

## LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN EN LA PINTURA Y EL CINE. UNA APROXIMACIÓN A PETER GREENAWAY

---

### THE CONSTRUCTION OF IMAGE IN PAINTING AND CINEMA. AN APPROACH TO PETER GREENAWAY

JUAN ANTONIO LORCA SANCHEZ  
Universidad de Murcia, España  
jalorca@um.es

Recepción: 8 de octubre de 2017 • Aceptación: 13 de septiembre de 2018

#### RESUMEN

Esta propuesta pretende poner de manifiesto las tempranas relaciones que se han establecido entre la pintura y el cine, y su consolidación en el tiempo, así como la evolución de estas materias se ha visto marcada por una serie de elementos comunes susceptibles de análisis para entender esas concomitancias y sus significantes. Para ello, a modo de paradigma, nos centraremos en una de las figuras más relevantes dentro del panorama cinematográfico internacional, el realizador británico Peter Greenaway, que en los últimos años ha experimentado un giro hacia el ámbito de la pintura. Pretendemos cuestionar la parcelación que tradicionalmente se ha venido siguiendo en los estudios sobre la imagen, partiendo de una categorización basada en un planteamiento donde las distintas disciplinas se sitúan en contextos diferenciados.

*Palabras clave:* pintura, cine, Peter Greenaway, imagen, representación visual.

#### ABSTRACT

This proposal makes clear the early relationships that have been established between painting and film, and its consolidation in time. As the evolution of these matters has been marked by a series of common elements susceptible of analysis to understand these concomitances and their signifiers. For this, a paradigm mode, we will focus on one of the most relevant figures in the international film scene, the British director Peter Greenaway, who in recent years has experienced a shift towards the field of painting. We intend to question the fragmentation that has traditionally been followed in the studies on the image, starting from a categorization based on an approach where the different disciplines are placed in different contexts.

*Keywords:* painting, cinema, Peter Greenaway, image, visual representation.

*El cine tiene que ser pensado como la etapa contemporánea de la pintura.*

Sergei M. Eisenstein

El presente artículo pretende aclarar los aspectos que han marcado la relación entre cine y pintura, las influencias que se han establecido entre estos medios y los aspectos compartidos en la construcción de la imagen. Por tanto, poner en claro los modos de entender la representación se revela como el objetivo fundamental del trabajo. Esas concomitancias permiten profundizar en el estudio de conceptos fundamentales que atraviesan el pensamiento contemporáneo. Dividiremos para ello el trabajo en dos bloques; en el primero, contextualizaremos brevemente el debate en torno a este tema y reflexionaremos sobre las ideas básicas que simultanean estas disciplinas, es decir, sobre los aspectos coincidentes entre la pintura y el cine, visualidad, cromatismo o bidimensionalidad, por citar algunas. En un segundo momento, teorizaremos sobre el comportamiento del artista-realizador Peter Greenaway, intentando aplicar la argumentación desplegada en la primera parte.

La interacción que se ha establecido entre cine y pintura se remonta a los orígenes del cine, y no sólo desde una perspectiva formal sino también en el ámbito de lo conceptual. Sus influencias son bidireccionales, pues tanto la pintura incide en el cine, como éste hace lo propio con la primera. No obstante, tradicionalmente, han sido más sólidos y prolíficos los estudios que han explorado la influencia de lo pictórico en lo cinematográfico, pero como hemos señalado arriba los puntos de contacto son sinalagmáticos. Aunque hay teóricos, con los que no coincidimos, que hablan de posturas alejadas, como John Berger quien ha sugerido que “[...] el cine nos transporta desde el lugar en que estamos hasta la escena de la acción. [...] La pintura nos trae a casa. El cine nos lleva a otra parte” (Berger, 1997: 24-34).

