

LAS INTERACCIONES ENTRE CINE Y CORRIENTES ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS

MONIKA KESKA*

Resumen

Las correlaciones entre cine y artes plásticas deben estudiarse desde dos puntos de vista, la proyección de las corrientes artísticas en el cine y la influencia del cine en el desarrollo de las demás artes visuales. En la 1.ª mitad del siglo XX la presencia de elementos de origen cinematográfico en las artes plásticas era muy abundante a pesar de que el cine era todavía un medio muy reciente, ofrecía posibilidades de nuevas formas de expresión, alternativas de la pintura tradicional. La influencia del cine en las artes visuales incrementa en la 2.ª mitad del siglo XX. La presencia de elementos cinematográficos en el arte contemporáneo se puede manifestar de varias maneras: como motivos iconográficos, la influencia del lenguaje fílmico en la estructura de la imagen y como modelo formal para los nuevos medios audiovisuales.

The relationship between art and plastic arts should be studied from two different points of view: the influence of the contemporary art movements in the cinema and the impact of the cinema in the evolution of all the visual arts. In the first half of the XX Century we can observe a big number of elements with cinematographic origin in the plastic arts, even if then the film was a very recent art. The cinema offered new possibilities of visual expression, an alternative to traditional painting. The influence of the cinema in the plastic arts, especially painting increases in the 2nd half of the Century. The presence of cinematographic components in other visual arts is of different types: iconographic motives, the influence of the film language in the structure of the image and as a formal model for the new media like video art.

* * * * *

Las correlaciones entre cine y artes plásticas deben estudiarse desde dos puntos de vista, la proyección de las corrientes artísticas en el cine y la influencia del cine en el desarrollo de las demás artes visuales. En la 1.ª mitad del siglo XX la presencia de elementos de origen cinematográfico en las artes plásticas era muy abundante a pesar de que el cine era todavía un medio muy reciente, ofrecía posibilidades de nuevas formas de expresión, alternativas de la pintura tradicional. Para los futuristas el cine fue el símbolo de la modernidad y de la época industrial, para Marinetti el cine era la purificación de la pintura. El cine, junto con los experimentos fotográficos de Muybridge y Marey, influyó en el interés por representar el movimiento —una de las características de la pintura

* Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada.

(Severini, Russolo, Balla) y de la escultura futurista (Boccioni)—. El afán por la representación del movimiento y el factor temporal están presentes también en el célebre cuadro de Duchamp, el *Desnudo bajando la escalera* y en los experimentos cinéticos de László Moholy-Nagy.

Los elementos compositivos de la imagen derivados de la representación cinematográfica —tipo de composición espacial, distribución de planos, imitación de las tonalidades del technicolor— están presente sobre todo en la pintura de años 40 estadounidense, en la obra de Ben Shahn y, sobre todo, de Edward Hopper (*New York movie*), que luego servirá de modelo al pop art americano. En la pintura socialrealista soviética de la misma época encontramos reminiscencias de las películas de Eisenstein de tema revolucionario —*Huelga, Octubre, Acorazado Potemkin*—.

Los motivos iconográficos relacionados con el cine podemos encontrar en los fotomontajes de los dadaístas de alemanes, la pintura de la *Neue Sachlichkeit* y sobre todo en los cuadros surrealistas —*In memoriam.*



Fig. 1. *New York Movie*, Edward Hopper.

Mack Sennet, de Magritte, *Mae West*, de Dalí—. El caso de Salvador Dalí es especialmente significativo en el ámbito de las interacciones entre arte y cine contemporáneo. Además de incluir en sus pinturas elementos derivados del cine, colaboró con Buñuel en el guión del *Perro andaluz*, trabajó sobre un cortometraje para Walt Disney, tuvo un proyecto común con Harpo Marx (ninguna de las dos películas fue concluida). Diseñó la

secuencia onírica para *Recuerda* (*Spellbound*) de Hitchcock, su obra sirvió de inspiración para la escenografía de *Cuento de Hoffman* de Mike Powell y Preston Pressburger.

Clasificación de las vanguardias históricas del cine

La idea principal de las vanguardias cinematográficas reside en una revelación contra las formas de expresión tradicionales. En la mayoría de los casos son manifestaciones culturales paralelas a procesos similares en literatura, música y artes plásticas, aunque a veces hubo cierta distancia temporal entre una corriente artística y su análogo cinematográfico, como en el caso del cine y pintura abstracta.

