

Arte y cine. Una historia haciéndose Marina Vinyes Albes¹

“Arte y cine. 120 años de intercambios” (CaixaForum Barcelona, 16 de diciembre 2016—26 de marzo 2017).

Por su doble naturaleza artística e industrial, el cine arrastra terriblemente desde su nacimiento una ambigüedad fundamental, lo que explicaría por qué todavía hoy puede parecer necesario argumentar su filiación con el resto de artes. La exposición “Arte y cine. 120 años de intercambios” se inscribe en esa reivindicación esgrimiendo dos tesis estructurales: la primera, demostrar la porosidad entre el cine y las artes plásticas (principalmente pintura); la segunda, afirmar el museo como lugar de acogida privilegiado para el cine, decantándolo con este gesto del lado del arte gracias a su progresivo reconocimiento por la institución. Por último, vinculada a la anterior, una tercera tesis subyace a lo largo de la muestra sin llegar a explicitarse: la posibilidad de escribir la historia de dichas relaciones gracias al dispositivo expositivo, entendido éste como herramienta analítica y propositiva. Empecemos por la primera.

La muestra, organizada cronológicamente, se despliega en diez secciones –1800-1900, 1900, 1910, 1920... y así sucesivamente hasta llegar a las décadas de 1980-2010– que reúnen un repertorio de obras consideradas representativas de los intercambios entre cine y artes plásticas en cada periodo. Así, el recorrido se abre entre panoramas panópticos y estudios de movimiento a lápiz, con las *Fotografías de corrientes de humo* de Étienne-Jules Marey y las cronofotografías de Eadweard Muybridge. El tiempo no ha entrado todavía en la imagen: es el viejo mito de la representación del movimiento como fantasía ancestral de las artes el que aparece convocado como preámbulo a la exposición. Román Gubern lo argumentaba en su *Historia del cine* refiriéndose al jabalí de ocho patas de las cuevas de Altamira: “Esto, ciertamente, no es cine, pero sí es pintura con *vocación cinematográfica*, que trata de asir el movimiento, antecedente notable de los dibujos animados y solución análoga a la que, unos veinte mil años más tarde, emplearían algunos pintores futuristas italianos (...)” (Gubern 1997, 13).

¹Université Paris-Sorbonne, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (Arts visuels), 75005, Paris, Francia/
Universitat de Barcelona, Departamento de Historia de la Filosofía, Estética y Filosofía de la Cultura, 08001, Barcelona, España.



Imagen 1. Étienne-Jules Marey. Photographies de courants de fumée pour étude des mouvements de l'air, 1899 – 1902 | © Collection La Cinémathèque française.

Si bien es discutible que el cine viniera a colmar el sueño ancestral del dibujo, parece razonable considerar que, al nacer, heredó un bagaje cultural constituido por años de historia de las otras artes. Lo experimentamos en la sala siguiente, presidida por las primeras películas de los Lumière y su afinidad con el impresionismo. Las similitudes de motivos y encuadre se hacen evidentes gracias a un montaje expositivo que reúne sus secuencias cinematográficas urbanas, campestres o marítimas junto a cuadros de Eugène Boudin, Louis Carrand y Claude Monet inmortalizando escenas parecidas de la misma cotidianidad.

La muestra sugiere que los hermanos de Lyon habrían adoptado de esa vanguardia pictórica ya consolidada en 1895 sus principales códigos de representación. Para el catálogo, Vincent Pomarède (2016, 210-215) llevará más lejos esta hipótesis al defender que el cinematógrafo continuó, e incluso se apropió, de los interrogantes fundamentales que habían asaltado a los pintores impresionistas en la década anterior. En la misma sección, otras obras apuntan a la reciprocidad de tales encuentros, mostrando como las primeras películas habrían inspirado el trazo de pintores, en algunos casos presos de un cierto sentimiento de rivalidad. Debido a su carácter referencial, el cine se convertirá rápidamente en el informador de los sucesos del globo, en nuestros ojos para ver el mundo. Principal aliado de la historia, años más tarde Jean-Luc Godard denunciaría en *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) su impotencia al haber desatendido su deber, incapaz de filmar la principal tragedia del siglo: los campos de concentración.

El resto de la exposición declina el modelo descrito. Década tras década, descubrimos las correspondencias entre ambas prácticas, caminos que si bien empiezan a divergir en los años 10 –cuando la pintura se deshace del elemento narrativo hasta desembocar en el cubismo y la abstracción al tiempo que el cine tiende a someter forma y movimiento al ritmo del relato (Pomarède 2016, 215)– volverán a cruzarse significativamente a partir de los años 60 coincidiendo con la *nouvelle vague*. Es entonces, recuerda el comisario de la muestra Dominique Païni, que el cine moderno se convierte en *contemporáneo*: adoptar el mismo calificativo que se aplica a las demás artes supone un claro punto de inflexión (Païni 2016, 159). A partir de ese momento, la apuesta de la exposición consistirá en demostrar la continuidad y la constancia en el tiempo de tales confluencias.

