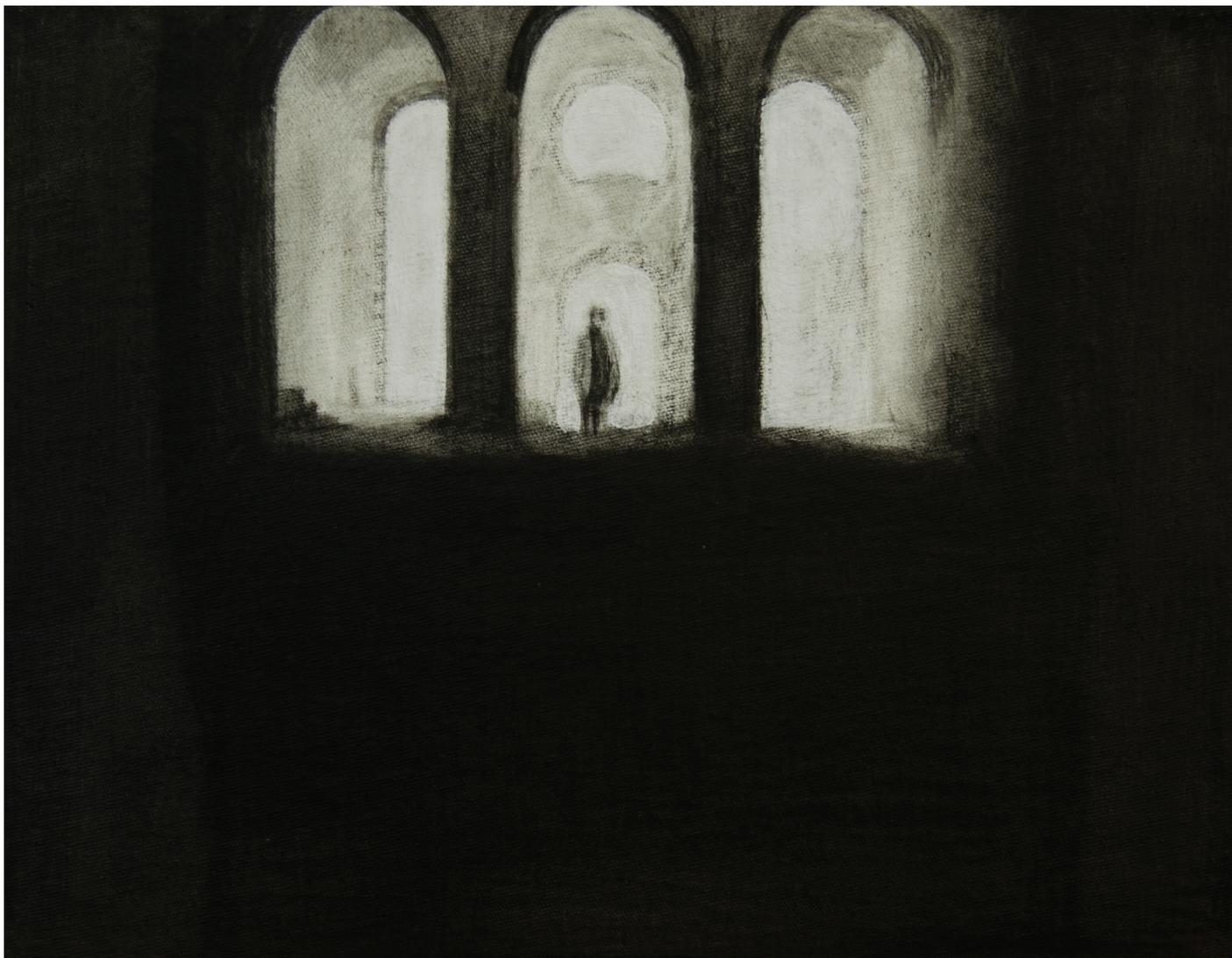
*Sátántangó no.3*  
Grafito sobre lienzo encolado a tabla. 18x24cm  
2011. Valencia



*Sátántangó no.4*  
Grafito sobre lienzo encolado a tabla. 18x24cm  
2011. Valencia



*Sátántangó no.5*  
Grafito sobre lienzo encolado a tabla. 18x24cm  
2011. Valencia



