

# El arte en el séptimo arte

*La ficción cinematográfica refuerza el componente mítico del artista desde la tarea de un creador que produce símbolos y significados complejos; lo elige como protagonista (héroe o antihéroe, tanto da) y atribuye al acto de la creación unas características que lo diferencian del resto de los mortales.*

*“El cine y la construcción mítica del  
artista”*

*Javier Tudela*

Desde siempre la figura del artista plástico ha sido motivo de representación por parte de otras disciplinas artísticas. Con el nacimiento del cine, en el siglo XIX, muchos han sido los artistas que han ocupado lugares destacados en producciones cinematográficas. Este artículo trata de reflexionar sobre cómo la representación que el cine ha realizado del artista está vertebrada por una serie de estereotipos que han influido notablemente en la configuración del rol social del mismo. Un rol que ha ido evolucionando, ligado a épocas y contextos concretos, que pone de manifiesto la íntima relación que existe entre construcción social y las relaciones de poder que le dan forma.

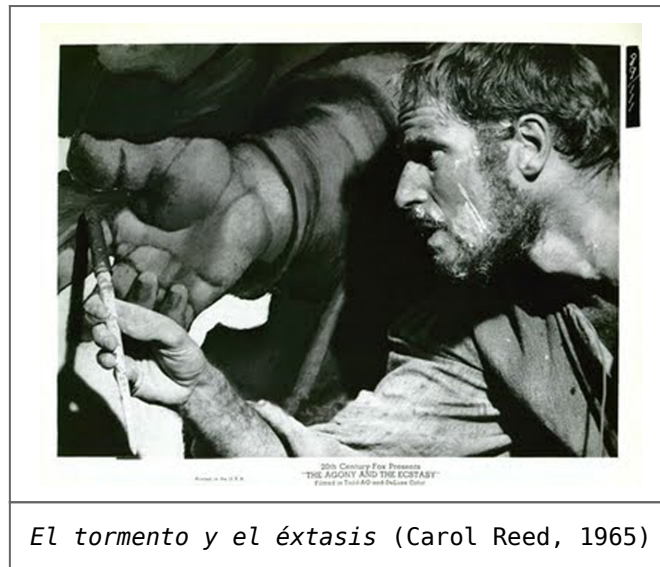


La diferencia de “edad” entre el cine y otras disciplinas artísticas hace que a la hora de buscar referencias en los procesos de creación se encuentren con facilidad en los autores/artistas que la historia del arte ha ido destacando. No hay que olvidar que el cine es también un medio en el que un autor pone en marcha un proceso que desemboca en una obra final que, aún con las diferencias impuestas por la técnica, tiene puntos en común con los procesos asociados a otras artes. No en vano son muchos los artistas que, desde principios del siglo XX, transitan indistintamente entre la imagen fija y en movimiento, entre la imagen y el sonido, entre lo bidimensional y lo tridimensional.

Hasta qué punto esa imagen creada y configurada desde el medio corresponde a la realidad queda en entredicho a la hora de examinar los *biopic* más destacados sobre el tema. El estudio del mito del artista al que hace mención el título pone de manifiesto que, en la mayoría de las ocasiones, se articula más desde la ficción que desde la realidad o, por lo menos,

forma un entresijo de ambas. Partiendo de la predilección del cine por “los grandes relatos” se puede comprender cómo la imagen del artista suele estar construida más desde la exposición de su “pretendida” vida y personalidad que desde el análisis de su propia obra. De esta forma, se busca la esencia de ese “don” creativo, que convierte al artista en una persona especial, en una vida interior que es capaz de distinguirlo del resto o en una serie de circunstancias personales que ponen a prueba un tipo de vida que está fuera de las convenciones sociales. Es por esto por lo que se establecen una serie de estereotipos que parecen componer un mapa “tipo” de las características personales que debe poseer aquel que se dedique a la actividad artística y que, así mismo, forman parte de “la imagen de artista” que está fuertemente construida en el imaginario colectivo.

