

VISIONES A TRES BANDAS

LA PROBLEMÁTICA FILIACIÓN ENTRE PINTURA, FOTOGRAFÍA Y CINE

RAMÓN MORENO CANTERO

Revista de Libros
de la Torre del Virrey
Número 2
2013/2
ISSN 2255-2022

“Del mismo modo que un fotógrafo se enfrentaba a problemas de foco, luz y encuadre planteados por la imagen de la que pretendía apropiarse, pintar suponía también enfrentarse a problemas solubles mediante la aplicación rigurosa de un sistema basado en fórmulas, ejemplos, experiencias, intuiciones y genio”¹.

RAMÓN MORENO CANTERO, *Cielo invisible*, Ediciones Albores, Sevilla, 2012, 211 pp. ISBN: 9788415584223

Conocemos la primera fotografía y la primera película. Pero no la primera pintura. Esto es, hemos visto, estudiado, conservado y reflexionado sobre la primera fotografía y la primera película, así como sobre la primera viñeta, haciendo de esas manifestaciones técnicas y lingüísticas objetos de aprecio universal, tótems culturales². Su valor, inmenso, excede la posible situación inaugural de un medio: son miliarios históricos, recordándonos que en ese instante todo cambió. Con la virtud añadida de que congelaron dicho instante. Señales icónicas del tiempo, consiguen que tanto la Fotografía como el Cine sostengan una relación antropológica con nosotros equivalente a la que puedan sentir aquellas personas que recuerdan el origen de la radio, de la televisión o de la informática. Con la diferencia, apuntada, de que una imagen, única, atestigua el principio, a pesar de que no lo hayamos vivido.

La Pintura también retiene testigos de sus orígenes, pero no de su principio. Tenemos multitud de rastros y, según los arqueólogos, podemos aventurar cómo fue ese principio. Aún así, lo desconocemos. No podemos reconocerlo una y otra vez. La Pintura necesita de una elaborada mitogénesis para encontrar su nacimiento: la Historia de la Pintura Prehistórica lo demuestra. Puede

Palabras clave:

cine
pintura
fotografía
imagen
arte
verdad



concluirse que toda discusión estética de índole general en torno al arte pictórico implica una especulación condenada a no ser jamás resuelta. Razón por la cual siempre es pasada por alto, siendo suplantada por la única certeza que, además, la distingue, esa cualidad íntima que la emparenta con la actividad literaria: el contacto matérico entre artista y obra que colocó la autoría por encima de cualquier otra consideración historiográfica, como es bien sabido.

Esa unidad entre soporte y mano diferencia la Pintura de la Fotografía y el Cine, los dos grandes dispositivos del mecanismo interconectivo entre ojo e imagen (cámara u ordenador). Unidad que fue utilizada por los primeros pintores amenazados por la intrusión fotográfica. Su indignación no podía prosperar: por vez primera la Pintura se enfrentaba a su peor fantasma, el de no poder ofrecer un inicio, un símbolo perfecto y originario. Frente a tal carencia, los dos nuevos medios ofrecían nada menos que una nueva era: nada menos que un futuro. Y lo más importante, el punto temporal exacto en que ocurrió. Todos nos reconocemos como hijos de la foto, fija o progresiva en movimiento; pero no del cuadro.

¿En qué posición queda la pléyade de estilos y maestros que forman el pasado pictórico? Sin duda, como un inagotable depósito de influencias para fotógrafos, cineastas y directores de fotografía y, de hecho, así ha sido abordado en los estudios mixtos, sean teóricos, estilísticos o autorales. Ahora bien, los medios fotosensibles, y, por derivación, los discursos audiovisuales, no deben a la Pintura su ontología, por mucho que la haya imitado a través de tendencias pictoralistas o, más trascendientemente, importando recursos perspectivistas y formales. Esa ontología cifra su esencia en una radicalidad respecto a la visión que ningún pintor puede abordar sin una cámara o cualquier aparato capaz de registrar lo visto. Tal diferencia respecto a la realidad óptica impide aproximaciones de plena igualdad. Si bien es procedente unir en una misma metodología el análisis pictórico, fotográfico y fílmico, no lo es confundir sus naturalezas, aunque las dos últimas compartan un núcleo cognitivo propio.