*Sátántangó no.6*  
Grafito sobre lienzo encolado a tabla. 18x24cm  
2011. Valencia



*Sátántangó no.7*  
Grafito sobre lienzo encolado a tabla. 18x24cm  
2011. Valencia



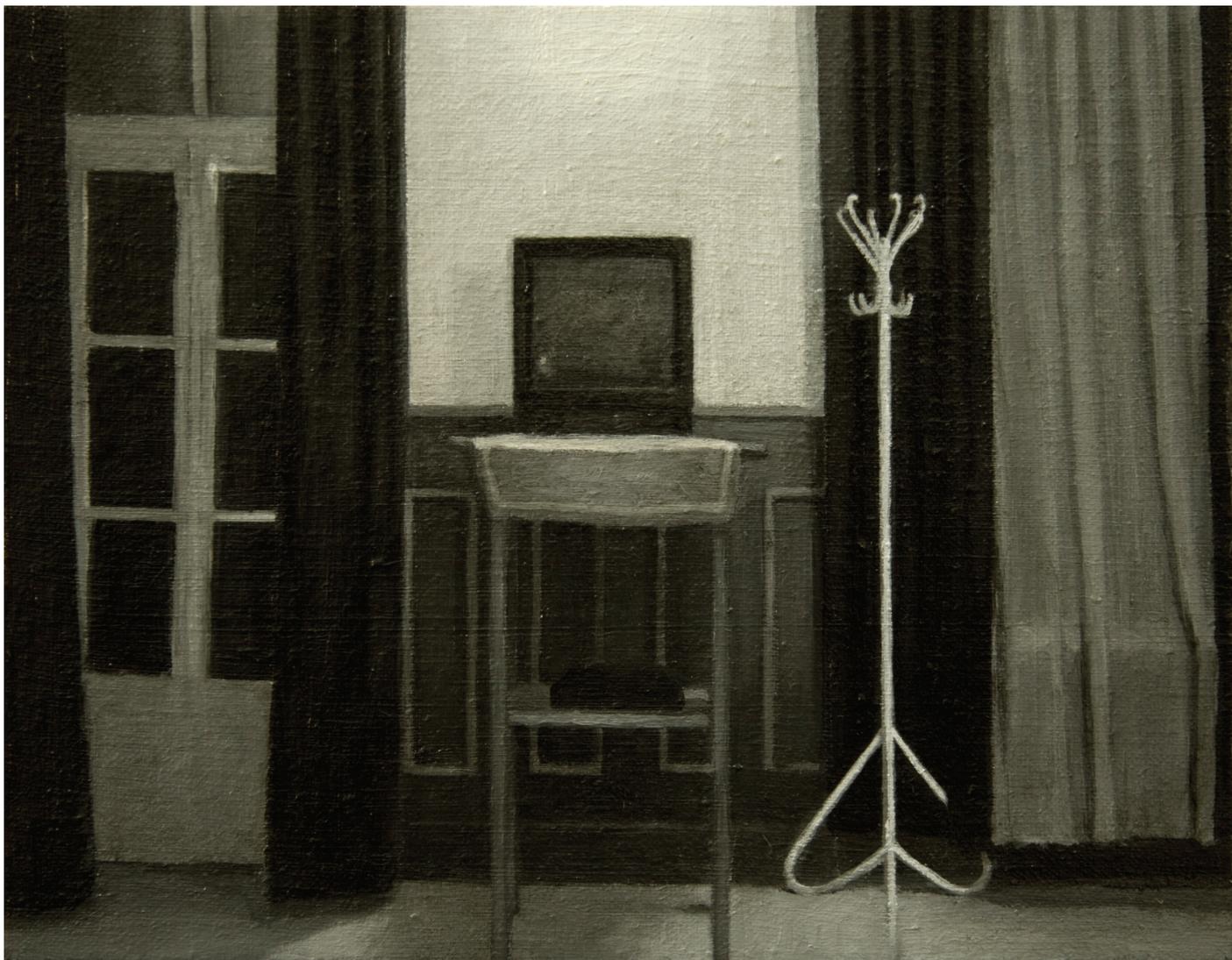
*Sátántangó no.8*  
Grafito sobre lienzo encolado a tabla. 18x24cm  
2011. Valencia