Una de las características que más comúnmente se potencian desde el cine es la idea de artista como genio. Este vínculo queda demostrado a través de películas como *El tormento y el éxtasis* (Carol Reed, 1965) en la que se muestra la vida de Miguel Ángel y sus relaciones con el Papa Julio II, o también en uno de los iconos por excelencia en este sentido, Picasso, cuya vida y obra ha sido llevada al cine en multitud de ocasiones. Destaca el documental *El misterio de Picasso* (1956) realizado por Henri-George Clouzot en colaboración con Picasso que obtuvo el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cannes. Según Ramón Almela “la validez de la idea del genio ha sido puesta en entredicho en los últimos años. El genio es siempre explicado acorde a las mitologías de una época dada. Juzgado poco más o menos como un producto de buen marketing o buena política, ha sido visto una forma de “imperialismo intelectual” y como un fenómeno de relativa importancia comprado con las políticas culturales” (Almela, 2009). No hay que olvidar, así mismo, como la idea de trascendencia suele vincularse a la creación, desde unos posicionamientos artísticos convencionales que valoran el arte en base a los objetos que éste es capaz de producir.



Esta idea de genio está muy asociada a la de inspiración, por la cuál la obra del artista es fruto de una serie de mecanismos intuitivos e irracionales que surgen de repente y se formalizan de forma casi automática. A menudo el cine ha vinculado esta inspiración a las relaciones personales más íntimas que establece el artista con su entorno. Así, la inspiración toma forma de musa, generalmente mujer, que permite aflorar el genio contenido del creador, generalmente hombre, imponiendo de esta manera supuestos erróneos. Frente a esta idea la realidad se impone, la obra del artista es, sin duda, el resultado de disciplina, experimentación constante y capacidad de investigación. Por otro lado, presupone que la inspiración se provoca a través de la belleza, cuando el punto de partida de una obra no siempre se realiza a partir de lo bello y, al mismo tiempo, viene a reafirmar el papel totalmente secundario que ha tenido la mujer dentro de la historia del arte, en la cuál, su relación con la creación artística suele limitarse a este rol accesorio. *La joven de la perla* (Peter Webber, 2003) expone esta idea en la adaptación de la novela de Tracy Chevalier a través de un relato de que narra la relación ficcionada de la retratada con el pintor Johannes Vermeer.



Son muy pocos los *biopic* de mujeres artistas, aunque hay que mencionar que, de un tiempo a esta parte, aparecen con algo más de frecuencia en las carteleras. Frida Khalo ha sido la protagonista de varias producciones como *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, 1984) o *Frida* (Julie Taymor, 2002). Es cierto que la vida de Frida se presta a una narración en la que se unen vida, obra y dolor capaz de potenciar la carga dramática de su biografía y que, por otra parte, su arte es inseparable de su relación con Diego Rivera. Podrían mencionarse otras aportaciones como *La Pasión de Camille Claudel* (Bruno Nuytten, 1987) en la que se presenta la vida y obra de Camille Claudel aunque, en este caso, también vinculada de nuevo a lo masculino hegemónico, otro de los grandes de la historia del arte, su pareja Auguste Rodin. Citar el caso de Diane Arbus en *Retratos de una obsesión* (Steven Shainberg, 2006) en la que se da otro de los convencionalismos del género, el paso de la vida social aceptada a los límites marcados por la relación del artista con lo excéntrico o la más actual *Séraphine* (Martin Provost, 2008).



*Séraphine* (Martin Provost, 2008).

Como explica Javier Tudela “el relato cinematográfico recrea los prejuicios que alimentan la leyenda del artista y ayuda a mantener un status social diferenciado. La construcción de la imagen del artista está basada casi exclusivamente en su modelo de negociación narcisista con el éxito y el fracaso” (Tudela, 2007: 165). Este vínculo es también exportable a la construcción de muchos otros personajes cinematográficos que transmiten esa oposición binaria tan propia de las construcciones sociales contemporáneas. Conceptos que se ligan indivisiblemente al de poder. Ascensos y descensos se observan en *Rembrandt* (Alexander Korda, 1936), en *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999) o en *Caravaggio* (Derek Jarman, 1986) o subidas fulgurantes con finales precoces y dramáticos en *Basquiat* (Julian Schnabel, 1996).



*Rembrandt* (Alexander Korda, 1936)

Otro de los arquetipos asociados al artista es una vida caótica y desordenada que acaba siendo utilizada como metáfora para desentrañar los mecanismos de la mente que potencian el acto creativo, “el genio” antes citado. Así mismo, se trata de una existencia que traspasa los márgenes de los convencionalismos, el artista se encuentra fuera de lo socialmente aceptado y sólo entra en ellos, de forma más o menos esporádica, a través del mercado o del éxito póstumo de su obra, *Los amantes de Montparnasse* (Jaques Becker, 1958) o *Moulin Rouge* (John Huston, 1952) presentan a sus protagonistas de esta manera. Mencionar, como ejemplo contestatario, *Andreï Rublev* (Andrei Tarkovski, 1966), *biopic* del pintor ruso que reflexiona sobre la creación artística y la labor social del artista frente al poder.