El primer punto a tener en cuenta es esencialmente visual. Se refiere a la atmósfera generada en el cine para ambientar la historia, para intensificar las tramas o para subrayar aquellos elementos que se revelan elementales. Aunque el cine convencional, persigue, en principio, la recreación de la realidad, imitar los escenarios para hacer verosímil lo que cuenta, los intercambios de aspectos formales con la pintura van más allá. En muchas ocasiones, las herramientas relacionadas con la dirección de arte se aproximan en su tratamiento al universo pictórico. Dicha aplicación al lenguaje cinematográfico es afín en clave de color y forma, aunque no siempre persigue los mismos objetivos. Así, cine y pintura comparten una gramática común. Incluso la historiografía moderna ha hecho aseveraciones tan concluyentes como que el cine como arte, no tiene sentido si se le separa de la historia de la pintura (Aumont, 1995). No obstante, no podemos negar que el cine, en alguna etapa, ha buscado la legitimidad en la pintura para revelarse como arte, como sucediera también con la fotografía, cuya corriente pictorialista postulaba esa exigencia de imitar los valores pictóricos e iconográficos para acercarse a lo artístico. Así lo apunta Taratuto cuando indica: “El cine, en búsqueda de una legitimación plástica y estética, reprodujo muchas pinturas, componiendo filmes completos inspirados en las composiciones pictóricas de los grandes maestros de la pintura” (Taratuto, 2017: 154).

Es evidente que los cuadros han sido fuente de inspiración para lo fílmico. De este modo, el cine de ambientación histórica ha recurrido siempre a las fuentes visuales del pasado para recrear con verosimilitud el momento deseado; de este modo, la pintura se convierte en la mediación necesaria entre la literatura y el cine (Ortiz y Piqueras, 1995: 83). En cualquier caso, nuestro análisis pretende establecer una relación más profunda, ligada a la narración y a cuestiones conceptuales. No pretendemos hablar de *tableaux vivants* que encontramos en títulos como *La Kermesse héroïque* (“La Kermesse heroica”) de

Jacques Feyder (1935). Más allá de motivaciones estéticas, en lo relativo a la construcción de la imagen, cine y pintura comparten reglas y códigos, fundamentalmente porque las dos se proyectan en una superficie bidimensional, aunque ambas persiguen la plasmación de lo tridimensional y se desarrollan en espacios imaginarios que imitan los reales. “Así, la manera de encuadrar un plano filmico sigue las mismas reglas que la pintura al tratarse en ambos casos de una representación bidimensional” (De Pablos, 2006). Más adelante veremos los cambios que se han producido en la actualidad con la incorporación de la tecnología 3D.

Muchas veces el dilema principal que se suscita es discernir quién influye a quién. Incluso en algunos casos se han producido ciertos malentendidos. A este respecto, Taratulo dice: Edward Hopper (1882-1967) fue un célebre pintor norteamericano que influyó en el cine de manera notable, tanto en su forma como en su fondo (Taratulo, 2017: 156), cuando es evidente que esa circunstancia se produce, en un primer estadio, en sentido contrario. Es el cine el que cala de manera profunda en el artista y su obra refleja el influjo de la pantalla, de la narración cinematográfica, de la sala a oscuras, del encuadre, de la iluminación..., aunque después el artista se hará presente en la obra de numerosos realizadores. Así, De Pablos apunta que la representación visual de la cotidianidad está presente en la obra de cineastas como Robert Altman, en cuya filmografía la influencia estética de Hopper parece hacerse visible (De Pablo, 2005: 106).

Las vanguardias históricas serán las primeras en acoger las influencias del nuevo medio y en alimentar al cine de su iconografía. Es después de la Gran Guerra (1914-1918) cuando el cine reivindica su artisticidad, sumando a la dimensión de espectáculo otros valores. Significativas, a este respecto, son las producciones del cine de la República de Weimar, donde el aspecto formal es deudor del Expresionismo. Películas como *Algol: Tragödie der Macht* (“Algol: La tragedia del poder”) de