1. A. PÉREZ-REVERTE, *El pintor de batallas*, Santillana, Madrid, 2007, p. 17

2. Somos conscientes de la multitud de ensayos que tanto la Fotografía como el Cine practicaron hasta afinar sus dispositivos, pero en la primera Niépce (*Bodegón*, de 1822, o *Punto de vista sobre la ventana del Gras*, de 1826, sobre placas de bitumen de Judea), y en el segundo Edison (con Dickson) y los Lumière pasan por ser los que legaron los primeros ejemplos completos que han alcanzado reconocimiento posterior.

La filiación, pues, es compleja, sino imposible. En primer lugar, es preciso tener en cuenta a los tres medios simultáneamente, ya que los estudios aplicados suelen estudiarlos por parejas: Pintura-Fotografía o Pintura-Cine. La ecuación debe convertirse en trinomio, ya que cualquier ausencia deja la incógnita sin despejar. No somos los primeros en reivindicarlo: en 1925 László Moholy-Nagy publicó *Painting, Photography, Motion Pictures*, en el octavo volumen de los libros editados por la Bauhaus. Por tanto, serán tratados como conjunto icónico. Aclaremos, antes de continuar, que no aspiramos a resucitar esa continuidad genealógica entre las tres artes que establecía una línea progresiva de cariz tautológico, y de la cual ya se quejó Aumont³. Perseguimos desvelar sus imbricaciones como sistemas icónicos de representación. Obviamente, toda comparativa entre los tres debe ejecutarse desde sus concordancias, que para nosotros son de dos grandes tipos: estéticas y físicas.

HEGEMONÍA ESTÉTICA

Respecto a las coincidencias estéticas, es útil recordar la principal cualidad óptica de la imagen filmica. Uno de sus parámetros respecto a la recepción cognitiva se fundamenta en la potencia empática propia de la figuración. Una empatía que está en la base de los procesos de reconocimiento ocular y neuronal que disparan la elaboración de sentido a partir del movimiento ilusorio propio de la proyección o emisión audiovisual. La figuración, como estética, sobrevive masivamente aceptada gracias a la discursivización audiovisual, cinematográfica o electrónica. Denominamos “figuración” –guiados por la dosis de cierto puro-visualismo que nos anima– a la metonimia de una forma de ver y pensar el mundo que ha recibido otros nombres. Quizá el más ambicioso sea definido como “Gran Teoría” por Tatarkiewicz⁴. Partiendo de una concepción pitagórica de belleza (proporcional y por tanto proporcionada), mantenida y reformada por los estetas medievales y revalorizada por los renacentis-

3. J. AUMONT, *El ojo interminable*, trad. de A. López Ruiz, Paidós, Barcelona, 1997, p. 31. Este texto fue punto de partida para una revisión de las relaciones entre Cine y Pintura. Una de las más esclarecedoras la acomete J. DEL REAL AMADO en *Ut Pictura Kynesis: Relaciones entre Pintura y Cine*, Tesis doctoral inédita, Dpto. de Historia del Arte III, Universidad Complutense de Madrid, 2007.

4. W. TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas*, trad. de F. Rodríguez Martín, Tecnós, Madrid, 1996, pp. 157-172.

tas, alcanza su clasicismo con defensores que van desde Ghiberti a Durero. Sólo en el siglo XVIII los teóricos del arte comienzan a alterarla, sustituyendo su germen idealista platónico por consideraciones más subjetivistas que irían apropiándose del pensamiento orientándolo hacia el Romanticismo. Pero el academicismo que implicaba, sostenido a través de esa férrea figuración imitativa, no fue abandonado en la práctica pictórica generalista.

Desde la psicología evolutiva se argumenta que el realismo determina el nivel de apreciación del mundo desde la preadolescencia. Los sujetos a los que se entrevista convierten el realismo en criterio para aceptar dibujos o pinturas, a partir de los once años. Hasta los dieciocho ese criterio es innegociable, siendo el patrón crítico fundamental. A partir de aquí la evolución hasta generar el gusto personal que admita formas más abstractas depende de la educación sobre todo⁵. Siguiendo esta línea, habría que concluir que todo lo relacionado con la reproducción figurativa se incardina en necesidades psicológicas involuntarias, hasta que estamos en condiciones de dar el paso siguiente. Si el realismo adoptó formas canónicas durante siglos fue por la confortabilidad óptica que transmitía, sinónimo de seguridad.