### 3.4.3. Secuencias suspendidas

*Secuencias suspendidas* es un conjunto de quince trabajos de pequeño formato que se dividen en conjuntos de tres cuadros a su vez, partiendo de tres fotogramas de cada una de las películas que ya antes hemos nombrado: *Werckmeister Harmonies* (B. Tarr, 2000); *Zerkalo* (A. Tarkovski, 1975); *Persona* (I. Bergman, 1966); *Ordet* (C.T. Dreyer, 1955); y por último *Luz silenciosa* (C. Reygadas, 2007). Los trabajos utilizan como soporte lino imprimado a la media creta encolado a un bastidor de madera. La superficie por tanto ofrece la textura del lienzo y la dureza de la tabla en la que se aplican sucesivas capas de pintura al óleo. Los referentes utilizados son los fotogramas escogidos previamente, que son trabajados en las obras con una intención representativa. Para ello se aplica la pintura con la ayuda de pinceles de tamaño reducido, superponiendo capas opacas de pintura sobre otras de mayor transparencia y viceversa. En cada obra plasmamos una composición relativamente fiel al referente, utilizando una paleta cromática reducida que en la mayoría de ocasiones se limita a una escala de grises en la que prima el claroscuro.



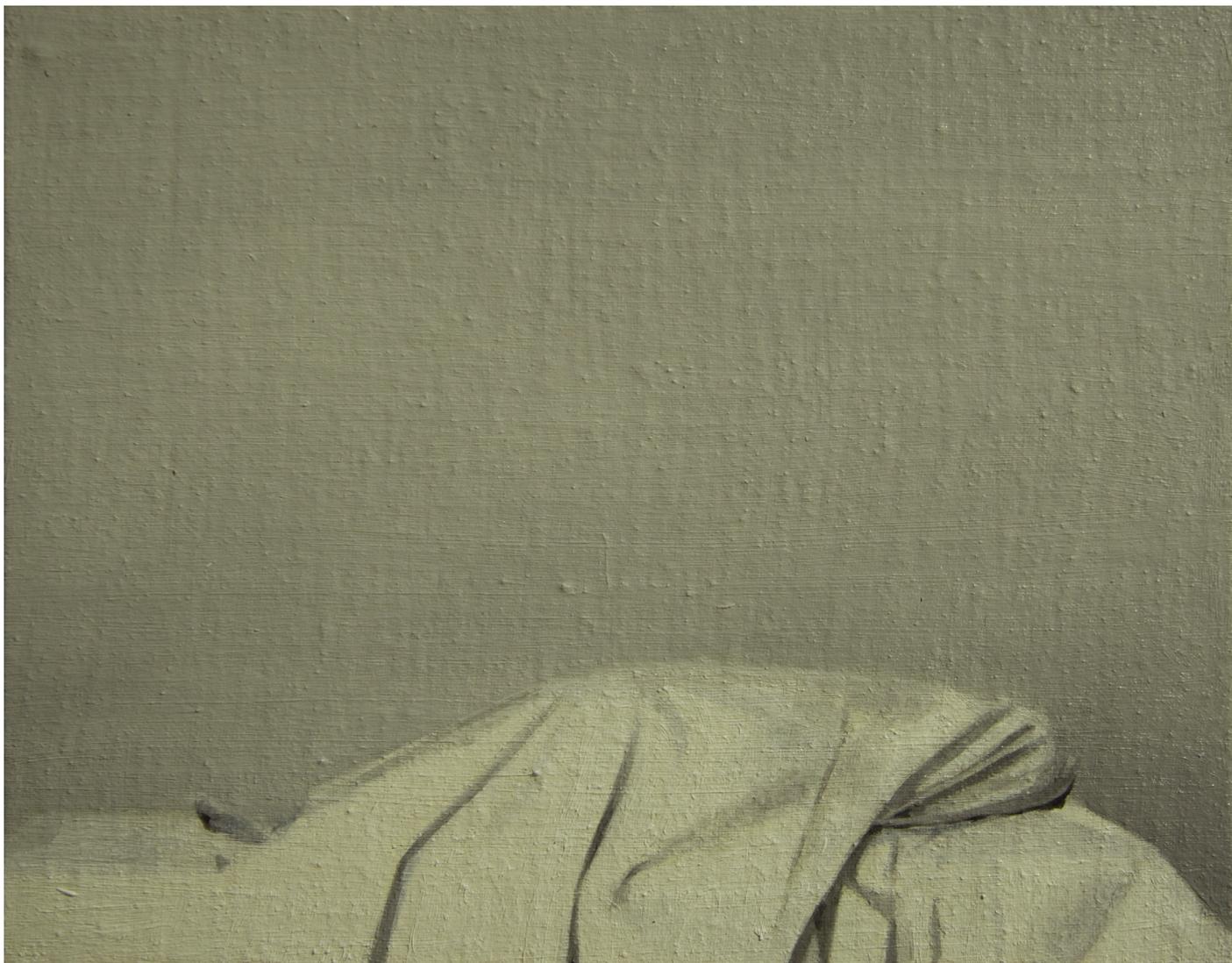
*Werckmeister Harmonies no. 1*  
Óleo sobre lino. 18x24cm  
2011. Valencia