Hans Werckmeister (1920), *Der Golem* (“El Golem”) de Carl Boese y Paul Wegner (1920), *Das Kabinett des Dr. Caligary* (“El Gabinete del Doctor Caligary”) de Robert Wiene (1919) o *Von morgens bis mitternacht* (“De la mañana hasta la media noche”) de Karl Heinz Martin (1922), son ejemplos de ello. Aunque vemos que en su evolución, el cine expresionista deja de ser pictórico para venir a ser plástico (Argan, 1968: 43). Los decorados estaban en las obras más tempranas basados en la pintura, como los realizados por Hermann Warm, Walter Röhring y Walter Reimann para *El Gabinete del Doctor Caligari*. Otras experiencias demuestran un desarrollo vinculado a lo plástico. Los decorados de *El Golem*, por ejemplo, fueron dibujados por el arquitecto Hans Poelzi, modelados por la escultora Marlene Moeschke y realizados por Kurt Richter, uno de los grandes escenógrafos del momento. De este modo, paulatinamente se convirtieron en volúmenes rotundamente arquitectónicos.



Imagen 1. *El Gabinete del Doctor Caligari*, 1919. Fotograma.



Imagen 2. *El Golem*, 1920. Fotograma.

Esa misma apropiación de ideas concurría en otras tendencias como el Constructivismo ruso. Así lo demuestran títulos como *Aelita* (Yakov Protazanov, 1924) o *Staroye i novoye* (“Lo viejo y lo nuevo”), de Sergei S. Einsentein y Gregori Aleksandrov, (1929). También en Francia se reproducía estas circunstancias, como en la película *L’inhumaine* (“La inhumana”) de Marcel L’Herbier (1924), donde se concentraron una serie de artistas de diversas disciplinas para abordar un trabajo de conjunto desde posicionamientos especializados.

Igual sucede en el Surrealismo, un movimiento ansioso de una libertad que la novedad del cine les posibilitaba, ya que en su corta trayectoria no contaba con pautas que marcaran una tradición estética. Una de las obras claves de la corriente, *Un chien andalou* (“Un perro andaluz”) de Luis Buñuel y Salvador Dalí (1929), asume, en este sentido, la iconografía de la obra daliniana producida por el automatismo psíquico (hormigas brotando de las manos, animales muertos, insectos, sexualidad frustrada o absurdo) que había sido desarrollada en su universo pictórico. Y no será la última vez que esto suceda. El artista español colaborará posteriormente con realizadores de la talla de Alfred Hitchcock o Vicente

Minelli, dejando, además, proyectos inconclusos con Walt Disney<sup>1</sup> o Harpo Marx.

La abstracción fue otra de las tendencias que vio su correspondencia en el cine. Un arte alejado de lo figurativo y preocupado por lo estético. En palabras de Ángel Luís Hueso:

[...] las imágenes que dan fundamento al film, al menos en sus obras más primitivas, están formadas por la interacción de líneas geométricas de muy diversos tipos que, a pesar de ofrecer una idea de gran sencillez, pueden llegar a mostrar una gran complejidad interna a través de las interacciones que desarrollan (Hueso, 1998: 211).

Y por supuesto, el Futurismo, del que hablaremos más adelante.

Estas profundas inquietudes por desarrollar nuevas propuestas artísticas en las diversas disciplinas, se vuelve a producir al terminar la II Guerra Mundial, un momento en el que el cine es un ingente medio de masas. En el fondo lo que pretendían muchos de los artistas y realizadores era revisar los modelos de representación y generar una renovación estética. Una preocupación que se hizo extensible a los años sesenta y cuyo mayor caldo de cultivo fue el cine *underground* con directores como Kenneth Anger, Stan Brakhage, Jonas Mekas, por citar unos pocos, y por supuesto, Andy Warhol, que extrapoló sus inquietudes conceptuales a los distintos ámbitos en los que desarrolló su trabajo. Rueda en este momento películas como *Sleep* (1963), *Eat* (1963) o *Chelsea girls* (1966), producciones que marcarán un estilo y tendrán continuadores como Paul

1 Una obra que se materializó en 2003, utilizando los bocetos y trabajos previos para una animación por ordenador. El cortometraje puede ser visto en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Destino>

Morrisey. Además, 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) (Keska, 2005: 551).