La hegemonía secular de la Gran Teoría y de su sustrato figurativo se quebró definitivamente con la abstracción, cuando la búsqueda de significado permeó nuevas maneras de ver y de considerar la Pintura. Ésta arrinconó sus convenciones a favor de un predominio óptico que arrojaría multitud de enfoques y de consideraciones históricas, estéticas, críticas y filosóficas. La percepción misma tuvo que revisar un canal de conocimiento visual que ya no es fiable para generar imágenes contemporáneas, esto es, verdaderas. ¿Dónde encontrar esa verdad reconocible fuera de la cambiante Pintura vanguardista? En algún lugar que ofrezca la certeza figurativa, atesorada para el Arte más vinculado a lo reconocible que a lo intuitivo o lo experimental. Pero, especialmente, en un medio popular que vehicule la retina universalizada como espacio cognoscitivo evidente y simbólico. La cámara fo-

5. M. J. PARSONS, *Cómo entendemos el arte. Una perspectiva cognitivo-evolutiva de la experiencia artística*, trad. de R. Filella Escollà, Paidós, Barcelona, 2002, pp. 78-85.

tográfica cubrió sobradamente las vacilaciones perceptivas de la modernidad pictórica, recuperando la solidez del mundo. Y proporcionando a la creatividad figurativa un balón de oxígeno que otra cámara, la cinematográfica, eternizó.

Esta coincidencia cognitiva entre los tres medios cobra cuerpo ideológico por medio de otra categorización, la de la objetividad. González Flores reenuncia la Gran Teoría en virtud de su analogismo predominante, denominándola Visión Objetiva. Un amplio espacio óptico-cultural posalbertiano según el cual Imagen Representada es igual a Verdad. Según la autora, sus valores son expresados con más propiedad por la cámara fotográfica: transparencia, nitidez y exactitud⁶. Estos valores convencionales van asociados a la “calidad”, y no son más que una actualización fotoquímica de los viejos valores pictóricos asociados a la realidad como certeza. La placa fotográfica queda igualada al lienzo en blanco, abierto para recogerlo todo. Es más, añade una virtud, la de su automatismo, que alcanza la suprema objetividad. La automatización de la mirada va unida a lo que Virilio llama “el dogma, un tanto perverso, de la inocencia de la cámara”⁷. Virilio coloca a la Fotografía en la cúspide de la progresión positivista que mutó literatura, ciencia, técnica y arte a partir del primer tercio del siglo XIX, instrumentalizando la objetividad como un poder estatal unido al sistema judicial, al ejército y hasta a la medicina (“tres instituciones fundamentales de la vida y de la muerte”)⁸. Vista así, la objetividad es una forma de represión. Virilio va más lejos cuando define la “teleobjetividad” como la objetividad del mundo lejano que llega a través de la pantalla del televisor o del ordenador⁹. Dicho concepto, opinamos, englobaría a la mediación audiovisual en los procesos de automatización, relajando la mirada hasta una adaptabilidad carente de oposición o de formación. En tal línea, la mirada automática se ha visto reforzada con la fotografía digital de consumo, en la cual la opcionalidad que ofrecía la cámara analógica para alterar la imagen percibida (para modificar el mundo percibido) es sustituida por un mecanismo literalmente especular.

6. L. GONZÁLEZ FLORES, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p. 125

7. P. VIRILIO, *La máquina de visión*, trad. de M. Antolín Rato, Cátedra, Madrid, 1998, p. 39.

8. P. VIRILIO, op. cit. p. 59.

9. P. VIRILIO, *L'Art à perte de vue*, Galilée, París, 1993, p. 18. Citado por G. Llorca Abad, “La frágil definición de la realidad”, en *La Torre del Virrey*, nº 3, Verano de 2007, pp. 45-51.