*Werckmeister Harmonies no.2*  
Óleo sobre lino. 18x24cm  
2011. Valencia



*Werckmeister Harmonies no.3*  
Óleo sobre lino. 18x24cm  
2011. Valencia



*Persona no. 1*  
Óleo sobre lino. 18x24cm  
2011. Valencia



*Persona no.2*  
Óleo sobre lino. 18x24cm  
2011. Valencia



*Persona no.3*  
Óleo sobre lino. 18x24cm  
2011. Valencia



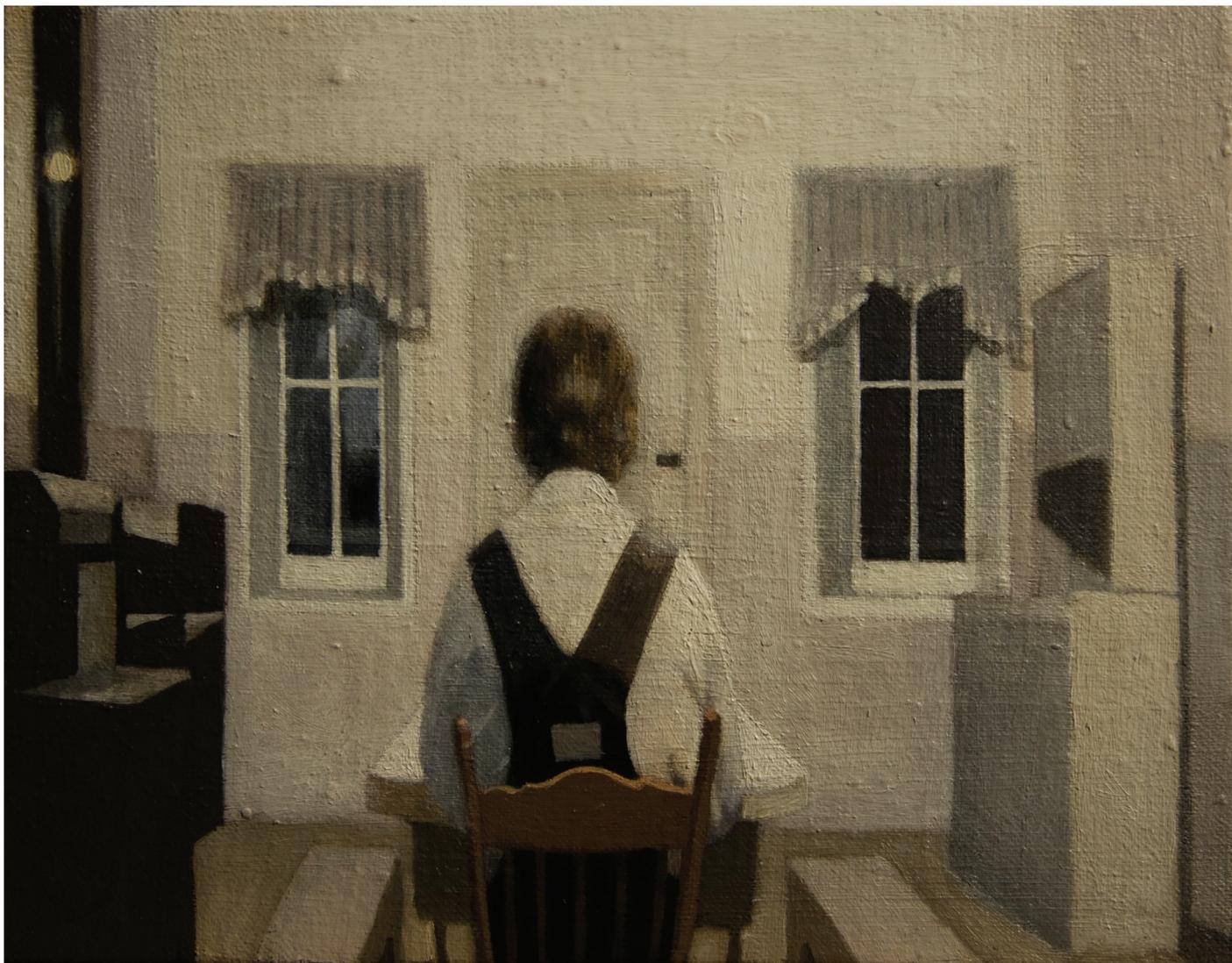
*Ordet no.1*  
Óleo sobre lino. 18x24cm  
2011. Valencia