Según Mario Verdone, las características generales de la vanguardia son: «*La innovación y el cambio continuo; el activismo —entusiástico, creativo, apasionado, aventurado, experimentación; nihilismo irónico, negación de lo antiguo, la experiencia límite, el juego, nuevo uso de los materiales, invención de nuevos lenguajes, la recurrencia a las nuevas tecnologías*»—. Uno de los rasgos distintivos de la vanguardia cinematográfica es su carácter interdisciplinar: la colaboración entre artistas, pintores, músicos, fotógrafos, que a menudo también eran cineastas: Richter, Balla, Eggeling, Léger, McLaren¹. La consideración del cine como la síntesis de las artes fue también la base teórica de la cinematografía futurista².

Hans Richter ofrece una definición propia de las características de la vanguardia cinematográfica en función de sus relaciones con las demás artes:

La orquestación del movimiento en ritmos visuales —la expresión plástica de un objeto en movimiento bajo variables condiciones de luz, «crear el ritmo de los objetos comunes en el espacio y en el tiempo, presentarlos en su belleza plástica (...)» (Léger)— la distorsión y la disección de un movimiento, un objeto o una forma y su reconstrucción en términos cinematográficos (tal como los cubistas separaban y reconstruían en términos pictóricos), (...), —el uso de las cualidades mágicas del cine para crear el estado original del sueño—, la liberación completa del relato tradicional y de su cronología, en desarrollos dadaístas y surrealistas, en los que el objeto es apartado de su contexto convencional³.

Existen varios tipos de clasificación de las vanguardias históricas del cine, dependiendo del criterio que se considere más significativo. Paul Adam Sitney distingue entre dos tipos de cine vanguardias⁴: Cine gráfico, caracterizado por el rechazo de la narración clásica y de la tradición de

¹ VERDONE, Mario, *Le avanguardie storiche del cinema*, Società Editrice Internazionale, Turín, 1977.

² *La cinematografía futurista*, en ROMAGUERA I RAMÍO, J. y ALSINA THEVENET, H. (editores), *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1998.

³ RICHTER, H., *El film, una forma original del arte*, en ROMAGUERA I RAMÍO, J. y ALSINA THEVENET, H. (edit.), *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 275-276.

⁴ ORTIZ, Á. y PIQUERAS, M.^a J., *La pintura en el cine*, Paidós, Barcelona, 1995, p. 97.

representación heredada de la fotografía, el teatro, y cine subjetivo. Vittorio Fagone distingue entre cine experimental, hecho por artistas que buscan nuevas formas de expresión, pintura en movimiento (Ruttmann, Richter, Eggeling), cine anti-comercial (Buñuel, Vertov, Man Ray, L'Herbier) y cine de artistas —el cine neo-vanguardista de los años 60 (Warhol, Fluxus)—.

En función de las relaciones con las corrientes artísticas el cine vanguardista del período de entreguerras se puede dividir en las siguientes categorías: cine abstracto, cine futurista, cine dadaísta, cine cubista, cine expresionista, cine surrealista, cine impresionista y la escuela soviética.

La influencia del cine en las artes plásticas en la 2.^a mitad del siglo XX

La influencia del cine en las artes plásticas incrementa en la 2.^a mitad del siglo XX, el cine se convierte en uno de los principales medios de masas y constituye una parte fundamental de la experiencia de vida de los artistas. Aumenta también el interés por las correlaciones entre cine y artes plásticas: en la última década se organizaron diversas exposiciones sobre cine y pintura —*Spellbound-art and film* en Hayward Gallery de Londres, *Peinture-Cinéma-Peinture* en Marsella, *Alfred Hitchcock and the contemporary art* en el Museum of Modern Art en Oxford—.

La presencia de elementos cinematográficos en el arte contemporáneo se puede manifestar de varias maneras: como motivos iconográficos, la influencia del lenguaje fílmico en la estructura de la imagen



Fig. 2. La naranja mecánica, Stanley Kubrick.

y como modelo formal para los nuevos medios audiovisuales. Las relaciones entre el cine y las corrientes artísticas contemporáneas, menos patentes que en el caso de las vanguardias históricas, se pueden clasificar en seis categorías:

1) Proximidad ideológica y teórica entre arte de identidad/activista y el cine: la obra de Sally Potter (identidad feminista), Derek Jarman (identidad gay) o Spike Lee (identidad étnica). En este caso la relación

entre arte contemporáneo y el cine se basa en una coincidencia temporal (años 70-80), geográfica (mundo anglosajón) y, sobre todo, una proximidad ideológica y afán activista —lucha por los derechos de minorías sexuales, étnicas (aunque en caso de la comunidad afroamericana estadounidense es difícil hablar de una minoría), mujeres—, es decir, colectivos oprimidos por el estado y las ideologías dominantes. En el caso de Derek Jarman se puede hablar también de una similitud estética con la obra de artistas como David Wojnarowicz o Duane Michals.

