

# **PETER GREENAWAY, ¿CINEASTA, O ARTISTA PLÁSTICO?**

Antonio García López



**PETER GREENAWAY. ¿CINEASTA, O ARTISTA PLÁSTICO?**

***PETER GREENAWAY. FILMMAKER, OR PLASTIC ARTIST?***

Autor: Antonio García López

Universidad de Murcia  
Facultad de Bellas Artes

antoniog@um.es

Sumario: 1. Introducción. 2. Cineastas-pintores. 3. Artistas plásticos-cineastas.  
4. Conclusiones. Referencias bibliográficas.

Citación: GARCÍA López, Antonio. "Peter Greenaway. ¿Cineasta, o artista plástico".  
En *Revista Sonda: Investigación en Artes y Letras*, nº 6, 2017, pp. 89-102. ISSN:  
2254-6073

## PETER GREENAWAY. ¿CINEASTA, O ARTISTA PLÁSTICO?

### PETER GREENAWAY. FILMMAKER, OR PLASTIC ARTIST?

Antonio García López

Universidad de Murcia  
Facultad de Bellas Artes  
antoniog@um.es

#### Resumen

El objetivo del presente artículo persigue constatar la intensa relación que, desde sus inicios, mantiene una figura como Peter Greenaway con el medio cinematográfico y con las vanguardias artísticas, en especial con la pintura. Para ello se analiza a este controvertido autor tanto desde la óptica de los cineastas-pintores, alejados de la narración clásica impuesta por Hollywood; como desde el punto de vista vanguardista de los artistas que con su aproximación al cine, contribuyeron como pioneros a la construcción del lenguaje cinematográfico. Finalmente hacemos un balance de su transitar desde el cine de autor europeo hasta sus últimas creaciones como video-artista, donde parece encontrar una salida a las actuales limitaciones creativas del séptimo arte.

#### Abstract

The aim of this article is to verify the intense relationship that, from its beginnings, maintains a figure like Peter Greenaway with the cinematographic medium and with the artistic vanguards, especially with painting. This controversial author has been analyzed from the point of view of the film-painters, which do not follow the classic narrative imposed by Hollywood; and from the point of view of the artists who, with their approach to cinema, contributed as pioneers to the construction of cinematographic language. Finally, we take a journey from the European author cinema to his latest creations as a video artist, where he seems to find a way out of the current creative limitations of the seventh art.

**Palabras clave:** pintura; cine; video-arte.

**Key Words:** painting; cinema; video-art

#### 1. INTRODUCCIÓN

El tema central de este artículo, pretende analizar la evolución de Peter Greenaway (Reino Unido, 1942) desde el marco que ofrecen las relaciones cine y pintura y más concretamente dentro del escurridizo universo que define a los cineastas que son pintores y a los artistas que también son cineastas. Individualmente algunos creadores han sido capaces de compaginar las actividades de director de cine y pintor. Nos referimos a una doble dedicación con rigor que conduce a encontrar actitudes o temas similares. Podríamos decir que Méliès fue el primer cineasta que hizo uso de sus dotes como dibujante y como pintor de decorados, para construir una nueva forma de arte. En el caso que nos ocupa, podemos decir que la figura de Peter Greenaway, encaja perfectamente en el perfil de creador global donde con una formación artística, ha sido capaz de llevar al cine hasta sus límites. Desengañado por la deriva del cine actual, ha vuelto su mirada a formas artísticas como la pintura, la escultura y el video-arte; lugares donde poder mantener viva su revolución silenciosa del medio cinematográfico, donde incorporar elementos propios de la era digital, para así construir un relato que afirma y niega a tiempo real.

#### 2. CINEASTAS PINTORES

Se hace necesario, a modo de vista panorámica, ubicar a Greenaway dentro de una tradición que se caracteriza por un tipo de esquema bastante diferenciado de la narración clásica, donde el peso no solo de la pintura si no más bien de la tradición fi-

gurativa, sirve para plantear alternativas al cine de Hollywood y a su sistema de representación institucional. En ese sentido, nos pueden ser útiles las aportaciones en el terreno de la pintura y el dibujo de otros cineastas como Méliès, Sergei Eisenstein, Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini, Akira Kurosawa, Carlos Saura, Dennis Hopper, David Lynch o Derek Jarman. En este bloque, no solo nos interesa constatar el interés común por la pintura y el cine que comparten todos ellos, si no que además, se intuyen aspectos de una determinada forma de entender el cine que está claramente influenciada por su actividad pictórica. En cuanto a Peter Greenaway podemos decir que en las últimas décadas del siglo XX, se convirtió en una figura relevante del cine europeo. Su faceta como artista comienza en 1962 cuando decidió comenzar sus estudios en el Walthamstow College of Art. Hemos de subrayar que su formación inicial es la de pintor, aunque posteriormente ha desarrollado su faceta más conocida como director de cine. En 1963 realizó su primera exposición titulada: *Eisenstein en el Palacio de Invierno*, esta primera experiencia ha ido consolidándose en los ochenta y noventa, con numerosas muestras tanto colectivas como individuales<sup>1</sup>. Fruto de su labor como artista, podemos nombrar los dibujos y pinturas expuestos en la Broad Street Gallery de Inglaterra en 1988, así como en el Palacio de Tokyo de París 1989. Intensificando en 1990 su presencia en el mundillo artístico con nada menos que once exposiciones individuales en galerías de todo el mundo.