*Ordet no.2*  
Óleo sobre lino. 18x24cm  
2011. Valencia



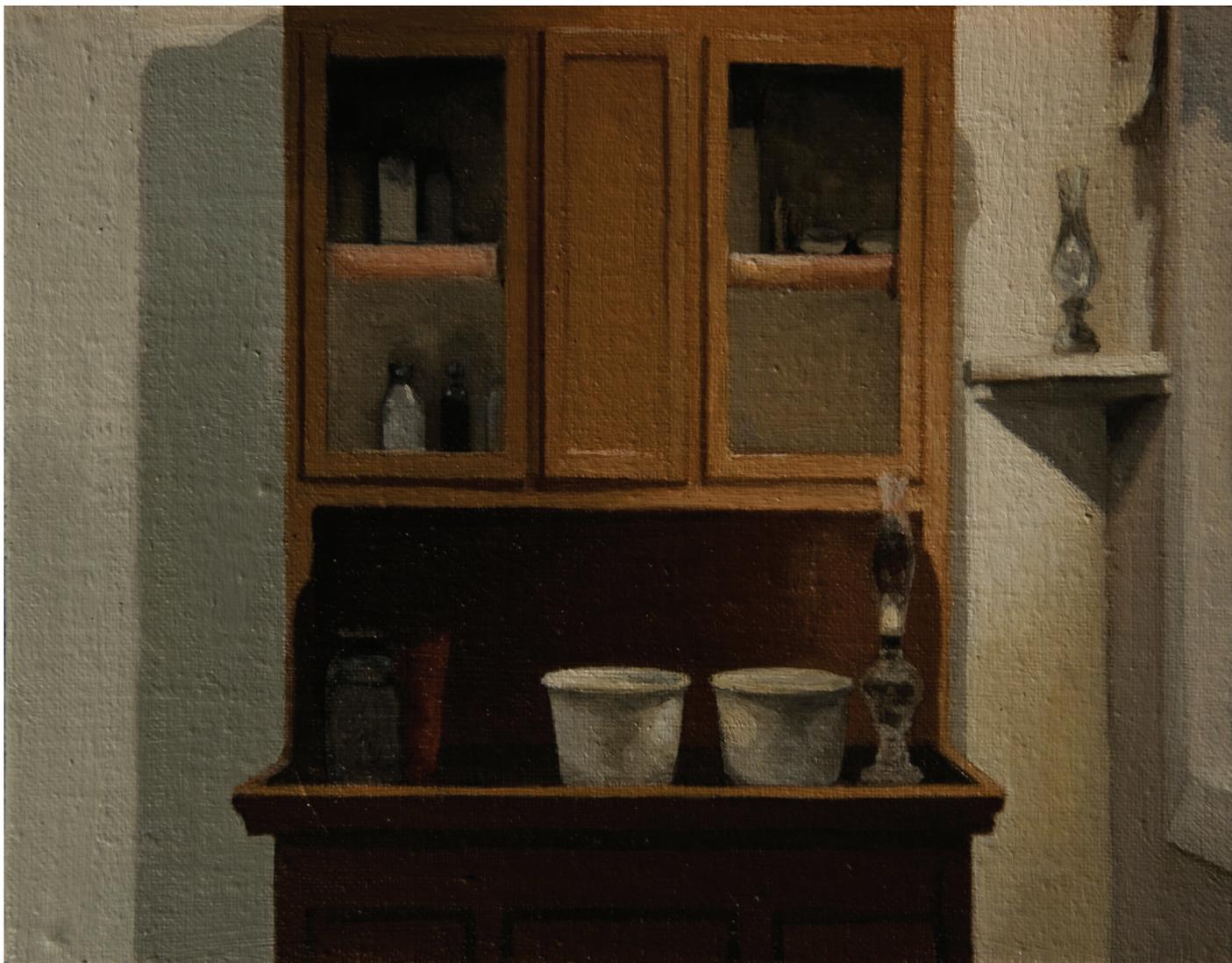
*Ordet no.3*  
Óleo sobre lino. 18x24cm  
2011. Valencia