También es interesante mencionar en torno a la relación entre cine y pintura, las películas biográficas sobre artistas que desde los orígenes del cine han servido para mitificar no tanto la obra como la vida de algunos de los pintores más importantes de la historia y que, en las últimas décadas, han sido ampliamente producidas en títulos como *Frida* (Julie Tymos, 2002), *Renoir* (Gilles Bourdos, 2012), *Shirley* (Gustav Deutsch, 2013) o *Mr. Turner* (Mike Leigh, 2015). En ellas, en la recreación de la vida y obra de los protagonistas, se expande la estética pictórica. Una de las claves es la que señala Moral: “porque la cámara adopta el mismo punto de vista del pintor en el momento de su realización (explicito ejemplo de *identificación primaria*, muestra claramente el recorrido de una mirada que transita del espectador a la pantalla, devolviendo a la vez la del pintor” (Moral, 2016: 93). Más aún, cuando el interés del cine por relacionarse con la pintura ha forjado un propio género, el documental de arte, consagrado tras la Segunda Guerra Mundial. Un momento en el que teóricos y cineastas reflexionaron sobre el papel que podía cumplir el cine no sólo para educar, concienciar y sensibilizar a la sociedad en materia de patrimonio, sino también para investigar y analizar el arte desde la cinematografía. Es en este momento cuando comenzaron a organizarse congresos, como el celebrado en París en 1948 “Primera Conferencia Internacional de Films sobre Arte”, que aglutinaron a importantes intelectuales europeos para definir la práctica de creación y difusión de este tipo de películas, una preocupación que sigue hasta nuestros días y pone de manifiesto que nos encontramos ante un tema de plena actualidad científica a nivel internacional.

Aunque, de manera habitual, se han realizado estudios relativos a la influencia de la pintura en el cine, en los últimos años también ha habido teóricos que han querido ver la otra cara de la moneda, proponiendo hipótesis relacionadas con la compatibilidad e influjo del cine en la pintura. Según Borau existen tres tipologías en las que podemos basar la influencia del cine en la pintura; el manejo artificial de la luz, el encuadre y la posibilidad de reflejar el movimiento, algo que hizo despertar el sueño de los futuristas empeñados en conferir dinamismo a las artes plásticas, fundamentalmente a la pintura y la escultura.



Imagen 3. *Niña corriendo en el balcón*. Giacomo Balla, 1912.

En cuanto a la luz, elemento sustancial en el cine, Borau señala que es habitual su manipulación a lo largo de toda la historia del arte, en diferentes corrientes y por numerosos maestros. Desde los claroscuros barrocos de Caravaggio hasta las composiciones de los pintores venecianos, o las melancólicas escenas de los románticos. Todas ellas luces artificiales que aparecen al antojo del artista con el único objetivo de conmover al espectador. Así lo manifiesta el director de fotografía Nestor Almendros cuando advierte lo importante que es para su trabajo estudiar el manejo de la luz en pintores como Vermeer, La Tour, Rembrandt, Caravaggio, Manet o Gauguin (Almendros, 1982). A ello hay que sumar propuestas como la que solicita que, en lugar de iluminar con luz, podemos actualmente pintar con luz. Cada ángulo puede ser una obra de arte. Tanto es así, que el público no irá únicamente al cine por el argumento, sino que irá y pagará también para ver pinturas en color. Será algo así como ir a un museo (Alton, 1962: 109-110).

Por otro lado, el encuadre se erige como otro aspecto compartido entre cine y pintura, sobre todo a partir de David W. Griffith y de lo que hoy llamaríamos su “libro de estilo libre”:

[...] la cámara fragmenta la supuesta realidad, la disecciona, pero no aspira a recoger en cada plano todo lo que es por definición sino lo que *está* allí, según sea el ir y venir de los personajes, es decir su *acción*, supremo valor cinematográfico. Ya habrá tiempo, antes o después de la imagen que se ofrece en ese instante, para completar el *cuadro* y conocer el resto de sus circunstancias [...] Y la pintura contemporánea se ha servido del hallazgo [...] Por ello, advierte que el cine ha contribuido a reencuadrar la pintura moderna (Borau, 2002: 16-18).