2) Influencia de corrientes artísticas en la imagen cinematográfica.

Después de la II guerra mundial la tradición de cine vanguardista abstracto fue continuada por el estadounidense Stan Brakhage cuya obra guarda una afinidad estética con el expresionismo abstracto. Imágenes compuestas a base de manchas coloristas, pintadas directamente sobre el celuloide (*Dante Quartet*, 1982-87, *Black ice*), grabadas o compuestas por arena colocada sobre la cinta (*Mothlight*, 1963).

El Pop art fue un referente estético para los musicales psicodélicos de Ken Russell (*Tommy*), o las películas protagonizadas por los Beatles (*A hard day's night* de Richard Lester). La *Naranja mecánica*, de Stanley Kubrick es, quizás, el ejemplo más radical de la influencia de la estética del pop-art en el cine. La escenografía, el vestuario, los cuadros y esculturas que decoran la casa de la «mujer de los gatos» o la habitación de Alex recuerdan las obras de Tom Wesselmann y John Rosenquist. El interior del Korova Milk Bar está inspirado en las esculturas del británico Allen Jones que representaban mujeres con atuendos y poses con claras connotaciones sadomasoquistas, convertidas en partes de mobiliario.

3) Influencia del cine en la representación pictórica-motivos iconográficos y modelos compositivos.

a. La presencia de elementos iconográficos y de referencias al cine en el arte contemporáneo es perceptible sobre todo en el pop-art, como manifestación cultural por excelencia de la sociedad de consumo. En la vertiente estadounidense del pop-art las imágenes más conocidas son



Fig. 3. La naranja mecánica, Stanley Kubrick.

sin duda los retratos multiplicados de Marilyn Monroe o James Cagney de las serigrafías de Warhol, también hay numerosas referencias cinematográficas en la obra de James Rosenquist, Ed. Ruscha (*Back to Hollywood*)—, y en el pop art británico, en la obra de Peter Blake y, especialmente en la de Richard Hamilton (*The Dream of the White Christmas, Ghost of UFA*). En Europa las corrientes artísticas que aluden al dadá, como el Nuevo Realismo, emplean referencias al cine como símbolo de la cultura burguesa, de este modo se pueden interpretar las obras de Mimmo Rotella en las que utiliza carteles publicitarios de las películas de Marilyn Monroe o de la *Dolce vita* de Fellini.

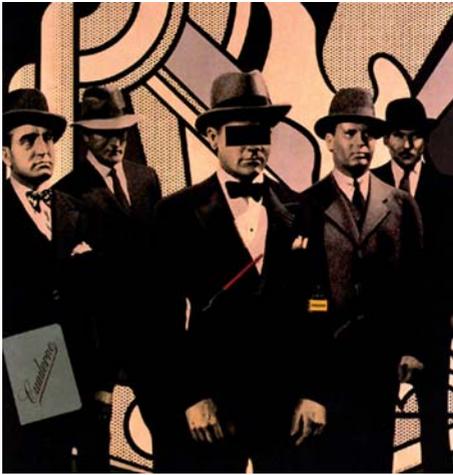


Fig. 4. El día en que aprendía a escribir con tinta, *Equipo Crónica*.

En España la iconografía cinematográfica se puede percibir en los retratos de Brigitte Bardot de Antonio Saura y en la estética de cine negro americano reproducida en la obra del Equipo Crónica.

En los años 80 los apropiacionistas reproducen fragmentos e imágenes de películas emblemáticas. Robert Longo toma como referencia la película de Reiner Werner Fassbinder *El soldado americano* (1970) en su serie *Men in the cities* (1980-87) y en su tríptico *performance, Sound Distance of a Good Man* (1978). La manipulación de la imagen que practicaron los apropiacionistas «no la transforma realmente;

la fetichiza. La imagen es un objeto de deseo, el deseo de una significación que se sabe ausente»⁵.

b. La influencia de elementos cinematográficos en la pintura de la posguerra era de clases muy variadas. Desde la representación del movimiento, elementos de narración, tipo de luz, colorido, modelo de composición espacial, disposición de los planos, hasta una fiel reproducción de la composición del encuadre en la que se imitaba incluso el formato de la pantalla: tal como lo podemos observar en la obra de Edward Hopper, los hiperrealistas Richard Estes y Jacques Monory y en el pop-art. La

⁵ CRIMP, D., *Imágenes*, en WALLIS, B. (editor), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001, p. 183.

representación del movimiento y de las tonalidades el technicolor se convirtió en un rasgo distintivo de la obra de David Hockney.