*Luz silenciosa no. 1*  
Óleo sobre lino. 18x24cm  
2011. Valencia



*Luz silenciosa no.2*  
Óleo sobre lino. 18x24cm  
2011. Valencia



*Luz silenciosa no.3*  
Óleo sobre lino. 18x24cm  
2011. Valencia



*Zerkalo no.1*  
Óleo sobre lino. 18x24cm  
2011. Valencia



*Zerkalo no.2*  
Óleo sobre lino. 18x24cm  
2011. Valencia



*Zerkalo no.3*  
Óleo sobre lino. 18x24cm  
2011. Valencia

## IV. Conclusiones

*A lo largo de este siglo, los pintores y los cineastas no han dejado de observarse, quizás porque han tenido, y siguen teniendo, más de un sueño en común -entre otros, capturar la luz-, pero, sobre todo, porque su trabajo obedece, como señaló André Bazin, a un mismo impulso mítico: la necesidad original de superar el tiempo mediante la perennidad de la forma; el deseo, totalmente psicológico, de reemplazar el mundo exterior por su doble.<sup>89</sup>*

Finalmente, para concluir, nos gustaría realizar una reflexión sobre todo lo acontecido durante la elaboración de este trabajo, tanto en su parte teórica como en su parte práctica. Los conceptos tratados a lo largo de los diferentes capítulos anteriores merecen una valoración una vez el trabajo ha finalizado, y la serie de pinturas, sobre las que se sustentan todos los fundamentos teóricos, deben ser juzgadas en este momento para comprobar si se han conseguido los objetivos que en un principio se plantearon hace ya más de un año.

El cine, tal y como lo describía Andrei Tarkovski, se presentaba como un tipo de arte con una gran influencia en la sociedad que, como hablábamos antes, se percibía en el tiempo en que el autor escribía su libro *Esculpir en el tiempo* como una sociedad que no era más que el producto de la industrialización. Alienada, carente de relaciones fuera de sus ámbitos profesionales y sobre todo, con una alarmante ausencia de responsabilidad con su propio destino y en consecuencia, con la de su medio. Con los años hemos podido comprobar que esa falta de responsabilidad no solo era cierta, sino que ha evolucionado de manera exponencial hasta la situación actual, una crisis económica de la que, como afirman los expertos, solo se saldrá con un cambio radical de pensamiento.

En cuanto a la concepción de la importancia del cinematógrafo para la sociedad en la que el autor tanto creía, durante la investigación hemos podido comprobar que esa situación ha cambiado. La televisión y posteriormente las tecnologías informáticas han relegado al cine como medio de comunicación más influyente en la sociedad actual. Como observa José Saborit en su libro *Guía para ver y analizar el sol del membrillo*, esta situación “marginal” compartida es la que acerca en la actualidad a dos formas de arte en apariencia tan distintas como pintura y cine.<sup>90</sup>

Desde este punto de vista quizá convenga detenerse a reflexionar sobre cuál es la responsabilidad de un artista en nuestra sociedad, Bergman afirmaba al respecto que en ese punto, el arte está desesperadamente superado. Los artistas ya no son prácticamente los visionarios sociales

---

89 *Declaraciones de Víctor Erice recogidas en el press-book de la película* en: Saborit, José, *Op.cit.*, p.12

90 *Ibid.*, p.12

que fueron. Y no deben imaginarse que lo son. La realidad siempre corre más que el artista y sus visiones políticas, valorando que el artista debe reflexionar muchísimo sobre el servicio que puede prestar, preguntarse cómo puede prestar un servicio, y quizá también si la mejor manera de prestarlo es afirmándose a sí mismo y limitándose simplemente a ser un artista<sup>91</sup>. Quizá el compromiso del artista resida exclusivamente en asumir la responsabilidad para consigo mismo y su trabajo, igual que cualquier otro individuo en nuestra sociedad.