Dado que el mito del artista lleva asociado unos rasgos de personalidad concretos, podría decirse que uno de los más característicos es un carácter complejo e impulsivo que se pone de manifiesto en películas como *El tormento y el éxtasis* (Carol Reed, 1965), *Soberbia* (Albert Lewin, 1943) adaptación de una novela de William Somerset Maughan, basada en la vida del pintor Paul Gauguin o los acercamientos a Picasso como *Sobrevivir a Picasso* (James Ivory, 1996). También manifiesta esta relación el acercamiento de John Maybury a la figura de

Bacon *El amor es el demonio. Estudio para un retrato sobre Francis Bacon* (1998) o en el debut como director de Ed Harris en *Pollock* (2000). En este sentido llama la atención el hecho de que la industria cinematográfica con más influencia, la norteamericana, que suele recrearse de forma muchas veces propagandística en sus éxitos históricos haya realizado tan pocas aportaciones cinematográficas sobre los representantes del expresionismo abstracto, artistas que lograron desplazar la capitalidad cultural por primera vez de Europa a Estados Unidos.

Así mismo, otro de los vínculos por excelencia es el de locura y arte. “¿Hasta qué punto la locura influye en las capacidades creativas del individuo? ¿Cómo afecta al artista? La locura se ha vinculado directamente con la actitud artística creativa, pero las explosiones neuróticas de Van Gogh no fueron las que proporcionaron sus aportaciones. Al contrario, impedían su labor pictórica” (Almela, 2009). Este arquetipo ha sido el motor de las múltiples recreaciones de la vida del pintor entre las que se pueden citar *El loco del pelo rojo* (Vicente Minelli, 1956), *The life and death of Vincent Van Gogh* (Paul Cox 1988) que constituye la adaptación cinematográfica del conocido libro *Cartas a Theo, Vincent y Theo* (Robert Altman, 1990) o *Van Gogh* (Maurice Pialat, 1991).



*El loco del pelo rojo* (Vicente Minelli,  
1956)

La representación del artista y los estereotipos asociados a éste ha ido evolucionando a lo largo del tiempo. El personaje de artista humanista que representa Miguel Ángel en *El tormento y el éxtasis* (Carol Reed, 1965) es diferente al ideal romántico que vincula al hombre con la naturaleza y lo sublime. Así como el personaje de *El Greco* (Yannis Smaragdis, 2007) no tiene nada que ver con el artista bohemio de principios de siglo XX perfectamente ejemplarizado en las películas *Los amantes de Montparnasse* (Jaques Becker, 1958) o *Moulin Rouge* (John Huston, 1952). La historia del cine también nos ha permitido asistir a través de sus películas a las diferentes épocas, movimientos y corrientes artísticas y cómo cada una de ellas ha estado asociada a un personaje con unas características específicas. El artista mediático, vinculado a los *mass media*, representado por Andy Warhol en la película *Yo disparé a Andy Warhol* (Mary Harron, 1996) evolucionó en los años 80 al “artista maldito” que encarna a la perfección el

personaje de Nick Nolte en *Historias de Nueva York*. Episodio: "Apuntes del natural" (Martin Scorsese, 1989) o *Basquiat* (1996) dirigido por otro "artista maldito", Julian Schnabel, que tuvo gran éxito pictórico en los ochenta y que, hoy día, es capaz de ejercicios cinematográficos como *La escafandra y la mariposa* (2007).

Cabría decir que los artistas que han recibido la atención del cine han sido aquellos que ya habían destacado en áreas de conocimiento especializadas como la historia del arte y, en concreto, aquellos de cuya existencia puede extraerse un carácter novelable capaz de ser reducida a los estereotipos que hemos venido citando. No hay que olvidar que todas estas características subyacen en las estructuras sociales y morales de la cultura. Por desgracia, han sido muy pocas las aportaciones que se han llevado a la gran pantalla de artistas cuyas contribuciones artísticas han sido más alternativas o cuya obra, más inclasificable, se hibrida con otros lenguajes menos conocidos y quizá por ello menos apreciados por el "gran público".