Sin pretender rendir cuenta del entramado de correspondencias ensayadas en los muros del CaixaForum, me conformaré con evocar algunas de ellas, empezando por la figura federadora de Charlot, quién, desde los años 20, suscitará toda suerte de reacciones en artistas como Pablo Picasso, Fernand Léger, Gino Severini o Marc Chagall, entre otros muchos. También Alfred Hitchcock fue un gran catalizador, influido él mismo por las artes plásticas y fuente de

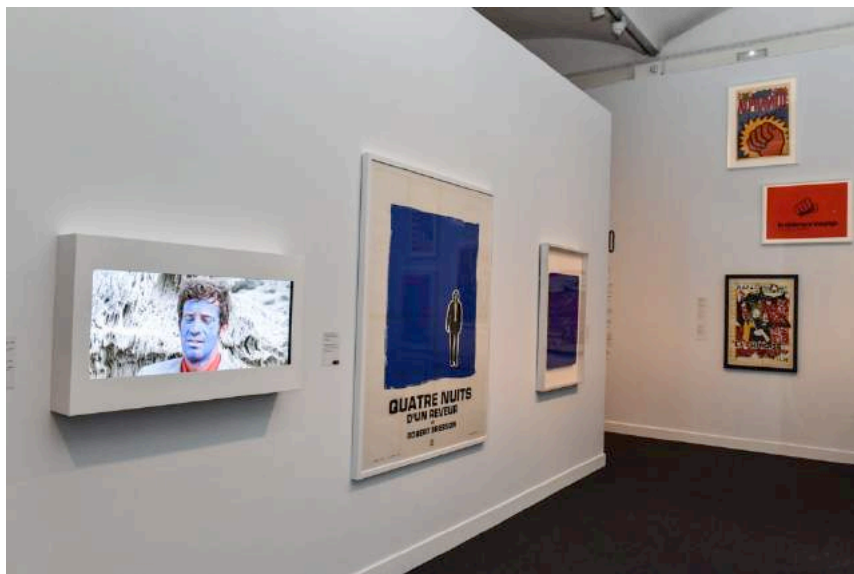
inspiración inagotable para los artistas. La exposición nos recuerda el célebre encargo del cineasta a Salvador Dalí, quién se prestó a realizar parte de los decorados oníricos del filme de inspiración psicoanalítica *Spellbound* (Alfred Hitchcock, 1945), cerca de un volumen de litografías en las que el pintor español Eduardo Arroyo descompone la construcción narrativa del famoso partido de tenis en *Strangers on a Train* (1951).

Imposible no pensar aquí en otros nombres como Douglas Gordon, Alain Fleischer, Pierre Huyghe o Stan Douglas, por citar algunos de los artistas contemporáneos que se han dedicado a explorar la influencia del maestro del suspense en sus propias realizaciones. Los cruces circulares entre cine e historia del arte quedan significativamente plasmados en este eterno retorno de contaminaciones mutuas. No por casualidad uno de los primeros intentos de exponer el cine consistió en la muestra *Alfred Hitchcock et l'art : coïncidences fatales* (2001)². La referencia al sueño no se agota con el tándem Hitchcock-Dalí. Anticipando en una década los decorados del pintor catalán, los collages de Max Ernst *Une semaine de bonté* (1933) reproducen la atmósfera de ensueño propia del serial *Les vampires* (Louis Feuillade, 1915-16); mientras que Hans Richter llevará a la pantalla en *Dreams That Money Can Buy* (1947) las experiencias oníricas interpretadas del mismo Ernst, Marcel Duchamp, Man Ray o Alexander Calder. En cuanto a la fotografía, encuentra un lugar –si bien reducido– gracias a la serie *Métal* de la vanguardista Germaine Krull, cuya presentación de estructuras metálicas urbanas toma prestados los principios del montaje cinematográfico de las vanguardias soviéticas.

Las colaboraciones entre cineastas y artistas de distintos ámbitos –cuando no la práctica transversal de muchos de ellos, como Francis Picabia, Marcel Duchamp, Hans Richter, Viking Eggeling o Joseph Cornell– son igualmente evocadas en la exposición. Además del conocido intercambio entre Luis Buñuel y Salvador Dalí en *Un chien andalou* (1929) y *L'Âge d'Or* (1930), descubriremos una foto del mismo pintor dibujando a Harpo Marx (1937), a Henri-Georges Clouzot filmando a Picasso en pleno proceso creativo o las variaciones que este último pintó de *El 3 de mayo* de Goya para apoyar el nacimiento de la Cinémathèque algérienne. Otro magnífico ejemplo es la colección de carteles de los años 60 y 70 aquí reunida: del póster de *Playtime* (Jacques Tati, 1967) de René Ferracci a las serigrafías pop de Guido August para el estreno norteamericano de las películas de Godard, pasando por los carteles para el Festival de Cine de Nueva York de Roy Lichtenstein (1966) y Andy Warhol (1967), la maqueta y el afiche de Raymond Savignac