Además de su faceta como artista plástico hemos de añadir su papel como comisario de importantes eventos artísticos como por ejemplo *The Physical self*: mostrada en el Museum Boymans-van Beuningen, en Róterdam, a finales de 1991 y principios de 1992. Esta muestra se centró en el análisis de la evolución que a lo largo de la historia ha sufrido la representación del cuerpo. Para ello, no solo recurre a la historia del arte, sino que no duda en incorporar objetos e imágenes procedentes de otros campos como las ciencias naturales, la antropología y la publicidad. Ejercicio Interdisciplinario que parece heredar el espíritu ecléctico del Independent Group surgido en los años cincuenta en el ICA de Dover Street (Londres) Esto se hace especialmente evidente en ese gusto por mezclar imágenes de la alta cultura con otras procedentes de la baja cultura<sup>2</sup>. Aspectos característicos de esta muestra como su gusto por las ciencias naturales, la evolución, la

alineación y la repetición de elementos, están presentes en la mayor parte de sus manifestaciones cinematográficas, ejemplo claro de ello son film como *A Zed and Two Noughts. Zoo* (1985)

Greenaway establece un diálogo constante entre sus facetas de cineasta, dibujante y pintor. Su formación pictórica acaba emergiendo en sus producciones cinematográficas. Tal es así que en el cortometraje *Windows* (1974-1975) logra conducir nuestra mirada a partir de unos encuadres meticulosamente seleccionados<sup>3</sup>. En otras ocasiones, comienza un proyecto cinematográfico a partir de un diseño, tal es el caso de los dibujos a lápiz y plumilla realizados en 1974 sobre referencias arquitectónicas paisajísticas del siglo XVIII. Nos referimos a la típica casa representativa de Gales, que servirá como escenario en el film *Vertical Features Remake* (1976) Los dibujos y collages de la *Serie The Falls* (1978) se anticipan al eclecticismo e ironía de su película *The Falls* (1980). También la influencia de la serie realizada a lápiz *Bath Lovers* (1983), se deja sentir en el cortometraje *26 Bathrooms* (1985), ficción centrada en la historia del cuarto de baño, su diseño y las muchas excéntricas a las que se presta dicho habitáculo. En otras ocasiones, como en *Zoo* (1985), las influencias visuales proceden de la obra del fotógrafo de animales y del movimiento humano Edward Muybridge, y de los lienzos de Vermeer, que sirven como referencia compositiva y “lumínica”. De este modo, Greenaway ha pretendido que la luz de cada escena al igual que los cuadros de Vermeer, marquen sobre la imagen una línea diagonal. En el largometraje *The Cook the Thief His Wife & Her Lover* (1989), el director trata temas como la sexualidad y el canibalismo vistos desde una perspectiva que va de lo animal hasta lo intelectual. La ficción no escapa a referencias visuales que incluyen la cita directa a lienzos de Frans Hals, con la constante presencia de alimentos en todo el film, así como a citas sobre cuadros del propio director. De hecho, la violenta escena en la que el ladrón asesina al amante de su mujer, obligándole a comerse las páginas de los libros de su biblioteca, tiene su equivalente visual en los dibujos de la *Serie Prospero's Books* (1988)<sup>4</sup>

En la misma línea, Greenaway, puede llegar a abordar su producción pictórica, como parte determinante en el desarrollo de sus ficciones cinematográficas. Dentro de este grupo se encuentran los dibujos realizados a propósito para films tales como *A Walk Through H* (1978) o destacando sobre todos *The Draughtsman's Contract* (1982) por la presencia



**Fig. 1:** Peter Greenaway, 1982. Dibujo, 52 x 77 cm.

física en el interior del relato de doce dibujos a plumilla<sup>5</sup>. El film, articulado a partir de esos doce dibujos, tiene la particularidad de buscar la codificación y captura de la naturaleza, mediante procedimientos como la cuadrícula.

Los dibujos para *El contrato del dibujante* se caracterizan por la sabia manipulación en el grosor de las líneas para traducir el volumen y la distribución de elementos, así como por corresponder su realización con momentos puntuales del día<sup>6</sup>. De este modo, una vista se realiza entre las siete y las nueve de la mañana, otra desde las nueve hasta las once, la cara este y norte de la casa es recogida entre las once y la una, ya por la tarde de 2 a 4, se inicia la cara oeste de la casa, así sucesivamente. El film plantea un diálogo entre la pintura y el cine, analizando la cuestión desde la óptica del pintor. Este gusto por disciplinas tan dispares contrasta con una formación artística absolutamente tradicional, llegando a crear una estética cinematográfica en donde ha potenciado la identificación entre el plano y el cuadro, convirtiendo la narración en una suma de cuadros. Algo así como una vuelta al sistema de representación primitivo. Al respecto Brougher afirma:

*Peter Greenaway's interest in the relationship of film and visual art language has led him into installation work that explores issues of framing, and in the process reconsiders proto-cinematic forms.*<sup>7</sup>

Renuncia deliberadamente a recursos narrativos como el corte, fuera campo y montaje, en favor de la profundidad de campo y de largos planos fijos. La unión de dichos planos es rigurosamente combinada con un tipo de música casi siempre de carácter minimalista<sup>8</sup>. La coherencia extrema de la propuesta del director-pintor, nos obliga a hablar de preocupaciones similares tanto cuando hace cine como cuando pinta. Se sirve de su formación como artista para crear un deliberado distanciamiento entre sus películas y el espectador. La percepción del espectador es reconducida a través de un tratamiento pictórico de la composición, el color y la profundidad; lográndose así, un efecto similar al de un icono neutro procedente de un medio "ajeno a lo cinematográfico"<sup>9</sup>. También, hemos de señalar la importancia que el realizador galés otorga al *storyboard*<sup>10</sup>.

En definitiva, y para simplificar, pasaremos a enumerar las características más representativas que podemos encontrar tanto en su producción pictórica como en su filmografía:

- Su pasión por clasificar y ordenar toda clase de objetos, que se manifiesta frecuentemente con sus alusiones literales a letras y números y que en su producción pictórica se complementa con la persistencia del concepto de serie.
- El desnudo como representación de un cuerpo más anatómico que propiamente erótico. Esta característica lo diferencia abismalmente de la tradicional visión “voyeur” que el cine convencional nos ha facilitado y lo aproxima a otros cineastas como Pasolini.
- Búsqueda incasable de lo geométrico, el equilibrio y lo simétrico. Planos que se dividen y multiplican, pero siempre con el denominador común de considerar la pantalla como superficie “pictórica”.
- Sus referencias cinematográficas a la pintura son múltiples, bien por introducir a modo de “Biopic alternativo” a personajes que son artistas. “El dibujante”, “El arquitecto”; bien por incrustar *tableaux vivants*, o por mostrar de un modo literal dibujos o pinturas propias que rompen drásticamente cualquier posibilidad de linealidad narrativa. En todos los casos encontramos esquemas novedosos que sirven para reflexionar sobre las relaciones entre el cine y la pintura y que suelen poner en entredicho el modo recurrente y superficial en el que el cine clásico ha abortado esta relación<sup>11</sup>.