Griffith tiene una concepción plástica del encuadre, por eso este director supone un punto de inflexión en la historia del cine, y marca unas pautas evidentemente similares en la

construcción de la representación pictórica como son la iluminación, la composición y la textura.

Finalmente, el deseo de movimiento es sugerido por el cine ante el anhelo de los pintores del siglo XX, ávidos de escapar del estatismo de la pintura, fundamentalmente en la corriente futurista, que a esa aspiración de movimiento unía el interés por el montaje. No obstante, no podemos olvidar que el cine es una sucesión de imágenes detenidas, como la pintura, a las que la velocidad y un defecto óptico permiten crear esa ilusión. Por lo tanto, el punto de partida de ambas representaciones es similar.

En otro orden de cosas, debemos señalar lo que *a priori* puede parecer un punto de distanciamiento entre el cine y la pintura, pero como veremos esta circunstancia no produce tal lejanía.

El cine tiene un componente particular, el tiempo, sistematizado en dos categorías: el tiempo externo y el tiempo de la conciencia. Utiliza unas coordenadas espacio-temporales que amplían el alcance de la representación. Aunque esta tentativa de interactuar con el tiempo y el espacio de manera conjunta ya se había generado con anterioridad en la pintura. Los impresionistas, por ejemplo, querían hacer patente el transcurrir, contradictoriamente, deteniendo el tiempo, plasmando el instante. En definitiva, es lo que se describe como la promesa tecnológica de capturar el tiempo: la inmortalidad, la negación de la finitud radical del cuerpo humano, el acceso a otras temporalidades y la archivabilidad del tiempo mismo” (Doane, 2012: 16).

Esta investigación pretende plantear una serie de argumentaciones que clarifiquen esa influencia, que no mimesis, entre los dos medios, a través de la obra de Peter Greenaway, uno de los realizadores más interesante del panorama cinematográfico internacional y uno de los más arriesgados a la hora de plantear sus trabajos, explorando y ahondando en las inquietudes que definen el pensamiento contemporáneo y la representación

visual. Su extensa y destacable filmografía se erige como un *corpus* en el que se analizan cuestiones relacionadas con el arte, la cultura, la filosofía o lo social, por citar algunos de sus ejes temáticos. Sus películas atraviesan muchos parámetros vinculados con la condición humana, circunstancia que ha extrapolado a su práctica pictórica. Además, su cine se apoya en una culta tradición filmica a la que suma novedosos recursos e incorporaciones, en un intento continuo de generar nuevos códigos que desarrollen la experiencia cinematográfica.

Sin lugar a dudas, uno de los centros de tensión de su obra es la relación que establece con las artes plásticas, una relación simbiótica que está presente de manera axiomática y que permite reflexionar sobre algunas de las concordancias que estos distintos ámbitos de expresión pueden establecer, fruto de su época de formación como pintor de la que es deudor. Sus películas están más próximas al eclecticismo del arte contemporáneo que a su cine coetáneo. Greenaway se mueve en las fronteras de diversas disciplinas. Su participación en exposiciones de índole muy diversa, como artista o comisario, es numerosa, como demuestran proyectos realizados en el Palazzo Fortuny (Venecia), en la Fundación Joan Miró (Barcelona), en el Museo del Louvre (París), en el Rijksmuseum (Ámsterdam), en la Academia die Bildenden Künste (Viena) o en la Galería Boymas van Beuningen (Rotterdam). En estas exposiciones el cine también está presente, sobrepasa la pantalla y se instala en los centros de exposiciones, en las galerías de arte y en los museos.