²Comisariada, como la presente exposición, por Dominique Païni, *Alfred Hitchcock et l'art : coïncidences fatales* debía inaugurar el museo del cine en el Palais de Tokyo antes de que las circunstancias la llevaran al Centre Pompidou – y a Bercy la nueva Cinémathèque, con sus grandes salas consagradas a las exposiciones temporales.

para *Lancelot du Lac* (Robert Bresson, 1974) o los ensayos de Victor Vasarely para el logotipo del Musée du Cinéma de Henri Langlois. Siguiendo esta misma línea, tres piezas que dialogan en la sección de los años 60 sintetizan los cruces y correspondencias profundas entre la obra de Jean-Luc Godard, Yves Klein y Robert Bresson: en *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965), Jean-Paul Belmondo se embadurna el rostro con el azul de Klein y cae abatido delante del estudio del pintor, rue Campagne-Première, al final de su escapada (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960), al tiempo que Bresson –admirado por Godard– adapta un monocromo azul del pintor para el cartel de su *Quatre nuits d'un rêveur* (1971)³.



Imágenes 2-3: Arte y cine. 120 años de intercambios - CaixaForum Barcelona, vista de la exposición, 2016

³Para un desarrollo más extenso y detallado de esas coincidencias, véase Albera, François, “Yves Klein y la *nouvelle vague*, en Páini, Dominique (com.) *Arte y cine 120 años de intercambios*, *op. cit.*, pp. 248-253.

Las instalaciones que cierran la muestra (1980-2010) comparten, para terminar, una inquietud por la naturaleza misma del cine; por el devenir del celuloide y las posibilidades del digital, la materialidad de las imágenes o sus migraciones y transportes, la acumulación estéril o las reminiscencias de un arte de la metamorfosis. Estas instalaciones plantean, quizás más abiertamente que el resto, una cuestión que toda empresa de este tipo no puede omitir: la entrada del cine en el museo, o dicho de otro modo, *cómo exponer el tiempo*. Ese es precisamente el título de un libro de Païni –*Le temps exposé* (2002)– que se ha convertido en referencia sobre la materia. Y es que la presente muestra no debe desvincularse del recorrido de su comisario, quien ha combinado la actividad teórica y docente con la producción y distribución de películas, el comisariado y cargos importantes en instituciones como la Cinémathèque o el Centre Pompidou. En todos estos ámbitos, Païni ha defendido la pertinencia y la importancia de incorporar el cine a las salas blancas del museo: exponer las películas, según el autor, permite proyectarlas de manera simultánea, de modo que podemos percibir las confluencias entre las obras, los puntos de encuentro, trazar filiaciones. El video, el DVD y los nuevos formatos de almacenamiento y reproducción de la imagen han permitido la espacialización del relato, estimulando el uso de una herramienta analítica y creativa basada en la comparación y la simultaneidad. Con ella, Païni pretende retomar la vieja inquietud que motivó el *Musée imaginaire* de André Malraux, las programaciones de Langlois o las *Histoire(s) du cinéma* de Godard, último eslabón de la genealogía.



Imagen 4: Ange Leccia, *la Mer*. 2014. Colección del artista
© Ange Leccia, VEGAP, Barcelona, 2016.

“Un dispositivo museográfico produce historia. Más precisamente, éste puede producir otras historias, otros lazos históricos, otros encadenamientos, descubrir otras semejanzas desde aproximaciones que no respetan la cronología de la creación de las

obras mostradas”. Tal es la apuesta de Païni (2002, 15): desplegar en el espacio, y no únicamente en el tiempo (como Langlois, como Godard), esta historia no lineal del cine hecha de analogías y contaminaciones. En este sentido, ha escrito que “la gran obra de Godard, titulada *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), justifica simbólicamente el propósito de esta exposición en su conjunto” (Païni 2016, 195). No obstante, partimos aquí de una contradicción insalvable: el recorrido por secciones de “Arte y cine”, aunque incluye algunas obras anacrónicas, se organiza según un principio puramente cronológico, en el que la historia ha sido domesticada y compartimentada en periodos que se suceden, propiciando así el uso de categorías y conceptos que permiten explicar la naturaleza de lo singular. Esta disposición resulta sorprendente –y contradictoria– si tenemos en cuenta las reflexiones del comisario y sus propias referencias, hasta el punto de no poder dejar de preguntarnos qué le impidió generalizar al conjunto de la muestra lo que propone hábilmente para algunos casos aislados (Juan Uslé y Robin Rhode en la década de los 1880-1900, Jean-Jacques Lebel y Henri Foucault en los años 40, Alain Fleischer junto a los impresionistas, etc), pues éstas constituyen, sin duda alguna, las aperturas más interesantes del recorrido: pequeños puntos de fuga que permiten complejizar el tiempo impuro de las imágenes, pensar esos “montajes de tiempos heterogéneos fundando anacronismos”, como los ha descrito Georges Didi-Huberman (2000, 13). Y es que el mismo Païni terminaba *Le temps exposé* reivindicando la escritura de una historia del arte *a contre-pelo*⁴.