La influencia de la representación fílmica se percibe también en la *Escuela de Londres*. En realidad no se trata de una escuela, sino más bien de un grupo de pintores que coincidieron en la capital británica en la 2.^a mitad del siglo pasado —R.B. Kitaj, Michael Andrews, Francis Bacon, Lucian Freud, Frank Auerbach—, cuyas obras presentan algunas similitudes estilísticas. Son pintores figurativos, especialmente interesados en el empleo del lenguaje fílmico en la pintura, pero no de la manera tan evidente como en el caso de los artistas pop. Lucian Freud emplea elementos de la composición espacial fílmica —ángulos, primeros planos, puntos de vista y disposición de las figuras— hacen pensar que sus cuadros forman parte de una secuencia más amplia.

Francis Bacon introducía motivos de las películas de Eisenstein *Acorazado Potemkin* y *La Huelga* —el grito, las escenas de mataderos—. En *La nodriza del Acorazado Potemkin*, la única referencia directa de Bacon a la película de Eisenstein, la imagen de la mujer gritando tiene, sin embargo, un significado mucho más complejo que el de un simple motivo iconográfico. Bacon utiliza también una serie de elementos, que José Luis Borau⁶ atribuye a la influencia del lenguaje fílmico —efectos lumínicos que imitan la luz artificial (el motivo de la bombilla frecuente en sus cuadros de los años 70-80), desenfoques, primeros planos y de composición espacial inspirada en el cine y en la fotografía, el elemento narrativo en sus trípticos⁷ y la representación del movimiento—.

La serie de fotografías de Cindy Sherman *Film stills* de los años 70 contiene elementos de narración, imita la naturaleza del fotograma cinematográfico: un fragmento espacio-temporal de una secuencia que sugie-



Fig. 5. La niñera del «Acorazado Potemkin», Francis Bacon.

⁶ BORAU, J. L., *El cine en la pintura. La pintura en el cine*, Ocho y Medio, Madrid, 2003.

⁷ «Triptychs are the things I like doing most, and I think this may be related to the thoughts I've sometimes had of making a film. I like the juxtaposition of the images separated on three different canvases» citado en SYLVESTER, D., *Looking back at Francis Bacon*, Thames & Hudson, Londres, 2000, p. 100.



Fig. 6. Film still, *Cindy Sherman*.

re narración, también su composición, elementos, como el maquillaje y el vestuario que indican que se trata de un disfraz, artificial a propósito⁸.

En los años 80 la composición espacial fílmica y efectos lumínicos, sobre todo los desenfoces se hacen patentes en los cuadros figurativos de Gerhard Richter. En la pintura estadounidense la influencia del cine se percibe en la obra de Robert Pearlstein, cercano estilísticamente a Lucian Freud, y en la tendencia de *Bad painting* —Eric Fischl, David Salle, Marc Tansey—,

4) Cine como modelo formal para el vídeo art.

Una de las principales características del arte del siglo XX es cuestionar la posición privilegiada de la pintura tradicional como medio de representación, el proceso es perceptible sobre todo en las últimas décadas del siglo con la revolución tecnológica y la aparición del vídeo art. Según Nam June Paik, el vídeo es un avance técnico de la pintura, de la misma manera que el collage sustituyó en su momento la pintura al óleo⁹ y se inscribe en la tradición de la expresión plástica. Otro referente significativo para el vídeo es el cine como modelo de las formas narrativas, la composición del encuadre, montaje. El vídeo podría incluso considerarse como una fase intermedia entre la expresión cinematográfica y pictórica.

5) Cine como modo de expresión o de difusión del arte conceptual, happening, performance, body art: Cine experimental.

La historiografía del cine suele utilizar dos términos *experimental* y *underground* para designar fenómenos culturales muy parecidos. Cine experimental es, quizás, el término más utilizado, se suele referir al cine

⁸ CRIMP, D., *Imágenes*, en WALLIS, B. (editor), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001, p. 181.