Participar de la *figuración objetiva* con tal grado de asunción y aceptación implica a los tres medios en una forzosa correlación metadiscursiva, cuyas consecuencias estéticas son continuo objeto de reflexión, sobre todo en la relación Pintura-Cine. Minguet Batllori resume las más consolidadas, concluyendo que “la historiografía cinematográfica ha seguido tradicionalmente parámetros más cercanos a la historia de la literatura, se ha ceñido mucho más al discurso proveniente del relato, de la narración, que a los aspectos figurativos, visuales”¹⁰. Lo cierto es que los estudios integrados, aún lastrados por reducirse a los binomios referidos anteriormente, no tienen más remedio que partir de la construcción icónica, bien para establecer paralelismos estilísticos o para interrogarse sobre su ontología icónica.

El mejor (y más discutible) ejemplo de lo dicho lo ofrece la cita literal –o que aspira a la literalidad– que reproduce una obra pictórica, transformando el encuadre cinematográfico en una evocación frente a la cual el espectador necesita reconocer el origen del cuadro. Si lo ignora, la lectura queda comprometida, puede que incluso abortada dependiendo del grado de extrañeza que implique respecto al modelo fílmico practicado. Antonio Costa lo llama “efecto cuadro”, destacando su contradicción original: “el modelo pictórico interfiere en la lectura del encuadre en que se inspira en tal modelo, debilitando las propiedades peculiares de éste: es decir introduce la dimensión de fijeza (...) en un contexto caracterizado por la movilidad material”¹¹. La gradación se situaría entre el *tableau vivant* cuyo estatismo detiene el relato (desde *Vida y pasión de Jesucristo*, La Vie et la Passion de Jésus Christ, Ferdinand Zecca, 1905, sobre obras de Piero della Francesca hasta *Los cuentos de Canterbury*, I racconti di Canterbury, Pier Paolo Pasolini, 1972, sobre pinturas de Brueghel), y la integración del cuadro en el decurso narrativo-visual sin sacrificar su diégesis, por mucho que la imagen obligue a una rememoración instantánea (Ed-

10. J. M. MINGUET BATLLORI, “Una aproximación tipológica a las relaciones entre el cine y la pintura (La imantación de dos lenguajes: entre la seducción y el rechazo)”, en *Archivos de la Filmoteca* n° 11, enero-marzo de 1992, pp. 48-59.

11. A. COSTA, “El ‘efecto cuadro’ en el cine de Pasolini”, en *Archivos de la Filmoteca*, n° 11, enero-marzo de 1992, pp. 94-101.

ward Hooper inspirando ciertos planos de *Dinero caído del cielo*, Pennies from Heaven, Herbert Ross, 1981 y de *Lejos del cielo*, Far from Heaven, Todd Haynes, 2002)¹². Pero, sea cual sea la fórmula escogida, la objetivización fílmico-fotográfica es capaz de asumirla, por mucho que la narración pueda resentirse en determinados casos. Aún más, toda la dirección de fotografía puede imbuirse de la luz y composición de un pintor, alcanzando tal mimetismo que las citas, por muy estáticas que sean, formen parte del discurso específico sin declarar su entidad como tales. Así sucede con *La joven de la perla* (Girl With a Pearl Earring, Peter Webber, 2003) al recrear la mirada y la factura pictórica de Vermeer. Lo mismo puede suceder con un estilo concreto, como el Barroco desplegado por Peter Greenaway en varios de sus filmes dirigidos para el cine y la televisión (*Ronda de noche*, Nighthwatching, 2004).

A propósito del *tableau vivant* suele olvidarse que la Fotografía también ha practicado dicho sistema, evidenciando la artificiosidad de la representación. En Estados Unidos, durante las décadas de los treinta y cuarenta, artistas de la fotografía publicitaria como Nickolas Muray, Victor Keppler, Anton Bruehl o Lejaren à Hiller elaboraron poses cuya congelación era premeditada. Hiller realizó una serie llamada *Surgery Through the Ages* (1927-1950), en la cual algunas de sus doscientas fotos componían cuadros basados en la iconografía católica (el dedicado a la muerte de *Ambroise Paré*), no demasiado lejanos de los elaborados por Pasolini. Cambiando el referente escultórico por el cinematográfico, Cindy Sherman escenificó tomas cuya pausa sugiere poderosamente el fotograma aislado de una película. Su serie *Untitled Film Stills*, hecha durante los setenta del siglo pasado, parece reclamar una narración fílmica. Apelando al código icónico cinematográfico institucional, sus contrapicados de mujeres expectantes en una pose que no lo parece, consigue la confusión intermedial suficiente como para evidenciar la inconveniencia de levantar barreras entre imágenes.