### 3. ARTISTAS PLÁSTICOS-CINEASTAS

Pero para entender la compleja personalidad de Greenaway, y su evolución hacia formas de expresión de carácter experimental que progresivamente se alejan del cine como formato para adquirir nuevos soportes como la instalación o la web interactiva, no es suficiente con ubicarlo dentro de los cineastas pintores, también se hace imprescindible introducirse en la evolución que sufren las relaciones entre cine y pintura desde la perspectiva que ofrece el estudio de las experiencias de los artistas metidos a cineastas. Primero artistas de las vanguardias entre los que podemos citar a, Leopold Survage, Viking Eggeling, Hans Richter, Walter Ruttmann, Fernand Léger, Marcel Duchamp o Lászlo Moholy-Nagy que buscaban en el cine un modo de plasmar pintura en movimiento. Todas estas investigaciones pretendieron hacer films abstractos, coordinadas vanguardistas que procuraban alejarse del cine comercial y que salvando las distancias, también están

muy presentes en los primeros cortometrajes que Greenaway realizó entre 1966 y 1968 (*Tren, Árbol, Intervalos*) Por ejemplo en *Train* (1966), nos encontramos con una cinta de estilo abstracto influenciada claramente por Fernand Léger y su *Le Ballet mécanique* (1924), todo montado por cortes sobre una banda sonora de música concreta. En ese sentido, Greenaway parece apropiarse tanto las palabras de Fernand Léger cuando decía: “el error pictórico es el tema. El error del cine es el guión”<sup>12</sup>, como los principios que relacionan en gran medida el cubismo con la idea de montaje cinematográfico.

*(...) el cubismo introdujo con el collage la idea de cortar y pegar, la exhibición del montaje sin ambages ni ocultaciones de ningún tipo. Quebrando la presencia del punto de vista único sobre la escena, introduciendo el perspectivismo y exhibiendo la amalgama de materiales brutos, el cubismo analítico tomaba a su cargo de modo emblemático, teórico y bien visible una fractura con la tradición pictórica occidental al tiempo que se aproximaba al cinematógrafo sin saberlo en algunas de sus implicaciones teóricas más evidentes<sup>13</sup>.*

Pero en el cine de Greenaway, también encontramos otros elementos herederos de las vanguardias, y sus aspectos más visuales e irracionales, desarrollados por futuristas, dadaístas y surrealistas como Man Ray o Dalí y la colaboración de éste último en *Un Chien Andalou* (1928), paradigma de trasgresión al sistema de representación institucional. Así mismo, nos merece una atención especial la figura de Joseph Cornell, por su aportación a la mirada fragmentaria tan característica del cine y del arte postmoderno<sup>14</sup>. En los años 60 asistimos, en el mundo artístico, a la aceptación de un proceso marcado por el alejamiento de las disciplinas tradicionales entendidas como pintura o escultura. Los pinceles fueron considerados por artistas como Brakhage, Kenneth Anger o Harry Smith, Michael Snow, instrumentos obsoletos a la hora de plasmar características como el nihilismo minimalista y neodadaísta. El grueso de la producción del cine *fluxus* comparte los presupuestos de los films vanguardistas de las décadas de los años veinte y treinta. En los mismos años, y dentro del cine *underground* en los Estados Unidos, destaca la figura de Andy Warhol. Sus films *Sleep* (1963), *Eat* (1963) y *Empier* (1964), han elevado el minimalismo fílmico del cine *fluxus* a la estatura

de monumento y a la regularidad de la serie con sello de fábrica. Cuando comenzó a filmar, estaba realizando cuadros tales como *100 Campbell's Soup Cans* (1962), *35 Jackies* (1963), y su escultura *Campbell's Soup Boxes* (1963) Imágenes que procedentes del universo más consumista, poseían la misma estética de repetición que los fotogramas de películas tempranas como *Sleep* o *Empire*. Un minimalismo que mostraba el carácter artificial de la razón y de la cultura mediante procedimientos como la imagen congelada. Sin embargo la idea de minimalismo es modificada en el caso de Greenaway, acompañado del compositor Michael Nyman agrega una obsesión simétrica, en films como *El contrato del dibujante* haciendo del encuadre propuesto por el pintor a través de una mirilla, el instrumento del relato. No sólo la simetría da unidad estética a la propuesta de Greenaway, sino también “la coincidencia absoluta entre el plano y el cuadro, personalizada en el juego de equivalencias entre el enfoque de la toma cinematográfica y el instrumento óptico, la mira, usada por el pintor –personaje central del film– en su trabajo”<sup>15</sup>

A este extenso panorama, hemos de sumar las nuevas perspectivas que se abren con el vídeo, el láser, la holografía, la imagen digital, el audiovisual interactivo, la realidad virtual, que propician el desarrollo de las imágenes electrónicas del vídeo, los televisores y el ordenador<sup>16</sup>. En este ámbito se mueven artistas de los ochenta y noventa como John Baldessari, Robert Longo, Julian Schnabel, Stan Douglas, Douglas Gordon, Martin Kersels's, Alain Fleischer, Martin Kersels e Ida Applebroog.

Las manifestaciones cinematográficas de artistas activos en las tres últimas décadas presentan, en su conjunto, un interés por las fórmulas narrativas y las estructuras de género que no solían darse en períodos anteriores. Dentro de este amplio panorama podemos mencionar a Martin Kersels y sus proyecciones con aparatos de Súper 8. Así en *Stingray Medley* (1996), *film-assemblaje* heredero de los conceptos minimalistas de *fluxus*, muestra una especial preocupación por capturar el cuerpo en movimiento. Señalamos que en las últimas décadas, el auge del cine y del vídeo en el mundo del arte ha sido simple y llanamente notable. En Gran Bretaña ese auge lo han protagonizado artistas como Sam Taylor-Wood, Gillian Wearing, Douglas Gordon, Jane Wilson & Louise Wilson, Mark Wallinger, Tacita Dean, Georgina Starr, Steve McQueen entre otros. Hay grandes diferencias en sus aproximacio-

nes a la imagen en movimiento, como cabría esperar. Taylor-Wood, MacQueen y Dean trabajan con secuencias narrativas variables. Taylor-Wood en su faceta de video-artista muestra formas dramáticas, algunas de las cuales parecen perfectamente integradas en películas convencionales. Otros, como el Canadiense Stan Douglas y el Británico Douglas Gordon trabajan en una antigua tradición de secuencias encontradas (Joseph Cornell, Bruce Connor, Ken Kacobs), aunque su nueva localización como instalación les aporta originalidad.