⁹ VERDONE, M., *Le avanguardie storiche del cinema*, Società Editrice Internazionale, Turín, 1977, p. 156.

hecho por artistas, más cercano a las corrientes artísticas contemporáneas. El cine underground, en cambio, se refiere más bien al cine independiente, dedicado a un público limitado: la obra de Maya Deren, Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, *New American Cinema*, Andy Warhol. Mario Verdone utiliza el término *underground* también refiriéndose a los experimentos cinematográficos de Christian Boltanski o de Stan Brakhage.

Tanto el cine experimental o underground, como el vídeo art sirvieron de modelo al cine neovanguardista de la posguerra, los resultados de esta influencia se pueden ver en las películas de Jean-Luc Godard, David Lynch, Peter Greenaway, Sally Potter, John Maybury y Derek Jarman y en el ciclo de Matthew Barney *Cremaster*, que se sitúa a medio camino entre el cine y el vídeo arte.

Dentro del cine experimental europeo cabe destacar la obra del artista conceptual belga Marcel Broodthaers. Los guiones de sus películas estaban elaborados a modo de poemas, ya en sí tienen valor artístico. Generalmente sus obras incluían una reflexión sobre arte, muchas veces sus películas se relacionaban con alguna exposición, como en el caso de su primera película —*Clef d'horloge. Poème cinématographique en honneur de Kurt Schwitters* (1957)—, o *Une discussion inaugurale* (1970). A veces estaban dedicadas a obras de arte de otros artistas, generalmente de un pasado, más o menos remoto —*Bruegel and Goya-Journalistes* (1963), *Ceci ne serait pas une pipe* (1969-71)—, en el caso de *Analyse d'une peinture* (1973) se trataba de un cuadro *amateur* de un artista anónimo, que Broodthaers había adquirido en un mercadillo parisino. Otro motivo frecuente en sus películas era el cine mismo —*Charlie als film star* consistía en un collage de los cortos de Chaplin, *Belga Vox-Mode-20th Century Fox* es un montaje de secuencias de películas y de cortometrajes informativos que se proyectaban en los cines.

En EE.UU. los principales representantes del cine experimental fueron los artistas del grupo Fluxus —Nam June Paik, George Maciunas, Yoko Ono, Shigeo Kubota, Dick Higgins, Paul Sharits, Wolf Vostell—. El cine para George Maciunas, el teórico de Fluxus, era una forma inmaterial, igual que el arte conceptual, que sólo existe en el momento de la pro-



Fig. 7. *Cremaster 2*,
Matthew Barney.

yección. Maciunas se interesó por el cine influenciado por los teóricos del cine soviético pre-stalinista, que lo consideraban como un *Gesamtkunstwerk* proletario¹⁰, un eficaz medio de propaganda y, a la vez, de experimentación formal. Maciunas describía Fluxus como Neo-Dadá en música, teatro, poesía y arte¹¹. La influencia del dadá (también del cine dadaísta) es perceptible por ejemplo en *The dog* de Milan Knížák, que consistía en la filmación de la realidad desde el punto de vista de un perro. Las películas de Fluxus contenían un elemento interdisciplinar muy importante, en muchos casos era resultado de la búsqueda de un equivalente de la experiencia musical en el cine: los artistas de Fluxus se interesaban sobre todo por su factor temporal. Una obra que tiene desarrollo temporal no existe hasta el momento de su representación, lectura o interpretación.

Cada copia de *Fluxfilm Anthology* contiene alrededor de 25 películas, pero no existen dos ejemplares iguales de esta recopilación, en total existen 41 *Fluxfilms*. Son de tipos muy variados —alusiones autorreflexivas sobre el medio cinematográfico, meditaciones sobre el factor temporal—, muchos empujan la «imagen aburrida», repiten la misma escena de principio a fin de la película, a veces con mínimos cambios, en otros casos las imágenes duran fracciones de segundos. Algunas, especialmente las grabaciones de los performance, están rodados en tiempo real. El cine de Fluxus mantiene algunos puntos en común con el cine estructural, defendido por Jonas Mekas, aunque Maciunas niega la calificación de estructural a sus producciones. *Fluxfilm n.º 1-Zen for a film*, de Nam June Paik, se puede considerar un perfecto resumen de toda la trayectoria artística de Fluxus¹²: arte autorreferencial, medición del paso del tiempo, una broma a los espectadores, un aliciente a la contemplación. En otra de sus películas más relevantes, *Homage to John Cage* (1973), combinaba la grabación de un performance con manipulación electrónica de la imagen obteniendo un efecto colorista, de acuerdo con su concepto de «pintura con vídeo». Volf Wostell en los años 60-70 realizaba *dé-coll/age happenings* que incluían filmaciones de los eventos y performance de Fluxus, reflejando las condiciones del collage. Entre las obras de Shigeo Kubota destacan sus vídeo esculturas, una serie creada en homenaje a Marcel Duchamp y la *George Maciunas with one eye* basado en un collage de fotos de Maciunas. Yoko Ono en sus películas se centra en el tema de la sexualidad, el ejemplo más conocido de su obra fílmica es el *Fluxfilm n.º 4-Bottoms*.