Sea como fuere, la relación entre el cine y el museo no deja de generar debate: ¿es el cine expuesto todavía cine? Oponiéndose a Païni, Raymond Bellour (2012) no se ha cansado de defender que la naturaleza del cine reside en su dispositivo: una sala oscura en donde se proyecta el film ante un conjunto de espectadores sometidos “por contrato” a la duración objetiva del mismo. De una u otra forma, la *imagen-cine* es deliberadamente sacrificada entre las paredes del museo, ya sea por su disección en secuencias ‘ejemplares’ o por la transformación del espectador hipnotizando en un paseante móvil perpetuamente distraído. “No es únicamente que el fragmento de una película nunca valdrá por una película”, argumenta Bellour, “Es, sobretodo, que nunca la impresión producida por un fragmento substraído a la película puede compararse a la impresión que éste suscita en el seno de la misma” (2012, 13). En cuanto al *flâneur* del museo del nuevo siglo, poco tiene que ver con el espectador de las salas de barrio, aunque pueda frecuentar ambos lugares indistintamente. A la manera del cinéfilo surrealista, vagabundeando de cine en cine “sin preocuparse en absoluto por cuándo empezaban las sesiones, para conseguir un cierto *collage* gracias a ese deambular

⁴Traducción libre de la expresión francesa utilizada por el autor: “à rebours” (Païni 2002, 23-133). Todas las traducciones son mías.

urbano” (Païni 2016, 240), el cuerpo del visitante de la galería recorre libremente el espacio para esbozar en su conciencia un montaje efímero de imágenes determinado por una temporalidad puramente subjetiva – aunque en este caso poco deba *el collage* a los juegos del azar.

Los argumentos de Bellour no pretenden negar ni desacreditar la exposición de la imagen en movimiento, sino que más bien se trata de una búsqueda de las especificidades del cine y de comprender el sentido de las nuevas prácticas museográficas en relación con ésta. Pero ese sería otro artículo. Terminemos pues el presente refiriéndonos a la tercera tesis fuerte de “Arte y cine”, esto es, la posibilidad de escribir una historia de sus intercambios gracias al lenguaje expositivo, defendido por el comisario como forma analítica basada en la comparación y que permite la simultaneidad en el espacio. El museo sería, en este sentido, el escenario privilegiado en donde construir este relato, a la vez que fomenta los intercambios y la aceptación institucional del cine como forma artística. Al margen de los debates sobre la naturaleza de un ‘cine expuesto’, y sin olvidar las limitaciones de un recorrido constreñido por la rigidez de un desarrollo fundamentalmente lineal, éste constituye el punto fuerte de la exposición: su capacidad no ya de encarnar una historia – ejemplificarla a través de algunas obras, materializarla–, sino de mostrar esta historia haciéndose. En otras palabras, es la instalación de las obras en el espacio expositivo la que abre la oportunidad de escribir una historia posible de sus relaciones. Eso es lo que nos llevamos a casa.

BIBLIOGRAFÍA

- Bellour, Raymond. 2012. *La Querelle des dispositifs*. Paris: P.O.L.
- Didi-Huberman, George. 2000. *Devant le temps*. Paris: Les éditions de minuit.
- Gubern, Román. 1997. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- Leighton, Tanya, ed. 2008. *Art and the Moving Image*. Londres: Tate Publishing y Afterall.
- Païni, Dominique. 2002. *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*. Paris: Éditions Cahiers du cinéma.
- (com.). 2016. *Arte y cine: 120 años de intercambios* (Exposición celebrada en Barcelona, CaixaForum, del 16-12-2016 al 26-03-2017). Barcelona: Obra Social “La Caixa” y La Cinémathèque française.

Pomarède, Vincent. 2016. “Impresionismo y el nacimiento del cinematógrafo”. En *Arte y cine: 120 años de intercambios*. (Exposición celebrada en Barcelona, CaixaForum, del 16-12-2016 al 26-03-2017), com. Dominique Païni, 210-215. Barcelona: Obra Social ‘La Caixa’ y La Cinémathèque française.

Royoux, Jean-Christophe. 1999. “Por un cine de exposición”. *Acción Paralela 5*.