Las instalaciones de Stan Douglas (Vancouver, Canadá, 1960) se sirven de fragmentos extraídos de películas mudas o de serie B, como materia prima para transformar el espacio expositivo en un lugar de reflexión, acerca de las relaciones entre la obra de arte contemporánea y la tecnología, entre la cultura y el mundo industrial<sup>17</sup>. Las imágenes del artista canadiense, pretenden una definición del estatuto del espectador y de su subjetividad. La incertidumbre sirve así, para potenciar nuestra capacidad de participar activamente en la construcción del relato. Un proceder que sigue funcionando en otros trabajos como la instalación presentada en 1997 para el proyecto de intervención artística de la ciudad de Münster (Alemania) Stan Douglas proyectó, simultáneamente, en una misma pantalla las películas *El Exorcista* (William Friedkin, 1973) y *La pasión de Juana de Arco* (Carl. Th. Dreyer, 1928), en un pasadizo subterráneo de la ciudad, uno de esos pasos que procuramos evitar. El tema del miedo, y su especial desarrollo en la oscuridad y en el silencio, es materializado a través de las imágenes familiares superpuestas, con las que nos obliga a sentir sensaciones confusas y perturbadoras.

Del mismo modo encontramos en el trabajo de Douglas Gordon (Glasgow, 1966) ese gusto por la cita y la apropiación de films conocidos. Así, en su vídeo-instalación titulada *24 Hour Psycho*, mostrada en 1993 en el tranvía de Glasgow, el film *Psicosis* (Hitchcock, 1960) sirve de soporte para una proyección en pantalla gigante que puede ser vista desde diversos ángulos. El fragmento original de la película ha sufrido la eliminación del sonido y una multiplicación de fotogramas que consiguen una excepcional impresión de duración<sup>18</sup>. Todos los detalles pueden ser saboreados, cada secuencia ralentizada y agrandada con el fin de gratificar la mirada del espectador. Este homenaje a la historia del cine es rendido con un amplio despliegue de medios que posibilita ver las tres dimensiones a la vez<sup>19</sup>. De ese

modo, las estrategias que en el cine de suspense son empleadas para alargar y demorar las situaciones insostenibles, en el caso de Gordon, son apropiadas y llevadas hasta sus últimas consecuencias.

Por otra parte, y volviendo a los directores de cine, podemos afirmar que algunos de los mejores cineastas británicos desde la guerra, tienen una formación en escuelas de arte<sup>20</sup>. En Estados Unidos, a pesar de no tratarse de un fenómeno tan extendido, si que nos encontramos con gratas excepciones como la de David Lynch, un artista educado con los rigores de la Academia de Arte. Su largometraje *Cabeza borradora* (1977) inició una moda en la que percibimos cierto enamoramiento del mundo del arte hacia Hollywood. El suyo es un cine estrafalario, oscuro, con referencias a la tradición artística y a la baja cultura. El notable éxito del pintor y director norteamericano no reside simplemente en su don para la composición y el color (que tiene en abundancia), sino en su manipulación y construcción de imágenes móviles en el tiempo. Por ello *El hombre elefante* (1980) y *Terciopelo azul* (1986) articulan figuras, objetos y espacio, a través de la narrativa como fantasía en el sentido más amplio. Es aquí donde la película de corriente dominante se aleja de las películas experimentales basadas en las bellas artes de Stan Brakhage, Michael Snow y, en vídeo, Gary Hill y Bill Viola.

Llegados a este punto, y habiendo realizado este rápido itinerario, podemos considerar que las relaciones cine-pintura en el caso de Greenaway pasan por una etapa un tanto paradójica o cuanto menos curiosa. Esto es debido a que sus planteamientos se alejan del cine entendido como narración, y se aproximan cada vez más a las fórmulas radicales de las películas experimentales de Fluxus o a los nuevos creadores en video, instalación, o arte multimedia. Independientemente de sus orígenes, estas realidades parecen compartir como denominador común la trasgresión del cine convencional en su estado más literal, y al mismo tiempo añaden un nuevo presupuesto de "reinvención" que también comparte Greenaway cuando considera que:

*Diría con cierta ironía que el cine murió el 31 de septiembre de 1983, cuando el zapping entró en los hogares, porque el cine devino en un rol activo en lugar de pasivo, con el televisor a cinco metros pero con el control remoto para poder cambiar de canal, y eso ha cambiado todo el panorama posterior<sup>21</sup>.*

Peter Greenaway. ¿Cineasta, o artista plástico?