¹⁰ FRANK, P., *Un recorrido por el cine de Fluxus*, en VV.AA., *Fluxus y Fluxfilms 1962-2002*, MNCARS, Madrid, 2002, p. 25.

¹¹ RUSH, M., *New media in late 20th-century art*, Thames & Hudson, Londres, 1999, p. 24.

¹² *Ibidem*, p. 35.

Cine estructuralista

Cine estructuralista, un calificativo que suele asociarse con la obra cinematográfica de Andy Warhol y con algunas películas de Stan Brakhage (*Dog, star, man, Cat in the cradle, The act of seeing*), tuvo gran influencia en el cine experimental europeo y en la obra temprana de cineastas neovanguardistas británicos, Peter Greenaway y Derek Jarman. Se define por su condición autorreflexiva y formalista. En aspectos formales, se caracteriza por el uso de la cámara inmóvil y efectos estroboscópicos, repetición de encuadres, generalmente de imágenes banales y «aburridas», reproducción de imágenes proyectadas sobre una pantalla¹³.

6) Cine Abstracto

La abstracción en el cine se dio a conocer sobre todo en Alemania en los años 20-30, hasta la llegada al poder del partido nazi, cuando este tipo de películas fue considerado «arte degenerado». En Alemania, el interés de los pintores abstractos por el cine como pintura en movimiento tuvo mucho que ver con la fascinación de los artistas de la Bauhaus por la producción industrial y la máquina¹⁴. Vikking Eggeling (1880-1925), pintor sueco que trabajaba en Berlín y colaborador de Hans Richter, es considerado como el creador de la primera película abstracta —*Symphonie Diagonale* (1922)—, que consistía en el desarrollo rítmico de formas abstractas puras. Eggeling estaba interesado más en la experimentación de las nuevas formas de expresión que en el cine mismo, consideraba el cine como un medio de experimentación formal de la pintura.

También Hans Richter se dedicó a la experimentación con las nuevas posibilidades expresivas de la pintura abstracta:

Los problemas del arte moderno llevan directamente al cine. La organización y la orquestación de la forma, el color, la dinámica, el movimiento, la simultaneidad, eran problemas con los que se enfrentaron Cézanne, los cubistas, los futuristas. Eggeling y yo salimos directamente de los problemas estructurales del arte abstracto hacia el medio cinematográfico. La conexión con el teatro y la literatura quedó completamente cortada. El cubismo, el expresionismo, el dadaísmo, el arte abstracto, el surrealismo, encontraron en el cine o sólo su expresión, sino *un nuevo logro en un nuevo nivel*¹⁵.

El ritmo musical aplicado a la imagen fue el elemento esencial de sus películas: *Fuga, Preludio* (proyectos no realizados) y de la serie *Rhythmus*

¹³ Ibidem, 148.

¹⁴ MOSZYNSKA, A., *El arte abstracto*, Ediciones Destino, Barcelona, 1996, p. 96.

¹⁵ RICHTER, H., *El film, una forma original del arte*, en ROMAGUERA I RAMÍO, J. y ALSINA THEVENET, H. (editores), *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 275.

(*Rhythmus*, 1921, *Rhythmus 23*, 1923, *Rhythmus 25*, 1925) que consistía en interacciones entre figuras geométricas y la alternancia de blanco y negro. En *Film Studio* (1926) introdujo una especie de danza de objetos geométricos coordinada con los ritmos de la música.

En los años 20 Walter Ruttmann se dedicó a la realización de *Opus* (1922-26), una serie de cortometrajes abstractos de 5-8 minutos de duración. Ruttmann introducía el color, aplicado a mano directamente sobre la placa de vidrio, esta técnica permitía obtener una amplia gama de grises. Como la mayoría de los cineastas vanguardistas de la época, utilizaba los ritmos musicales unidos a juegos de luz sobre figuras geométricas con la intención de reproducir las emociones causadas por la música.