### La reivindicación del cine como arte

El Cine ha tenido que recorrer un largo camino hasta ser reconocido como Arte. Asociado en su nacimiento al mundo del entretenimiento y del espectáculo, más que al de las Bellas Artes, no es extraño que, quienes reclamaban este cambio de consideración, vieran con buenos ojos las incursiones de artistas en el nuevo medio. A su vez, algunos de los artistas más inquietos, encontraron en el Cine la oportunidad de trasladar a la gran pantalla, algunas de las ideas que las limitaciones del lenguaje plástico les impedía desarrollar.

En 1929, Luis Buñuel y Salvador Dalí, emprenden una colaboración cinematográfica que acabará en una película histórica. Buñuel le describe a Dalí un recurrente sueño de hormigas recorriendo su mano y éste le corresponde con otra de

sus fantasías oníricas: la imagen de un ojo seccionado por una navaja de afeitar.

Partiendo de estas dos visiones, realizan *Un perro andaluz*. Un cortometraje de 17' sin banda sonora, con un argumento deliberadamente incoherente salpicado de destellos de imágenes inconexas. Dalí y Buñuel trasladan al cine los principios de la “escritura automática”, práctica surrealista que da rienda suelta al subconsciente, generando imágenes sin control previo. Algunas de ellas han sido utilizadas posteriormente en otras películas, como la mariposa calavera, que aparecería en *El silencio de los corderos* (1991), o los cuadros de Vermeer, en *La muchacha de la perla* (2004).



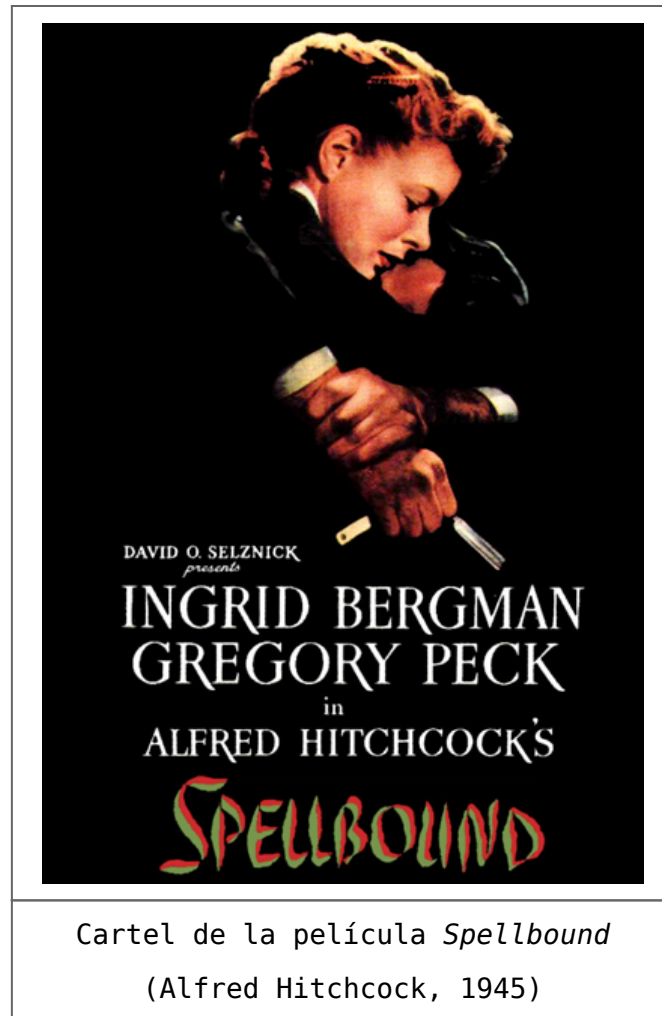
Su estreno en París, en 1929, es acogido con admiración por el círculo de artistas del surrealismo que se aglutina en torno a André Bretón. Este espaldarazo va a suponer para los dos artistas su reconocimiento a nivel mundial y su admisión en el influyente grupo surrealista, en el que se alineaban personalidades como Max Ernst, Man Ray, René Magritte, Louis Aragon, Paul Éluard o Tristan Tzara.



Buñuel emprende al año siguiente la realización de una nueva película: *La edad de oro* (1930). En esta ocasión, Dalí tendrá una participación menos relevante en la confección del guión, después de que la relación personal entre los dos artistas se deteriora irreversiblemente. En esta segunda cinta, Buñuel despliega toda su capacidad narrativa bajo la misma pauta surrealista que aplicara en su anterior trabajo. Provocadora para muchos, escandalosa para algunos, con imágenes de un fuerte impacto visual, la película consagró definitivamente a su director, quedando como una pieza maestra de la historia del cine.