El trabajo de Peter Greenaway se vertebra, de esta manera, como una síntesis de formatos con los que pretende presentar el mayor número de aristas sobre una serie de asuntos recurrentes en su filmografía y en su pintura: amor, deseo, perversión, muerte, misterio, espiritualidad, abismos o fatalidad, entre otros. No obstante, en los últimos años sus intereses se han volcado en el terreno de la pintura y ha sentenciado: “El cine

ha muerto, larga vida al cine”<sup>2</sup>. En este sentido se manifiesta Baudrillard cuando dice:

Nos acercamos cada vez más a la alta definición, es decir, hacia la perfección inútil de la imagen. Que entonces ya no es una imagen, a fuerza de producirse en tiempo real. Cuanto más nos acercamos a la definición absoluta, a la perfección realista de la imagen, más se pierde su potencia de ilusión (Baudrillard, 2006: 14).

Para Greenaway esta es una de las claves que lo ha alejado de lo filmico y lo ha aproximado a la pintura. Para él, el cine no es válido. Se ha quedado suspendido en el tiempo sin evolucionar ni proponer nuevas posibilidades. Incluso afirma:

Lo que realmente hacemos, no es una imagen hecha en un plató de cine, sino que tenemos un cine de texto. Todas y cada una de las películas que has visto empiezan a proyectar un texto. Así que a veces podría decirse que nunca has visto cine. Todo lo que ves son ciento veinte años de texto ilustrado”<sup>3</sup>.

Su pintura reúne ciertos intereses estéticos que caracterizan su obra cinematográfica y en las que ha visto la imposibilidad de seguir ahondando, ya que no le interesa la narración tradicional. No cree en el discurso compuesto por una introducción, un nudo y un desenlace. Ni en el cine ni en la pintura. El considera fundamental la construcción visual, no la narrativa. A este respecto, los elementos que estructuran sus propuestas responden a una simbología conceptual. En *The*

2 Entrevista personal realizada a Peter Greenaway por el autor con motivo de la exposición *Body parts*, celebra en la Sala Verónicas el 16 de febrero de 2017 y comisariada por Saskia Boddeke.

3 *Ibíd.*

*cook, the thief, his wife and his lover* (“El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante”) de 1989, por ejemplo, el color se erige como la herramienta dramática más importante, un elemento cambiante que dirige la historia de los personajes. Cuando la protagonista interpretada por Helen Mirren camina hacia la cocina, el color se transforma como el propio personaje a lo largo de la trama. El realizador, de manera consciente, nos hace palpable esa utilización del color, al igual que cuando afronta sus obras pictóricas.



Imagen 4. *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*, 1989. Fotograma.

Greenaway, en cualquier caso, no renuncia por completo al cine, y aun cuando produce su obra pictórica, este está presente. “Siempre busca llamar la atención sobre las contingencias de veinticuatro fotogramas por segundo, está dispuesto a sugerir que la imagen fija está siempre predestinada por la precipitación de la película” (Pascoe, 1997: 31). Sus pinturas persiguen el movimiento. No son imágenes estáticas, fluyen en el tiempo, pero no en un tiempo narrativo que especula con lecturas ancladas en la tradición. Para Greenaway: “La mejor pintura no te cuenta una historia, hace una declaración, que es una combinación de hechos: comunicación, color, composición, etc. Y si organizas un vocabulario en términos del cine,

es exactamente lo mismo”.<sup>4</sup> Si bien es cierto que esta premisa se cumple a partir del siglo XIX, ya que hasta esa fecha la pintura, al igual que la mayor parte del cine producido, tenía una intencionalidad narrativa, puesto que en la mayoría de los casos se utilizaba para que el espectador entendiera ciertas cuestiones de orden moral y religioso, era una forma de aclarar el texto. Por tanto, las relaciones que se establecen entre pintura y cine en la obra de Greenaway son absolutas. Para él, a priori, tanto uno como otro ámbito deben responder a los mismos logros, fundamentalmente a producir una construcción visual que trascienda los límites de lo meramente representado. Quiere ir más allá, explorar la simbología de las propuestas de la imagen que nos ofrece.