Óscar Fischinger, influenciado por los experimentos de Ruttmann, realizó numerosos *Estudios* —cortometrajes en los que combinaba composiciones abstractas de figuras geométricas y líneas con piezas musicales (*La rapsodia húngara n.º 2* de Franz Liszt en *Studium n.º 7*, 1930)—. En la *Composición azul* (1933) introdujo por primera vez el color. Durante el régimen nazi en Alemania tuvo que emigrar a EE.UU. donde se incorporó en los estudios de Walt Disney. Fuera de Alemania el cine abstracto fue practicado por el británico Oswald Blakestone, (*Ritmos lumínicos*, 1930) y Adrian Brunel en algunas de sus primeras obras.

En los años 40 John y James Whitney continuaron la tradición del cine abstracto de las vanguardias históricas empleando procedimientos de collage o filtros coloreados para obtener composiciones geométricas —*Variations* (1941-43) y *Film exercises 1-5* (1943-44)—. En los años 60, ya trabajando por separado, utilizaron los ordenadores analógicos para crear imágenes abstractas —James Whitney en *Lapis* (1963-66) y John en *Catalogue* (1961)—. En los años 70 John Whitney empezó a experimentar con las técnicas digitales —*Permutations* (1970) y *Matrix* (1971)—. Entre sus seguidores estaban los cineastas estadounidenses interesados en las posibilidades expresivas del color y de la luz —Robert Breer (*Blazes*, 1961), Jordan Belson (*Phenomena*, 1965), Scott Bartlett (*Offron*, 1967) y Stan Brakhage—¹⁶.



Fig. 8. Los fotogramas de Reel two, Stan Brakhage.

¹⁶ PARKINSON, D., *Historia del cine*, Ediciones Destino, Barcelona, 1998, p. 200.

Arte contemporáneo en el cine

El arte contemporáneo ha dejado su huella en el cine actual, las artes plásticas fueron el tema de numerosas películas biográficas, aparecen también bajo la forma de estilización, *Tableaux vivants* y citas pictóricas. Igualmente, cabe destacar la influencia del arte multimedia en el cine contemporáneo, sobre todo en la obras de directores más innovadores como Peter Greenaway que desde los años 90 experimenta con la imagen digital. Sus últimas películas (la trilogía *Tulse Luper's suitcases*) se acercan más a la instalación video que al cine tradicional. También el ciclo *Cremaster* del escultor estadounidense Matthew Barney se mantiene en la frontera entre el cine y el video arte.

En la 2.^a mitad del siglo muchos cineastas se iniciaron en las escuelas de bellas artes como pintores: Peter Greenaway, Pier Paolo Pasolini, Derek Jarman, Akira Kurosawa, y en algunos casos ya eran artistas reconocidos cuando decidieron dedicarse al cine, como Andy Warhol Julian Schnabel (*Basquiat*, 1996), Robert Longo (*Johnny Mnemonic*, 1995), Cindy Sherman (*Office killer*, 1997), David Salle (*Search and destroy*, 1995). *Basquiat* (1996) de Julian Schnabel es un caso especial, ya que es biografía de un pintor contada por otro artista. Schnabel opta por una narración no realista, estiliza la imagen para asemejarla a los cuadros de Basquiat, reproduce los recursos cromáticos de la obra del pintor.

Uno de los artistas que más presencia tuvo en el cine contemporáneo fue Francis Bacon. Directores como Bernardo Bertolucci, David Lynch, Derek Jarman o Peter Greenaway se habían inspirado en su pintura. Sin duda, el caso más conocido es *El último tango en París* de Bernardo Bertolucci. En 1971, cuando se rodaba la película, En París hubo una gran exposición de Francis Bacon. Bertolucci fue a visitara acompañado de Marlon Brando y Vittorio Storaro, en su opinión, la pintura de Bacon transmitía la misma tensión dramática que él quería expresar en su película:



Fig. 9. El último tango en París, Bernardo Bertolucci y Autorretrato (1969), Francis Bacon.

Por aquella época, hubo una gran exposición de Francis Bacon en el Grand Palais, y la luz en sus cuadros se convirtió en otra de las claves principales para los monogramas estilísticos que estábamos buscando. Llevé a Marlon a ver la exposición porque quería que se sensibilizara con los personajes de Bacon y actuara como ellos. Me parecía que su rostro y su cuerpo tenían una maleabilidad interna similar. Yo quería que Paul fuera como Lucian Freud y los restantes personajes que aparecían obsesivamente en los cuadros de Bacon: rostros devorados por algo que sale de dentro¹⁷.