Cabe considerar en este momento otros conceptos importantes para nosotros en el campo de la pintura. Tal y como los artistas relacionados con el cinematógrafo defendían la creatividad a través del medio, intentando explotar sus recursos sin caer en las referencias explícitas tanto del teatro como de la literatura, nosotros queremos remarcar que las obras que completan este proyecto no deberían ser entendidas como referencias explícitas a las películas.

Béla Tarr, cuyos films parten de obras literarias en gran medida, afirma que esos escritos, al pertenecer a otro medio artístico, debían sufrir una conversión para ser transformados en cine. A pesar de que es evidente que en la pintura y el cine podemos encontrar muchas más similitudes que entre éste último y la literatura, principalmente por encontrarse en el ámbito de la imagen visual, creemos que las pinturas que componen este proyecto deben ser entendidas del mismo modo, ya que, lejos de tratarse de una reproducción exacta del fotograma escogido, esa imagen fílmica ha sufrido de una transformación que ha devenido una nueva imagen, ahora pictórica.

En este sentido el estudio de la pintura como un texto pictórico nos ha sido de gran ayuda para entender de una manera más consciente los procesos que intervienen entre el objeto artístico y sus posibles receptores, intentando con ello identificar cuales son los aspectos que caracterizan nuestro modo de proceder ante el hecho artístico y observar a partir de ello qué resulta interesante de nuestro lenguaje y qué es susceptible de ser modificado en trabajos futuros.

Como hemos dicho, la utilización de imágenes fílmicas como referentes para las pinturas ha sido un factor de importancia para este proyecto. El estudio de las diferentes poéticas que observamos en cada uno de los cineastas se ha planteado como un estudio pictórico que trata de extraer los aspectos que creemos interesantes para asimilarlos e incluirlos en nuestro propio trabajo, un sistema que ya se puede observar en nuestra obra pictórica precedente en el apartado de *obra anterior*, aunque tal vez en este caso sea el más evidente. No obstante, no descartamos volver a trabajar la imagen fílmica en un futuro además

---

91 Duncan, Paul y Wanselius, Bengt, *Op.cit.*, p.123

de utilizar como referente la realidad directa.

Creemos importante remarcar que el proceso de elaboración de este proyecto ha sido realizado desde las mismas premisas que dentro de él se desarrollan y que hemos mencionado ya antes. Creemos en ellas para la creación pictórica, que es nuestro trabajo, por tanto no había otra opción que seguir el mismo camino para la elaboración de los textos, y eso supone el cometido de creer absolutamente en lo que se dice y sobre todo, considerarlo como un acto de gran importancia para nosotros mismos.

La investigación de los diversos contenidos se presenta a modo de un diario en el que poco a poco éstos han ido relacionándose en la búsqueda de un discurso coherente. Los diferentes escritos se han ido recogiendo a través de fragmentos de otros escritos durante la investigación de los distintos referentes, presentados de manera intuitiva y acumulativa, pero la selección y posterior montaje para construir el discurso ha sido un proceso muy meditado, estructurando el contenido de un modo expositivo en el que se aprecian los diferentes apartados e intentando respetar el modo en que han ido ocurriendo los acontecimientos.

No se sabía de antemano lo que ocurriría con la investigación de los diferentes campos que se tratan y sobre los enlaces que podrían encontrarse entre ellos. El proceso de trabajo, por tanto, no se marcó como objetivo absoluto el plantear un texto que defendiera un cierto número de obras artísticas, sino como una búsqueda de cuestiones más amplias que nos permitieran aprender sobre nuestras inquietudes. El propio estudio motivó el conocimiento de varios directores muy interesantes que investigaré con mayor profundidad en un futuro, entre los que se encuentran Yasujiro Ozu, Michelangelo Antonioni, Kenji Mizoguchi y Angelopoulos, entre otros; además de referentes pictóricos que se investigarán del mismo modo, como Michaël Borremans, John Currin, Richard Diebenkorn y Eric Fischl.