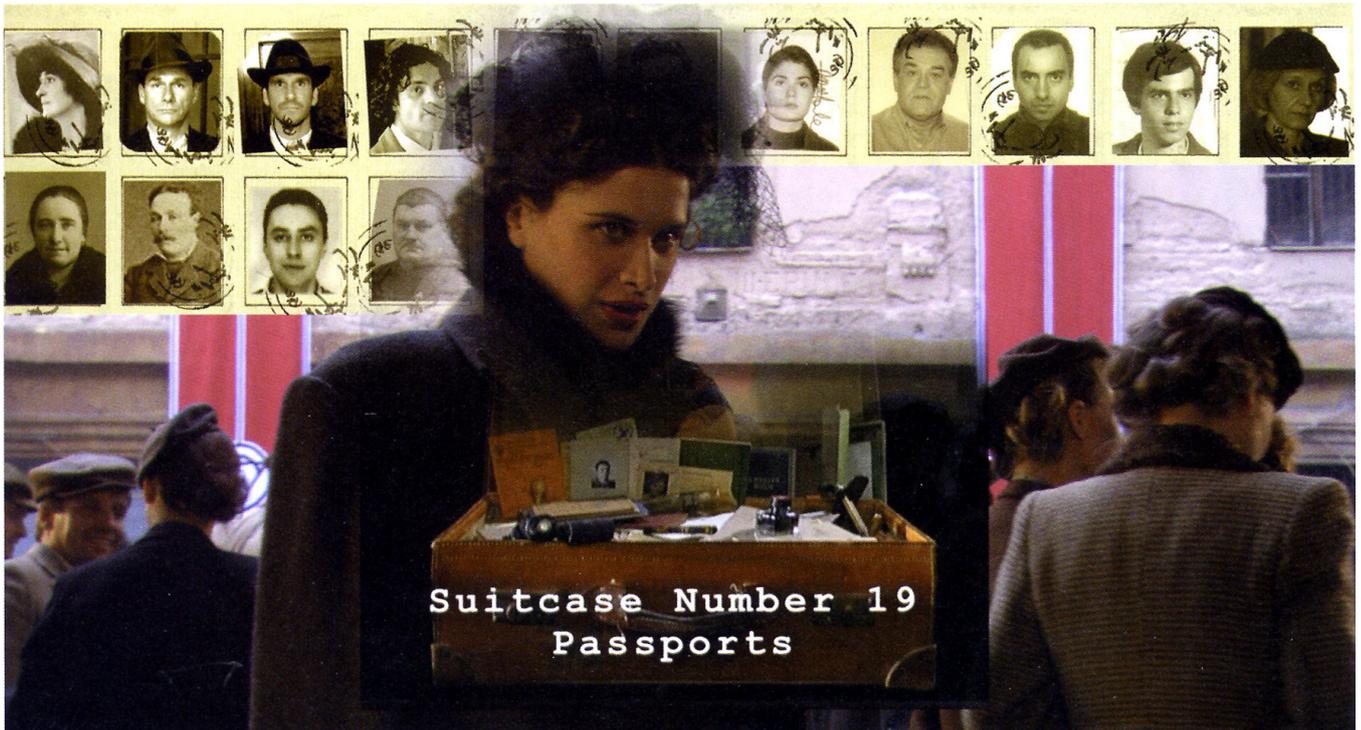
Ahora bien, aunque los planteamientos de Greenaway pueden emplearse tanto para datar su fecha de defunción, como para que el cine se reinvente, no debemos olvidar que hasta el momento, las investigaciones más radicales casi siempre han venido de la mano de artistas plásticos y que sus logros están dando mejores resultados en el campo puramente de la experimentación artística que en el cine entendido como industria. De tal forma que casi siempre, esos logros acaban siendo manipulados y absorbidos por los intereses de un sistema que necesita rentabilizar el alto coste de su producción. Quizás eso explique el sorprendente cambio de rumbo que actualmente se está viviendo entre aquellos artistas que finalmente se han adentrando en el largometraje (grandes presupuestos, actores, guiones, salas de cine, público), aspecto que puede producirnos cuanto menos curiosidad. En ese sentido, la década de los noventa, nos ha proporcionado nutridas aproximaciones cinematográficas de artistas que han dado un giro sorprendente hacia la realización de films relativamente integrados en el estilo de Hollywood. Parece que estos artistas ya no pretenden acercarse al medio con las mismas motivaciones que movían a los artistas de vanguardia. Así, tenemos los trabajos en *cinemascope* del pintor norteamericano Julian Schnabel sobre la vida del también pintor Jean-Michel Basquiat<sup>22</sup>, la mirada cómplice de la cámara utilizada en *Arena Brains* (1987), un cortometraje de 35 minutos, al estilo de Hollywood, realizado por Rober Longo, que sirve de sátira al mundo artístico de New York en los 80. Otros artistas norteamericanos como David Salle, Larry Clark y Cindy Sherman, que lograron el estatuto de estrellas en los años ochenta, han apostado en los noventa por adentrarse en aventuras cinematográficas. El resultado de las incursiones, por lo general, queda condicionado por un medio complejo y demasiado costoso económicamente que afecta a la frescura y originalidad que se espera de sus creadores. Quizás esta cuestión, sea la que justifique el desplazamiento de Peter Greenaway desde el sistema cinematográfico, aunque se tratase de cine de autor, a un director que abandona paulatinamente el cine como tal, retornando a su faceta de creador plástico, renunciando conscientemente a un tipo de cine donde precisamente por su alto coste económico, es cada vez más difícil tener un control sobre todas las fases del proceso. Según el propio Greenaway:

*Yo quiero hacer cine en tiempo presente, no narra-*

tivo y multipantalla. Tiempo presente significa que puedo hacer y proyectar una película el lunes, y proyectar una versión diferente de la misma el martes, y actualizarla de nuevo el miércoles, y así sucesivamente. Lo más aburrido de *Casablanca* es que es la misma película cada vez que la ves. Tenemos un cine basado en el texto: todas las

películas comenzaron su vida como un texto y se enuncian como textos<sup>23</sup>.

Eso explicaría su modo de enfocar algunos de sus últimos trabajos como cineasta, muy en especial en la trilogía iniciada en el 2003 bajo el título *Las Maletas de Tulse Luper* (Historia de Moab).



**Fig. 2:** Peter Greenaway. 2003. *The Tulse Luper Suitcases: The Moab Story* Filme, 127 min.: son. col.

En este caso, Greenaway muestra sin reparos, la pantalla cinematográfica, como un gran lienzo en construcción, como un palimpsesto repleto de imágenes y textos. En ese sentido el tradicional “collage pictórico” parece invadir los aspectos formales del “collage cinematográfico”.

Del mismo modo insiste en sus clásicas búsquedas de lo geométrico, el equilibrio y lo simétrico. Planos que se dividen y multiplican, pero siempre con el denominador común de componer la pantalla como superficie “pictórica”. De este modo, a esas constantes métricas y geométricas de su cine, les incorpora las nuevas posibilidades que ofrece la tecnología virtual. Podríamos decir, que ha vuelto su mirada a fórmulas artísticas como el video-arte y la video-instalación, buscando en cierto sentido alcanzar una forma de cine tridimensional que hasta la fecha no existía y que pudiera expandirse con la ayuda de otros complementos como diversos sitios web donde el espectador con su propia opinión pudiera formar parte de los derroteros del film, es

decir, incorporar infinitos itinerarios y desenlaces posibles<sup>24</sup>. Se trata por tanto de un proyecto rompedor que hace uso de las herramientas de la “era de la información”, una especie de ensayo multimedia en el que narrativas múltiples se desarrollan a partir de la combinación de hechos ficticios y reales. Una narración construida a través de una visión fragmentaria a la vez que sistémica, más que concebida como una obra de lectura lineal y completa, y que aunque parezca mentira, retorna al cine a su estado pionero, al tiempo que anticipa uno de los fenómenos más presentes en el modo actual como la utilización política de las redes sociales y que David Roberts acuño haya por el 2010, con el término posverdad<sup>25</sup>. Quizás la serie *Tulse Luper* no haya sido capaz de llegar a las masas, pero es evidente que Greenaway metafóricamente anticipa con sus comentarios, notas a pie y anécdotas muchos de los abigarrados derroteros que los actuales medios pueden ofrecer tanto para fines artísticos como para generar opinión política. En ese sentido el propio Greenaway

comenta respecto a internet:

*En mi trabajo ha supuesto una revolución total. Yo empecé como aprendiz de montaje, y aún sigo montando. La tecnología me permite transformarla a usted en un plátano, hacer que camine de cabeza por el suelo... En infografía, cada día sale un nuevo programa, y se pueden incluso hacer películas. Si entra en [www.secondlife.com](http://www.secondlife.com), podrá ver que eso es el futuro del cine, es un mundo donde no hay leyes, ni policía, es un mundo virtual<sup>6</sup>.*

Además de sus ambiciones en la renovación del medio cinematográfico, y ya dentro de lo puramente artístico, también ha desempeñado una importante trayectoria como curador de grandes exposiciones que ya hemos mencionado, todo ello sin contar con las numerosas exposiciones que ha realizado, o encargos específicos para museos, donde investiga con algunas de las pinturas más famosas de la historia, estableciendo un diálogo entre el lenguaje cinematográfico, y el propio soporte pictórico real, con un resultado realmente sorprendente. Ejemplos de ello son proyectos como los realizados con *La Ronda de noche de Rembrandt*, *La Última Cena de Leonardo da Vinci*, *Las Bodas de Caná de Veronese*, aunque va más allá de la representación dentro de la representación, con otras video-creaciones como la presentada en junio de 2012, con la N2 Galería, dentro de la Feria internacional de videoarte Loop de Barcelona. En dicha ocasión, Greenaway expuso una video-instalación, denominada *Ice Time, 40.000 Years in 4 minutes*. Con la cual hace una crítica a nuestra sociedad, y al cambio climático en 5 pantallas distintas, que a la vez engloban varias imágenes donde se representan simultáneamente distintos procesos de la vida, y de los grandes ciclos del planeta.

He aquí otro punto de encuentro con esa post-verdad anunciada por David Roberts y que en el caso de Peter Greenaway, no solo vaticina el fin del cine, si no que irónicamente también le sirve para hablar de la destrucción de nuestro planeta y anticipar así, el fin de nuestra propia supervivencia.

#### 4. CONCLUSIONES

Por un lado, los cineastas-pintores, en general, han encontrado en su aproximación a las artes plásticas, una fórmula adecuada para desarrollar un cine de autor alternativo al de Hollywood, (entre el que podemos ubicar el particular universo del Greenaway de los ochenta y principios de los noventa)

Por otra parte, los artistas plásticos, por lo general han encontrado en el cine y sus derivados contemporáneos (vídeo, instalación, arte multimedia) un terreno nuevo para hacer evolucionar a las disciplinas tradicionales (pintura, escultura) y adecuarlas a los retos del siglo XXI<sup>27</sup>.

Finalmente, y siendo conscientes de que la historia está llena de particularidades que rompen con la norma general, encontramos en la trayectoria de Peter Greenaway y su evolución desde el llamado "cine de autor" hasta sus actuales proyectos expositivos y multimedia, un perfecto híbrido que absorbe las dos tendencias anteriormente descritas, generando un universo singular y que ha permitido la evolución de todas las disciplinas en las que ha intervenido como creador.

## NOTAS

<sup>1</sup> Curiosamente su último film titulado: *Eisenstein in Guanajuato* (2015), también rinde tributo a Eisenstein, por lo que podemos decir que en el caso de Greenaway hay una clara inspiración en el inventor del montaje cinematográfico.

<sup>2</sup> Artistas como Hamilton, Mac Hale y Woelcker del ICA Británico, y teóricos como Lawrence Alloway, mostraban en exposiciones como *This is Tomorrow* (1956), una definición antropológica de la cultura de la que se emanaba una fascinación por la tecnología y en la que todo tipo de actividad humana merecía ser objeto de juicio estético. Ver ALLOWAY, Lawrence: "The Development of British Pop", en *Pop Art*. New York: Lucy R. Lippard, 1966, 32-36 p. Salvando las distancias, Greenaway en *The Physical Self*: recurre a las mismas fórmulas que sus precursores y compatriotas, y establece también continuos juegos que enfrentan imágenes de la alta cultura y la baja cultura: el Hércules de Rubens comparado con los modelos del cine de acción como Rambo (Silvestre Estalona) o Conán el bárbaro (Arnold Schwarzenegger), esculturas griegas y romanas cuyos ideales de belleza contrastan con unos modelos humanos reales introducidos en vitrinas de diversas edades, constituciones y sexo. Contraste entre las obras de artistas como: Joe Tilson, Marcel Duchamp, Dalí, Magritte, Michelangelo, Rubens, Van Dyck, etc. Con imágenes y objetos procedentes de la cultura popular como: Publicidad agresiva de United Colors of Benetton, bicicletas alineadas como en un escaparate, sillas de diferentes épocas, guantes, zapatos, cuberterías, cerámica antigua, instrumentos de visión, teléfonos, tenazas, cuchillos, máquinas de escribir, todos ellos haciendo referencia a nuestros sentidos, El tacto, el gusto, la vista, o a partes muy concretas de nuestro cuerpo: nalgas, manos, pies, ojos, boca, etc.

<sup>3</sup> Se trata de una sucesión de ventanas que tratan metafóricamente de mostrarnos la visión de la pintura entendida como ventana abierta al mundo, heredera de los presupuestos renacentistas. Cada uno de los encuadres del corto está concebido con un valor autónomo en sí mismo, algo parecido a lo que ocurre con el cuadro enmarcado dentro del marco.

<sup>4</sup> La coincidencia entre su obra gráfica y la escena comentada está totalmente presente en dibujos como *The Book of Jokes* (1988), en el que muestra un hombre desnudo engullido por las páginas de un

enorme libro.