12. La operatividad lingüística del *tableau vivant* no termina con estos ejemplos. Puede elegirse como fórmula narrativa para construir un relato esencialmente evocador. Así lo hizo Terence Davies en *Voces distantes* (Distant Voices, Still Lives, 1988) al disponer a sus actores en poses fotográficas.

Algunos cuadros especialmente escogidos colocados en los diferentes decorados de un filme pueden ofrecer elementos para un descifrado que refuerce significados o que lleven éstos a otro nivel: en *Psicosis* (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960) la muerte y tumba de Marion son anunciadas por varios cuadros de paisajes acuáticos con los que comparte primer plano en la oficina que precede su huida. Piezas del *atrezzo* que forman parte del tejido iconográfico fílmico que, en muchas ocasiones, demanda una interpretación; únicamente la especificidad de cada película puede validar este tipo de analítica, lejos de intentar establecer ninguna categoría supuestamente uniforme. Por otro lado, tampoco es posible atenerse a una interpretación: la subjetividad del analista se impone inevitable cuando trata claves visuales¹³.

13. Á. ORTIZ Y M. J. PIQUERAS abordan el tema de la única forma en que puede hacerse: con un muestreo de filmes escrutados individualmente, en *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Paidós, Barcelona, 1995, pp. 167-177. Y, efectivamente, no estamos de acuerdo con todas sus interpretaciones.

14. Una de las excepciones más notables la constituye *El ojo público* (The Public Eye, HOWARD FRANKLIN, 1992), filme basado en la vida y obra del fotógrafo de sucesos Arthur H. Felling, *Weegee*. En varias ocasiones se recurre a la representación libre de sus instantáneas más poderosas. Lo estudiamos en R. M. CANTERO, *El ojo que fue atrapado por el papel (Análisis textual de The Public Eye)*, en *Archivos de la Filmoteca*, n° 27, octubre 1997, pp. 175-184.

15. Que comienza precisamente con varias fotografías reales de la Depresión que son sustituidas por el rostro de la niña protagonista, ejecutando una premeditada continuidad discursiva.

También existe la cita fílmica respecto a la Fotografía, pero no tanto respecto a las fotografías. La menor celebridad de estas, rara vez asociadas a fotógrafos conocidos, unido a una mal considerada “superioridad” artística de la Pintura, hace que sea infrecuente encontrar homenajes a instantáneas concretas¹⁴. Sin embargo, la influencia existe, camuflada gracias a la ontología cognoscitiva que une al Cine con la Fotografía. Una influencia incontestable es la que alimenta la ambientación pretérita. Tomemos como ejemplo el tratamiento cinematográfico de la Gran Depresión, cuya fuente visual principal suele ser la obra de fotógrafos como Lewis Wickes Hine, Margaret Bourke-White, Dorothea Lang, Walker Evans, Russell Lee o Arthur Rothstein. Los filmes pueden imitar la disposición de figuras y decorados (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967, o *El Emperador del Norte*, Emperor of the North, Robert Aldrich, 1973); pueden reproducir un diseño de producción detallista (*Esta tierra es mi tierra*, Bound of Glory, Hal Asbhy, 1976, o *Días del cielo*, Days of Heaven, Terence Malick, 1978¹⁵); y también pueden tratar de imprimir niveles de claroscuro, en blanco y negro o color (*Las uvas de la ira*, The Grapes of Wrath, John Ford, 1940, o *El luchador*, Hard Times, Walter Hill, 1975), para otorgar al encuadre la textura de una época visualizada y rememorada a través de las fotografías.