Dalí, por su parte, aprovecharía más el reconocimiento artístico del círculo surrealista, que la propia experiencia cinematográfica, desplegando en su pintura el inagotable universo onírico que la caracterizará desde entonces. Su siguiente incursión en el cine vendrá de la mano de Alfred Hitchcock, en 1945, con la película *Spellbound* (Recuerda). La escenografía y la concepción espacial de los pasajes más memorables de la película salen de algunos de los cuadros más delirantes de Dalí. El más célebre es *Persistencia de la memoria*, pintado por Dalí en 1931, compuesto por varios relojes blandos. Uno de ellos es un reloj de bolsillo cubierto de hormigas. Un guiño a la película *Un perro andaluz*, en la que las hormigas representaban para Dalí y Buñuel el símbolo de la podredumbre y la descomposición.

Una iconografía que encaja con la atmósfera que Hitchcock imprime a su película, en la que los recuerdos, el tiempo y la memoria, junto con la teoría del psicoanálisis de Freud, están presentes a lo largo de toda la trama.



Cartel de la película *Spellbound*  
(Alfred Hitchcock, 1945)

La siguiente invitación vendría desde los estudios Disney, en 1946, para trabajar en un corto de animación, *Destino*, que no se llegaría a terminar. La Tate Modern Gallery de Londres dedicó en 2007 una exposición a la relación de Dalí con el cine, bajo el título de *Dalí & Film*, una recopilación de textos, bocetos, decorados y pinturas, junto con la proyección de las películas en las que participó el pintor. Sobre esta exposición puede consultarse el ensayo de Elliot H. King (King, 2007).

El proyecto pretendía dar continuidad a la película *Fantasía* (1940), uno de los grandes éxitos de la factoría Disney que adaptó al lenguaje de animación una selección de las obras más célebres de la música clásica.

Arte dentro del Arte. La propuesta de Peter Greenaway

Un caso singular en esta relación entre Arte y Cine lo constituye el trabajo de Peter Greenaway. El veterano director galés recurre a distintas disciplinas artísticas como soporte del desarrollo de su trama narrativa. El dibujo, la arquitectura, la caligrafía o la pintura, son abordados como eje central de sus películas en *El contrato del dibujante*, *El vientre de un arquitecto*, *The Pillow Book* y *La ronda de noche*, respectivamente.

Greenaway, con una formación inicial de pintor, reclama la misma independencia para el cine que la que ya consiguiera la pintura, rechazando la tradicional fórmula del 'cine que ilustra libros': "El cine parece una sucursal de una librería: Harry Potter, El señor de los anillos... No han visto cine, han visto años de textos ilustrados. Creo que desde hace 140 años que el cinematógrafo comenzó a proyectar imágenes ha adoptado la idea de contarnos cuentos, pero el cine no es naturalmente narrativo, el cine está relacionado con ambiente, estilo y otros elementos más cercanos a la pintura que a los cuentos. No queremos ser ilustradores, queremos ser creadores. Necesitamos un cine de compositores." (Toca, 2009).



*The Pillow Book*, (Greenaway, 1996)



*Cinco mujeres alrededor de Utamaro*,  
(Mizoguchi, 1946)

Tal vez sea en *The Pillow Book* (1996), donde desarrolla más

explícitamente este alegato. Partiendo de la tradición japonesa del “libro de almohada”, Greenaway convierte el cuerpo de la joven protagonista en libro, y la pintura en escritura, mediante la caligrafía oriental. Al contrario de las películas que ponen imágenes a la literatura, aquí son las imágenes las que construyen los libros, desde el lenguaje visual del cine y la pintura, utilizando el cuerpo como soporte. Hay en este planteamiento una referencia explícita a la obra de Utamaro, el pintor japonés que fuera llevado a la pantalla en *Cinco mujeres alrededor de Utamaro* (Kenji Mizoguchi, 1946) Cine, pintura y escritura se diluyen en una embriagadora atmósfera visual, acentuada por la música de Brian Eno. Hay una metáfora de ese cambio de función del cine que Greenaway reivindica, en la figura de la protagonista, que pasa de ser soporte de la escritura a escritora (una pintora que escribe o una escritora que pinta) y, finalmente, a modelo, donde su cuerpo (la imagen) centrará ya todo el protagonismo.