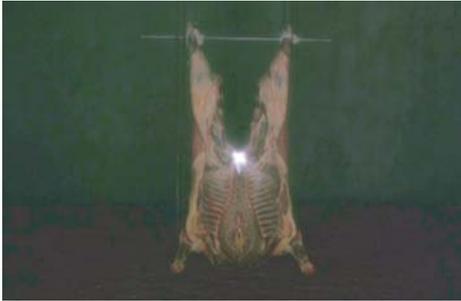


Fig. 10. *Edward II*, Derek Jarman.

Las imágenes del *Último tango en París* están claramente inspiradas en la pintura de Bacon. La película comienza con el grito de Marlon Brando, una alusión evidente al motivo del grito presente en sus cuadros de Bacon. Los títulos de crédito tienen como fondo los retratos de los amigos del pintor —Lucian Freud e Isabel Rawsthorne (1964)—, que sirvieron de modelo para los protagonistas de la película. Paul y Jeanne no sólo imitan las forzadas poses de los cuadros de Bacon, pero también sus personalidades dan la sensación de estar inspiradas en los personajes de sus retratos: caras torturadas que parecen esconder algún secreto, gente incompatible con las reglas sociales imperantes.

Uno de los casos más interesantes de la fusión entre el arte contemporáneo y el cine es *Love is the devil—A study for a portrait of Francis Bacon*, de John Maybury, que se centra en la relación entre Francis Bacon y George Dyer. A causa de la negativa de los herederos de Bacon, Maybury no pudo mostrar cuadros originales en su película, por lo que tuvo que recurrir a la estilización de la imagen, de manera similar a la del *Último tango en París*. La imagen en *Love is the devil* imita la textura de la pintura, el colorido y la luz, reproduce la composición espacial y los interiores claustrofóbicos de las pinturas de Bacon. Mediante



Fig. 11. *Love is the devil*, John Maybury.

¹⁷ Peppiatt, *Op. cit.*, 1999, pp. 292-293.

cambios de enfoque y ángulos de la cámara Maybury obtiene el efecto de deformación de la figura humana, una de las señas de identidad de la obra del pintor.

La serie de piscinas pintada en los años 60-70 por otro representante de la *Escuela de Londres*, David Hockney, ha inspirado varias escenas de la *La mala educación* de Pedro Almodóvar,

en algunos casos se trata casi de *tableaux vivants*. Almodóvar reproduce la composición y la gama cromática de los cuadros de Hockney y también su temática y contexto.



Fig. 12. Retrato de un artista. Piscina y dos personas, David Hockney.



Fig. 13. La mala educación, Pedro Almodóvar.

Bibliografía

BORAU, J. L., *El cine en la pintura. La pintura en el cine*, Ocho y Medio, Madrid, 2003.

CRIMP, D., *Imágenes*, en WALLIS, B. (editor), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001.

DE SANTI, P. M., *Cinema e pittura*, número monográfico de «ART DOSIER», 1987.

FRANK, P., *Un recorrido por el cine de Fluxus*, en VV.AA., *Fluxus y Fluxfilms 1962-2002*, MNCARS, Madrid, 2002.

MOSZYNSKA, A., *El arte abstracto*, Ediciones Destino, Barcelona, 1996.

O'PRAY, M., *Derek Jarman: The dreams of England*, British Film Institute, Londres, 1996.

ORTIZ, Á. y PIQUERAS, M.^a J., *La pintura en el cine*, Paidós, Barcelona, 1995.

PARKINSON, D., *Historia del cine*, Ediciones Destino, Barcelona, 1998.

RICHTER, H., *El film, una forma original del arte*, en ROMAGUERA I RAMIÓ, J. y ALSINA THEVENET, H. (edit.), *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1998.

RUSH, M., *New media in late 20th-century art*, Thames & Hudson, Londres, 1999.

SYLVESTER, D., *Looking back at Francis Bacon*, Thames & Hudson, Londres, 2000.

VERDONE, Mario, *Le avanguardie storiche del cinema*, Società Editrice Internazionale, Turín, 1977.

VV. AA., *La cinematografía futurista*, en ROMAGUERA I RAMIÓ, J. y ALSINA THEVENET, H. (editores), *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1998.