*Allí donde por primera vez se dispuso una cámara de cine sobre un trípode, frente al mundo y las cosas, había antes, desde mucho antes, un lienzo sobre un caballete, y tras él un pintor.*

*Con su nacimiento, el cinematógrafo venía a relevar a la pintura asumiendo las aspiraciones y las tareas que a ésta le eran propias: capturar la apariencia de las cosas, crear un doble del mundo, detener la belleza, ser memoria de lo que pasa, testificar la realidad.*

*Según nos recuerda Bazin, André Malraux escribía que “el cine no es más que el aspecto más desarrollado del realismo plástico que comenzó con el Renacimiento y expresó su expresión límite en la pintura barroca.”<sup>92</sup>*

---

<sup>92</sup> André Bazin, *¿Qué es el cine?* en: Saborit, José, *Guía para ver y analizar El sol del membrillo*. Nau Llibres, Valencia y Ediciones Octaedro, Barcelona, 2003. p.13

## V. Anexos

## 5.1. Bibliografía

- ADLER Laure. Radio interview on France Culture.2008
- ÁLVAREZ, Mauricio, Construir personajes con el cine. International film festival Rotterdam 2006
- BRESSON, Robert, Notas sobre el cinematografo. Ardora ediciones, Madrid, 1997
- CARRERE, Alberto y SABORIT ,José, Retórica de la pintura. Cátedra, Madrid, 2000
- DELEUZE, Gilles, Francis Bacon. Lógica de la sensación. Ed. Arena, Madrid, 2002
- DUNCAN, Paul y WANSELIUS, Bengt, Los archivos personales de Ingmar Bergman. Taschen, Köln, 2009
- GOLDING, John, Caminos hacia el absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still. Turner, Fondo de cultura económica, Madrid, 2003
- GOMBRICH, E.H, Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica. Phaidon, Londres, 2008
- GOMBRICH, E.H. La imagen y el ojo. Alianza Forma, Madrid, 1987
- CASTELLÀ, Josep M., De la frase al text. Teories de l'ús lingüístic. Empúries, Barcelona, 1996
- JUNG, Carl Gustav, Tipos psicológicos . Edhasa, Barcelona,1994
- KRANZFELDER, Ivo. Hopper. Taschen, Köln, 2002. La conversión a lo profano
- LÓPEZ, Antonio en: VVAA, Antonio López, Proceso de un trabajo. Vegap, Madrid, 1994
- PALLI, Michael, Vilhelm Hammershøi. A heady fusion of Hopper and Vermeer. Periódico The guardian
- PONS, Juan Pablo, El cine y la pintura: una relación pedagógica en: Revista de comunicación y nuevas tecnologías.nº7. 2006

- RIVEROLL, JP. Entrevista a Carlos Reygadas a propósito de Luz silenciosa en las oficinas Mantarraya producciones México, 2007
- RODITI, Edouard, Dialogues on Art. London, Secker & Warbuck, 1960
- ROSENBAUM, Jonathan. Bluffer's Guide to Bela Tarr. Chicago Reader. 1990
- ROSENBAUM, Jonathan. Falling Down, Walking, Destroying, Thinking: A Conversation with Béla Tarr. Cinema Scope nº8.2001
- ROSENBLUM, Robert, *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. F. Juan March, Madrid, 2008
- ROTHKO, Mark, Escritos sobre arte (1934-1969). Paidós, Barcelona, 2007
- SABORIT, José, Guía para ver y analizar El sol del membrillo. Nau Llibres, Valencia y Ediciones Octaedro, Barcelona, 2003
- SCHLOSSER, Eric. Interview with Béla Tarr. Cannes, 2000
- TARKOVSKI, Andrei. Esculpir en el tiempo. Rialp, Madrid, 2002
- BOZAL, Valeriano, Johannes Vermeer de Delft. Tf editores, Madrid, 2002
- VVAA, Antonio López. Dibujos. Tf editores, Madrid, 2010
- VVAA, Arikha. Fundación colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2008
- VVAA, Hammershøi i Dreyer. Cccb, Barcelona, 2007
- VVAA, Vermeer y el interior holandés. Museo del Prado, Madrid, 2003
- WILKIN, Karen, Giorgio Morandi. Obras, escritos, entrevistas. Polígrafa, Barcelona, 2007