La misma estructura del cuadro fílmico se ha visto condicionada por recursos fotográficos, mucho más experimentales desde los albores del siglo XX. Las elecciones de posición de cámara gozaron de mayor libertad en el caso de los fotógrafos que en el de los operadores, atados a condicionantes técnicos y convencionales hasta comenzados los años veinte. El claroscuro, la separación de planos según su sombra, el contraluz y un sinfín más de posibilidades lumínicas fueron ensayadas antes en las calles y en los retratos que en los platós. Lo mismo cabría decir sobre los diferentes tipos de perspectiva, desde la convergente a la cenital pasando por la aérea. Incluso la velocidad de exposición logró efectos tempranos que el cine tardaría en emular. Todo ello fue utilizado para testimoniar el espacio moderno por excelencia, la ciudad, cuyos mil rincones, de la fábrica al barrio, del *skyline* al callejón, jamás fueron objetivo tan cuidado y abundante para la Pintura. La ciudad es una foto. La firmaron William M. Van der Weyde, Arnold Genthe, Charles C. Zoller, Floyd W. Gunnison, Henry Dixon, Eugene Atget, Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Paul Anderson, Paul Strand o incluso Alexander Rodchenko. Su gran influencia sobre el cine, al margen de los aspectos destacados, es convertir la ciudad en una visión proteica, lista para ocupar un lugar en el gran silo icónico de los últimos cien años. Obviamente esta influencia latente y presente también supone, como en la inclusión de cuadros, un acicate para el descifrado paralelo del relato.

ARTE — NO ARTE

Todo este juego interno y externo de influencias se fundamenta en el valor mimético de la Fotografía, ya destacado. La discusión sobre ese valor estalló en medio de la fiebre pionera fotográfica en Francia, repercutiendo sobre posturas políticas e incluso sociológicas. El 30 de julio de 1839 la Cámara de diputados francesa compraba a Louis-Jacques-Mandé Daguerre, a cambio de una pensión vitalicia, su invento, quedando como único padre

de la Fotografía a través del daguerrotipo y permitiendo que el Estado fuese propietario de su patente en Francia. El mes siguiente la Academia de Ciencias consagró a Daguerre internacionalmente, de forma algo injusta¹⁶. El daguerrotipo se extendió por todo el mundo, con su hándicap de ofrecer un único positivo pero ofreciendo imágenes cristalinas de incisivo contraste. La nitidez fue siempre su mejor presentación, esto es, su capacidad empírica por registrar, evidenciando que la virtud está en la analogía, no en la creación. La objetividad, sancionada por los poderes públicos, ganó su más fiel aliado. Los que se opusieron, con Baudelaire al frente (luego fotografiado por Nadar), defendían la libertad del Arte para alterar la realidad, pero sucumbieron al vendaval. Mucho mayor fue la oposición, impremeditada, del siguiente paso técnico: la reproductibilidad a través de un negativo o un positivo directo sobre papel impregnado en sales de plata —el calotipo— cuyo valedor francés fue Hippolyte Bayard. El gobierno no se interesó, en parte por la presión de los ya amplios intereses comerciales daguerrotipistas. Lo cierto es que el calotipo está emparentado con el óleo por su grano y apariencia desvaída (si se compara con un daguerrotipo), siendo así empujado el fotógrafo a buscar determinados efectos compositivos y lumínicos pictoralistas. El daguerrotipo desbordaba el significado de *mimesis*, alcanzando el *analogon* absoluto y abortando toda impresión de factura personal. El calotipo, en cambio, parecía reservar un papel al autor y a su reconstrucción. Una nueva jugada en la interminable partida entre empirismo y racionalismo, perdida a favor del primero. Aunque no del todo.

Lo que en el fondo defendía el calotipo es la posibilidad de que el reconocimiento figurativo fotográfico no excluya el uso de los valores propios del *atelier*, independientemente de la postura estética que se escoja. La foto como lienzo¹⁷. Una revisión a la colección de copias sobre papel salado a partir de negativos de calotipos que Fox Talbot (padre oficial del invento) publicó bajo el título *El lápiz de la Naturaleza* (1845) no deja lugar a dudas

16. Los avatares sobre la autoría del proceso fotográfico, en el que Niépce fue ignorado, pueden seguirse en M.-L. SOUGEZ, *Historia de la fotografía*, no consta traductor, Cátedra, Madrid, 1991, pp. 29-67, así como en M. FRIZOT (editor): *A New History of Photography*, Köne-mann, Colonia, 1998. Por otro lado, William Henry Fox Talbot estaba en condiciones de competir con Daguerre como padre de la fotografía desde 1835, pero no hizo públicos sus experimentos con negativos hasta principios de 1839 y no presentó la patente hasta 1841.