Imagen 5. Vista de la Exposición *Body parts*, 2017. Sala Verónicas de Murcia

No obstante, esa obsesión por la pintura se manifiesta en la obra cinematográfica de Greenaway desde temprano, en sus producciones pioneras, y según un diseño de categorías aportado por Keska, su presencia se puede determinar en *tableaux vivant*, estilización, citas pictóricas y la presencia de pinturas

4 *Ibidem*.

y artistas (Keska, 2009: 114). Siguiendo la línea de lo expuesto, creemos que las referencias de Peter Greenaway en el contexto cinematográfico sobre el mundo de la pintura va mucho más allá de aspectos como la composición, el uso de la luz y el color, incluso en los propios procesos de creación, se encuadran en la esencia misma de la creación, en dónde se origina la imagen y en su significación. Sin embargo, se pueden hacer una serie de comparaciones más epidérmicas que son incuestionables en sus películas como la similitud de propuestas visuales con las de Francis Bacon. La búsqueda del movimiento se erige como un factor axiomático y la narración tiene que ver más con lo visceral que con la historia. No obstante, estos puntos de contactos superficiales aportan una reflexión sobre una serie de cuestiones relacionadas con la influencia de las diferentes disciplinas y la hibridación de los formatos. Bacon recoge en su producción ciertos elementos de composición del cine. Es decir, de algún modo Bacon se alimenta de los códigos clásicos generados por el cine, y Greenaway hace lo propio con Bacon, generando un círculo de causalidades extremadamente reseñable.

En lo relativo a su trabajo pictórico, por otro lado, llama la atención como el collage es uno de las técnicas más recurrentes en el trabajo de Greenaway, haciéndonos pensar que extrapolara su interés por el montaje de lo cinematográfico al lienzo, un montaje no en el sentido acostumbrado que lo relaciona con la historia, sino en el ámbito de la estricta construcción de una imagen expresiva. Greenaway nos ayuda a entender, de esta manera, el trasvase de ideas y recursos formales que se produce entre cine y pintura, un intercambio enriquecedor que permite elaborar una cartografía de temas definidores devenir del hombre contemporáneo más allá de las prácticas habituales. No obstante, “[...] más allá de una cuestión visual, que no es sino una mera aproximación al natural, cine y pintura garantizan una serie de nexos conceptuales” (Durante, 2018: 28).

Además, en los últimos tiempos ha dedicado buena parte de su trabajo cinematográfico a poner en cuestión los límites del cine y la videoinstalación. En este sentido cobra especial interés su obra *Nightwatching* (“La ronda de noche”) de 2007,<sup>5</sup> un documental que gira en torno a la obra de Rembrandt, puesto que para él esa obra antecede en su construcción a lo filmico, ya que quiere plasmar el movimiento de la compañía militar, responde a una composición bidimensional pero con vocación tridimensional, y esgrime un uso dramático de la luz. En su película, Greenaway intenta despojar de contextualización histórica a la acción, usando elementos contemporáneos para tratar el tema. El arte también ha realizado asiduamente este tipo de intervenciones. Es normal encontrar artistas a lo largo de la historia que han utilizado medios de su contemporaneidad para recrear episodios del pasado.

Aunque se puede considerar que, con el avance de las nuevas tecnologías, el uso del 3D y el soporte digitalizado, se puede producir una ruptura en esa concordancia cine-pintura, esto no es así. Aunque es cierto que los parámetros de análisis son diferentes puesto que el audiovisual ha trascendido la sala de proyección y se ha extendido a otros soportes, en otras pantallas como la televisión o los teléfonos móviles de última generación, del mismo modo, el cine ha entrado desde hace años en los museos. Sirva como modelo la obra de Douglas Gordon *Psicosis 24 hours* (1993), donde el artista ha decidido proyectar la película de Hitchcock a una velocidad de dos fotogramas por segundo, en vez de los veinticuatro acostumbrados, haciendo

5 Aunque toda la documentación utilizada apunta al año 2007 como fecha de estreno, ya se realizó un visionado de la película completa en 2006, durante la celebración del Congreso Internacional *Peter Greenaway. La imagen impura* en CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo), Murcia.

referencia a la memoria y el tiempo, un tiempo que pervierte con la intención de hacer una lectura diferente de la pieza. Una nueva situación que ha terminado por constituir una auténtica práctica discursiva en los términos propuesto por Michel Foucault, suerte de espacio de dispersión en el que las artes plásticas compartirían con el cine algunos rasgos estilísticos, problemáticas comunes, ciertos vínculos teóricos y, en definitiva, un universo referencial que permitiría su análisis, o al menos su interrogación, mediante una batería común de preguntas (Moral, 2016: 96).