<sup>5</sup> El señor Neville es un eminente artista de finales del XVII, a quien se le encarga que haga dibujos de la mansión de los Herbert, a cambio de lo cual la señora Herbert le otorga sus favores sexuales. Los dibujos, escrupulosamente precisos, se convierten en el centro de las intrigas de la familia. Cuestión bastante perjudicial para el dibujante que ha sido inconscientemente involucrado en ella. Como consecuencia, será víctima de un complot criminal que le costará la vida. Primer largometraje de Greenaway con éxito masivo. Ubicado entre dos géneros de gran tradición en el cine inglés: las películas de época y las de misterio.

<sup>6</sup> Ambos aspectos nos traen a la memoria el empeño mostrado por Antonio López en dibujos como *Ciruelo y Membrillo* realizados con plomada a partir de elementos de su jardín durante el rodaje en 1989 y 1990, de la película, *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992)

<sup>7</sup> BROUGUER, Kerry y FERGUSON, Russell. *Art and Film since 1945: Hall of Mirrors*. Los Angeles: Russell Ferguson, Moca, 1996, 123p.

<sup>8</sup> Dicho proceder lo podemos apreciar en *El contrato del dibujante*, y en *El vientre de un arquitecto*.

<sup>9</sup> Este gusto por la tradición figurativa le emparenta tanto conceptualmente, como en la práctica cinematográfica y pictórica con Pier Paolo Pasolini. Ambos, y quizás ahí resida el interés de sus propuestas, parten de un amor por la pintura que tiende a desbordar sus obligaciones como cineastas; originándose así, un premeditado distanciamiento.

<sup>10</sup> Peter Greenaway da mucha importancia a los dibujos y al storyboard, ya que se trata de un recurso no solo previo al film, si no como un elemento final que también hará acto de presencia en la pantalla. Véase PACOE, David. *Peter Greenaway: Museums and Moving Images (Essays in Art and Culture)*. London: Reaktion Books Ltd, 1997, 205 p.

<sup>11</sup> Para una mejor comprensión de las distintas capas referenciales de sus films, recomendamos la lectura del libro GOROSTIZA, Jorge. *Peter Greenaway*. Madrid: Cátedra, colección Signo e Imagen/Cineastas, N°24, 1995

<sup>12</sup> Ver MENEU, Ricardo. *La plástica en el cine. Del impresionismo al pop*. Valencia: Universitat de València, 1988, s. p.

<sup>13</sup> SANCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Teoría del montaje cinematográfico*. Ed. IVAECM. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Col. Textos de la Filmoteca, n° 6. Valencia, 1991, 68 p.

<sup>14</sup> Su manera de relacionar imágenes inconexas ha servido de antecedente al cine experimental que han llevado a cabo artistas *fluxus*, y cineastas incluidos en el cine *underground* o independiente surgido en Estados Unidos a finales de la década de los cincuenta. En cuanto a su gusto por el material reciclado a la hora de elaborar sus *films-collage*, existen puntos en común con artistas como John Baldessari y sus fotomontajes a partir de fotos fijas procedentes de películas de serie B realizados en la década de los ochenta y noventa.

<sup>15</sup> ORTIZ Y PIQUERAS, Áurea y María Jesús, *La pintura en el cine; cuestiones de representación visual*, Editorial Paidós, Barcelona, 1995, 155 p.

<sup>16</sup> Como consecuencia del interés de los artistas por el cine, el soporte en vídeo y la imagen por ordenador, se han ampliado las posibilidades de los mismos en el campo de la comunicación, información y entretenimiento, para convertirse así en soportes asociados a la creación artística. La generalización de los nuevos formatos por parte de los artistas de las últimas décadas, ha supuesto también un cambio en los planteamientos adoptados por los museos de arte moderno. Los cuales, haciéndose eco de la situación, han acabado por conceder a estos medios, (primero al cine y luego a la imagen electrónica), un espacio destacado entre las artes visuales, más allá de su mero uso instrumental o auxiliar.

<sup>17</sup> El método de trabajo adoptado es similar al que empleaba Josep Cornell en sus “films ensamblajes”.

<sup>18</sup> El acto de apropiación demuestra la validez de la teoría de Eisenstein sobre el tiempo y la relatividad. Así, la escena donde Janet Leigh es apuñalada en la ducha, cuya duración en el film de Hitchcock fue de 45 segundos, pasa en la instalación de Douglas Gordon a una nueva escala temporal en *24 Hour Psycho*, llevando bastante más allá las posibilidades estéticas de *Empire* de Warhol.

<sup>19</sup> Ese interés por la instalación como un modo de hacer cine tridimensional lo encontramos también en las aproximaciones de Greenaway a este género. Sus recursos están presentes en un modo de concebir el cine con múltiples pantallas, cuestiones que explicó detenidamente en la charla que impartió en la Universidad de San Martín, en Argentina. CULTURAUNSAM, Peter Greenaway en el Centro de las Artes de la UNSAM, 5 de Junio 2016, [Video] [Consulta: 20 de Noviembre de 2017] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vc->

jDX3R\_Xh4

<sup>20</sup> Sin embargo en Estados Unidos la escuela de cine produjo cineastas puros como Martin Scorsese, Steven Spielberg y Francis Ford Coppola.

<sup>21</sup> DE VITA, Pablo. Peter Greenaway: “El cine es un arte todavía en estado embrionario”, *La Nación*, 11 de mayo 2016, [en línea] [fecha de consulta: 26 Noviembre 2017]. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1897592-peter-greenaway-el-cine-es-un-arte-todavia-en-estado-embrionario>

<sup>22</sup> Fiel al espectáculo melodramático de los más famosos “biopics”, Julian Schnabel ha creado una ficción inspirada en la corta vida de Jean-Michel Basquiat. La trayectoria meteórica del graffitero del metro de New York, y su final trágico en 1989 (con tan sólo 28 años por sobredosis). Se trata de un film bastante convencional adornado por la presencia de personajes tan llamativos como Andy Warhol, interpretado por David Bowie.