*El contrato del dibujante* (1982) está ambientada en el ambiente barroco de la Inglaterra del s. XVII. Al igual que la pintura lo hiciera tantas veces, Greenaway recurre a la mitología clásica para construir un complejo entramado simbólico. Para su película elige el mito de Perséfone, encarnado en una aristócrata confinada por su marido en un cuidado jardín, y el de Hércules, trasladado a un pretencioso dibujante que acepta el encargo de realizar doce dibujos, como las doce pruebas del héroe griego. La densa carga simbólica de la película es el soporte de su hilo argumental. Una alegoría de la creatividad artística y de la decadencia del concepto racionalista y cartesiano del arte del siglo XVII, que empieza a dar paso al Romanticismo. El director no sitúa al artista como conductor de la trama narrativa, sino a su obra, sus dibujos en este caso. Podría decirse que se trata de un ‘guión dibujado’, como si el *story board* de cada escena se convirtiera en la escena misma.

		
<p>Cartel de la película <i>El contrato del dibujante</i> (1982)</p>	<p>Cartel de la película <i>Ronda de noche</i> (2007).</p>	

*El vientre de un arquitecto* (1987) y

*El vientre de un arquitecto* (1987), es una metáfora sobre la renovación continua del arte y la vida. Por un lado, contraponiendo la arquitectura clásica de Roma, ciudad en la que se desarrolla la acción, al geometrismo visionario de la arquitectura de Etienne Boullée, de cuya obra, el protagonista, un veterano arquitecto norteamericano, prepara una exposición en la ciudad eterna. Por otro, la infidelidad de su mujer con uno de los jóvenes mecenas de la exposición. Greenaway sitúa el derrumbamiento personal y profesional del protagonista, y su desenlace final, en los suburbios de Roma, asociando su fatal destino al lado oscuro del urbanismo y la arquitectura.

*La ronda de noche* (2007), está minuciosamente concebida como una pintura. La intriga que construye alrededor del célebre

cuadro de Rembrandt, es una excusa para introducir en el cine los recursos propios del lenguaje pictórico. Los claroscuros, los encuadres, el movimiento de los personajes y la disposición de los objetos de cada escena, son fruto de un erudito análisis de la obra del pintor holandés, de quien Greenaway recibió una gran influencia en su etapa de formación artística. La película así construida se convierte prácticamente en una “pintura animada”, un paseo pictórico por la Holanda del siglo XVII.

### El cine documental sobre la obra de artistas

La producción cinematográfica de documentales sobre artistas es menor que la de los *biopic* debido, en parte, a que el destinatario de este producto se reduce a un público muy especializado. La mayor parte de la realización de obras de este género sale tradicionalmente de las productoras de televisión, mientras que los largometrajes destinados a la gran pantalla son más escasos. Si el *biopic* enfatiza los aspectos más controvertidos de la biografía del artista, el documental se centra en su obra, con una mirada desapasionada y analítica.



	
<p>Cartel del documental <i>Ríos y mareas</i> (Riedelsheimer, 2001)</p>	<p>Cartel del documental <i>Paisajes transformados</i> (Baichwal, 2006).</p>

El documental *Ríos y mareas* (2001), de Thomas Riedelsheimer, es un buen ejemplo de este género. Nos acerca a la obra del artista escocés Andy Goldsworthy, que desarrolla su trabajo en plena naturaleza, utilizando elementos que encuentra en el lugar donde interviene. Sus obras son efímeras. Se desvanecen con el tiempo o la acción de la naturaleza. Tan sólo queda el registro fotográfico. El documental nos sitúa junto al artista, mientras realiza la construcción de cada una de sus piezas, invitándonos a compartir su paciencia, su satisfacción, sus errores y sus reflexiones. El artista subraya la importancia de la comunión con el lugar que elige para trabajar, una elección que adopta en función de los flujos de energía que percibe en determinados enclaves. El documental nos traslada la dimensión procesual de su trabajo, algo que la fotografía de las obras de un catálogo no puede transmitirnos.



*Paisajes transformados* (2006) es un documental de Jennifer Baichwal sobre la obra del fotógrafo Edward Burtynsky. En este caso, la mirada de la cámara de cine establece una fructífera complicidad con la cámara fotográfica del artista, registrando los efectos de la actividad industrial en su recorrido por China. La minería, las fábricas kilométricas, la construcción de la presa de “Las Tres Gargantas”, o el crecimiento urbano de Shangai, desfilan por la pantalla invitándonos a una ineludible reflexión sobre el impacto de la acción antrópica en el planeta.