17. Algunos fotógrafos pictoralistas han imitado directamente la urdimbre del lienzo e incluso el sombreado del carboncillo, como Robert Demachy en Francia, Heinrich Kühn en Alemania, Gertrude Käsebier en Estados Unidos u Ortiz-Echagüe en España, siguiendo la estela del calotipo décadas después, hasta el estallido de la Gran Guerra.

sobre el origen compositivo de algunas de ellas, como las de rincones rurales que recuerdan el estilo íntimo de la escuela holandesa del XVII. Véase *The Open Door* (1843, fotografía VI, parte II, f. 1). Pero otras, como *The Ladder* (1844, fotografía XIV, parte III, f. 2), parecen atrapar momentos intrascendentes, cuyo valor es, simplemente, que ocurrieron delante del objetivo. *The Ladder* tiene un precedente casi idéntico en otro calotipo de 1841, demostrando el interés de un artista por alcanzar la meta de su creación¹⁸. La tensión entre la instantánea empirista (reproductora, huella de luz objetiva e indeleble) y la recreación artística (organizada, única, personal) está presente, no sólo en estas fotografías, sino en toda la historia del medio (la mal llamada “fotografía artística” frente al fotoperiodismo, por escoger dos clichés).

Según algunos fotógrafos de mitad del XIX, la pronta deriva comercial del medio podía ser contrarrestada gracias a un paisajismo consciente de su valor estético. Para Gustave Le Gray, “la fotografía no debería caer en las manos de la industria y el negocio, sino en los dominios del arte”¹⁹. Entre 1856 y 1857 Le Gray realizó una serie de marinas denominadas “cuadros encantados” cuya raíz pictórica es indisimulada. Lo peculiar es que cada fotografía, de gran formato, era una composición de dos negativos tomados en lugares diferentes, uno para el mar y otro para el cielo, consiguiendo una adecuación perfecta entre serenidad y movimiento. Dicha superposición de materiales previamente seleccionados es muy parecida a la que los pintores preimpresionistas ejecutaban en sus talleres. En otras palabras, Le Gray y otros pictoralistas consagrados al positivado combinado salvaron a la Fotografía de su pecado original: no ejercer un trabajo de contacto físico sobre el soporte²⁰. Recuperaron la *techné* griega, esa destreza que convierte la obra en objeto único.

Sin embargo, y como es sabido, la mayoría de fotógrafos (sobre todo las generaciones de aficionados) se fiaron más de la instantánea que de ulteriores procesos manipuladores. Si éstos existen, son subsumidos por la

18. Recordemos que Talbot se interesó por la fotografía cuando descubrió su incapacidad como dibujante; de su frustración nació el calotipo como negativo a positivar. Sobre los avatares del joven Talbot consúltese L. SCHAAF: “Un poco de magia. El crecimiento de Henry Talbot como artista” en Varios Autores, *Huellas de luz. El arte y los experimentos de William Henry Fox Talbot*, trad. de J. Larrea, O. Abasolo, P. Farré y K. Cordero, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-National Museum Photograph Film & Television, Madrid, 2001, pp. 13-23.