<sup>23</sup> SALVÀ, Nando. Peter Greenaway: “En unos años acabaré con mi vida”. El controvertido director británico vuelve a la primera línea con la recién estrenada ‘Eisenstein en Guanajuato’. *El Periódico*: Barcelona, 8 de enero de 2016, (En sección: Ocio y Cultura), [en línea] [fecha de consulta: 25 Octubre 2016]. Disponible en: <http://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160108/entrevista-peter-greenaway-eisenstein-guanajuato-4801577>

<sup>24</sup> Un proyecto con múltiples manifestaciones en el que Greenaway pone en juego diferentes medios: tres largometrajes, una serie para televisión compuesta por 16 episodios, algunos libros, una exposición, DVD’s, instalaciones, un videojuego... y la Tulsa Luper VJ performance, una pieza fundamental para que el proyecto comprenda las entrañas del panorama creativo contemporáneo.

<sup>25</sup> David Roberts, en su artículo titulado “Post-truth politics2, del 1 de abril de 2010 en Grist, incidía en esa nueva forma de manipulación de los discursos amparándose en el anonimato de los comentarios en la red y en la posibilidad de inundar los servidores de tal forma que sea imposible discernir los hechos verdaderos de los falsos. En este caso se trataba de denunciar las noticias falsas en torno a las consecuencias del evidente cambio climático. Disponible en: <http://grist.org/article/2010-03-30-post-truth-politics/>

<sup>26</sup> PERERA, Marga. Peter Greenaway: “Hago milagros cinemáticamente” entrevista a Peter Greenaway en *Tendencias del Mercado*. Julio 2012. Disponible en: <http://www.tendenciasdelarte.com/en->

trevista-peter-greenaway-julio-2012/

<sup>27</sup> Para tener una visión más completa y detallada de la evolución que han llevado a cabo el cine y la pintura en sus mutuos intercambios, recomendamos la lectura de TEJEDA, Carlos: *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*. Madrid: Cátedra, 2008.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AAVV: *Cine de Vanguardas: 1915-1947*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Xunventude, Dirección Xeral de Cultura, xaneiro- marzo 1993.

ALLOWAY, Lawrence: "The Development of British Pop", en *Pop Art*. New York: Lucy R. Lippard, 1966, 32-36 p.

BROUGUER, Kerry y FERGUSON, Russell. *Art and Film since 1945: Hall of Mirrors*. Los Angeles: Russell Ferguson, Moca, 1996, 123 p.

DE VITA, Pablo. Peter Greenaway: "El cine es un arte todavía en estado embrionario", *La Nación*, 11 de mayo de 2016, [en línea] [fecha de consulta: 26 Noviembre 2017].

Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1897592-peter-greenaway-el-cine-es-un-arte-todavia-en-estado-embrionario>

CULTURAUNSAM, Peter Greenaway en el Centro de las Artes de la UNSAM, 5 de Junio 2016, [Video] [Consulta: 20 de Noviembre de 2017] Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=vc-jDX3R\\_Xh4](https://www.youtube.com/watch?v=vc-jDX3R_Xh4)

GÓMEZ VALDIVIA, Abraham. Peter Greenaway exige otro cine... el del futuro. *Infrarrojo*: León, Guanajuato (México) 15 de abril 2015, [en línea] [fecha de consulta: 25 Noviembre 2017]. Disponible en: <https://infrarrojocultural.wordpress.com/acerca-de/>

GOROSTIZA, Jorge. *Peter Greenaway*. Madrid: Cátedra, colección Signo e Imagen/Cineastas, N°24, 1995

MENEU, Ricardo. *La plástica en el cine. Del impresionismo al pop*. Valencia: Universitat de València, 1988, s. p.

ORTIZ Y PIQUERAS, Áurea y María Jesús, *La pintura en el cine; cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós, 1995, 155 p.

PACOE, David. *Peter Greenaway: Museums and Moving Images (Essays in Art and Culture)*. London: Reaktion Books Ltd, 1997, 205 p.

PERERA, Marga. Peter Greenaway: "Hago milagros cinemáticamente" entrevista a Peter Greenaway en *Tendencias del Mercado*. Julio 2012. Disponible en: <http://www.tendenciasdelarte.com/entrevista-peter-greenaway-julio-2012/>

ROBERTS, David. Post-truth politics2. *Grist Magazine*, 1 de abril 2010 [en línea] [fecha de consulta: 25 Noviembre 2017].

Disponible en: <http://grist.org/article/2010-03-30-post-truth-politics/>

SALVÀ, Nando. Peter Greenaway: "En unos años acabaré con mi vida". El controvertido director británico vuelve a la primera línea con la recién estrenada 'Eisenstein en Guanajuato'. *El Periódico*: Barcelona, 8 de enero de 2016, (En sección: Ocio y

Cultura), [en línea] [fecha de consulta: 25 Octubre 2016].

Disponible en: <http://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160108/entrevista-peter-greenaway-eisenstein-guanajuato-4801577>

SANCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Teoría del montaje cinematográfico*. Valencia: IVAECM. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Col. Textos de la Filmoteca, nº 6. Valencia, 1991, 68 p.

TEJEDA, Carlos: *Arte en fotogramas*. Cine realizado por artistas. Madrid: Cátedra, 2008.

## FILMOGRAFÍA CITADA DE PETER GREENAWAY

*The Tulse Luper Suitcases: The Moab Story*, (2003)

*The Pillow Book* (1996)

*Prospero's Books* (1991)

*The Cook the Thief His Wife & Her Lover*, (1989)

*The Belly of an Architect* (1987)

*26 Bathrooms*, (1985)

*A Zed and Two Noughts*. Zoo (1985)

*The Draughtsman's Contract* (1982)

*The Falls*, (1980)

*A Walk Through H: The Reincarnation of an Ornithologist*, (1978)

*Vertical Features Remake* (1976)

*Windows*, (1975)

*Train* (1966)

## LISTADO DE FIGURAS

Fig. 1. Peter Greenaway, 1982. [Dibujo]. 52 x 77 cm. [consulta: 25 Noviembre 2017]. Disponible en: <https://www.pinterest.es/pin/307230005802939316/>

Fig. 2. Peter Greenaway. 2003. *The Tulse Luper Suitcases: The Moab Story* [Filme]. (127 min.): son., col.

Fig. 3. Peter Greenaway. 2012. *40.000 Years in 4 minutes*. [Video-instalación] (4 min.): son., col. [consulta: 25 Noviembre 2017]. Fotografía de Raquel Herrera. Disponible en: <http://raquelherrera.blogspot.com.es/2012/07/escenas-urbanas-loop-12-o-como-peter.html>