De todas formas, la aplicación de estas nuevas herramientas también ha llegado al mundo de la pintura que se ha independizado de los cánones tradicionales. David Hockney es un claro ejemplo de ello. Sus series de pintura digital realizada sobre smartphones (iPhone) y tablets (iPad) cuestionan los modos de la pintura tradicional, así como ha sucedido en el cine. Aunque criado en un ámbito analógico, Hockney ha interpretado la esencia del siglo XXI, ha entendido su contemporaneidad y ha optado, en este sentido, por el uso y aplicación de lo digital. Ha roto la brecha digital. Se trata de la construcción de modelos híbridos que recogen procesos de la pintura a los que suma los propios de las nuevas tecnologías.

Por ello, sigue manteniéndose vigente esa relación estrecha entre cine y pintura. Realmente de lo que habla Greenaway no es de los formatos sino de la mirada. La historia de la pintura y la historia del cine tratan de mirar, mirar, mirar, en definitiva, ver. ✕

## REFERENCIAS

- 
- Almendros, N. (1982). *Días de una cámara*. Barcelona: Editoria Seix Barral.
- Alton, J. (1962). *Pintar con luz, en La nueva frontera del color*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Argan, G.C. (1968). “Expresionismo: pittura e cinema”. En *Bianco e Nero*, núm. 7-8.
- Aumont, J. (1995). *El ojo interminable. Cine y pintura*. París: Seguiet.
- Baudrillard, J. (2006). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorroutu.
- Berger, J. (1997). *Cada vez que decimos adiós*. Argentina: Ediciones de la Flor.
- Borau, J. L. (2002). *El cine en la pintura*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Borau, J. L. (2003). *La pintura en el cine. El cine en la pintura*. Madrid: Ocho y medio.
- De Pablos, J. (2005). *La pintura y su influencia en el cine. Una aproximación pedagógica a la obra de Edward Hopper*. Salamanca: Ediciones de la Universidad.
- De Pablos, J. (2006). “El cine y la pintura: una relación pedagógica”. En *Revista ICONO*, núm. 14.
- Doane, A. M. (2012). *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo*. Murcia: CENDEAC.
- Durante-Asensio, I. (2018). “Cine y pintura en la obra de Félix Murcia”. En *La realidad imaginada. La dirección artística de Félix Murcia en el cine español*. Madrid: Ediciones AKAL.
- Hueso, A. L. (1998). *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Keska, M. (2005). *Las interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas*. Zaragoza: Artigrama, núm. 20.
- Keska, M. (2009). *Peter Greenaway: Un ilustrado en la Era Neobarroca. Interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada.

- Moral, J. (2016). *De la pintura al cine, del cine a la pintura: Historias de una imantación*. Valencia: Eme experimental Illustration, Art & Desing.
- Ortiz A. y M. J. Piqueras (1995). "Presencia (y ausencia) de la pintura en el cine de Jean Renoir, o cómo no hay que fiarse de las apariencias". En *Nosferatu. Revista de Cine*. Valencia: Universitat Politècnica.
- Pascoe, D. (1997). *Peter Greenaway. Museum and moving images*. London: Reaktion Books.
- Taraturó, P. (2017). "La influencia de la pintura en el cine: una herramienta para el diseño de la imagen como proceso metodológico". En *Actas IV Congreso de creatividad, diseño y comunicación para profesores y autoridades de medio nivel. "Interfaces Palermo"*, vol. 32. Buenos Aires.