19. Q. BAJAC, “On the Fringes of the Industry, 1850-1880”, en *Orsay. Photography*, Scala, París, 2003, p. 43.

20. Un manifiesto práctico de esta tendencia anglosajona puede leerse en H. P. ROBINSON, “Propósito pictorial en fotografía”, escrito en 1869, incluido en J. Fontcuberta (ed.), *Estética fotográfica*, no consta traductor, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, pp. 53-64.

invisibilidad que acompaña a la imagen figurativa, en su “dejarse contemplar” sin interrogarla. Una cualidad que también podemos aplicar a la transparencia de la narración audiovisual instituida. Aún más: la pugna Daguerre-Bayard (auténtica) nos recuerda la de Lumière-Méliès (artificial). Los historiadores de cine han sentido la necesidad de crear una dualidad primaria en los orígenes, entre los supuestos defensores de la realidad y el supuesto adalid de la imaginación. Si el documentalismo pionero de los Lumière garantizaba la figuración, devolviendo a la burguesía su propia imagen, Méliès rompía la objetividad y se adentraba en la construcción de un mundo inexistente salvo para su cámara. Naturalmente, la cuestión es mucho más compleja, ya que los hermanos salvaguardaron valores pictóricos tradicionales, mientras el antiguo mago los desmontó completamente. Aún así, la oposición innatismo-empirismo parece unir, genéticamente, a Fotografía y Cine, emparentados así por idéntico motivo a la Pintura.

MÁSCARA Y ROSTRO

Hasta ahora hemos incidido en aquello que enlaza a los tres medios, lo que se ve, pero también debemos hablar de la unión que no se ve. La dimensión analógica no se agota con lo mensurable y lo discernible. También es capaz de poner en práctica una mimesis psicológica de lo invisible. La cual explota a veces sobre el rostro humano, mapa de emociones y terrores que precisa un escalpelo más afilado del que usan las codificaciones figurativas. Sin abandonarlas nunca del todo, pueden extremarse hasta sugerir aspectos ocultos e incluso innombrables de la psique.

El retrato, como género, mantiene una línea continua entre Pintura, Fotografía y Cine que los une ciertamente más que cualquier discurso teórico: los une en la destrucción de la máscara que suele cubrir el rostro. Ésta distinción, realizada por E.H. Gombrich, merece una aclaración²¹: según este autor, rara vez es representada

21. E. H. GOMBRICH, “La máscara y el rostro: la percepción del parecido fisonómico en la vida y el arte”, en *La imagen y el ojo*, trad. de A. L. Lago y R. G. Díaz, Alianza Editorial, Madrid, 1991, pp. 99-127.

otra cosa que no sea *la máscara*, esto es, el disfraz social resumible en pocos trazos o elaborado por un complejo entramado artístico, pero que siempre construye una imagen convencional evocadora de protección instalada en el gesto ritual. La máscara oculta *el rostro*, que condensa lo inmutable del ser (por encima de la emoción; según Gombrich, el “aria”, como cualidad invariable en terminología petrarquesca). Añadimos que lo que se oculta tras la constancia figurativa es esa pulsión pre-tanática no encauzable que *siempre está ahí*, latente bajo la representación cuya misión es fundamentalmente enmascaradora. El Arte ha utilizado innumerables fórmulas plásticas para tapar la muerte y su continuo anuncio. Pocos artistas son capaces de transparentar la máscara para desvelar el rostro, ya que aquella es la más fácil de reproducir. De hecho, la historia del retrato pictórico es la historia del enmascaramiento humano bajo la coartada del parecido fisonómico, a pesar de artistas excepcionales que en algún período han llegado a ser “retratistas del rostro”. Masaccio imaginó el retrato de Eva en su expulsión (*Expulsión del Paraíso*, Capilla Brancacci, Iglesia del Carmine, Florencia, 1424-25, f. 3), cuya angustia formal trasluce la del alma desterrada con tal intensidad que a duras penas puede funcionar como icono religioso.

Veamos varias obras que profundizan en el rostro, y aún más lejos, con una coincidencia temática: la denuncia de poderes absolutos y la violencia que implican. Rotundo surge el rostro fiero de un papa contrarreformista en *Inocencio X* (Galleria Doria Pamphili, Roma, 1650, f. 4). Velázquez fue incapaz de pintar la máscara pontifical que la Historia hubiese aceptado sin dificultad. Sin embargo, su pincelada no puede destruir la forma óptica hasta la extrañeza. Otros no han tenido esa prevención. Así, Francis Bacon radiografió al Papa sacando a la luz su monstruosidad como símbolo autoritario (*Estudio de Velázquez*, Colección del legado de Francis Bacon, 1950, f. 5). Un grupo de barrotes lamina el rostro velazqueño hasta permitir entrever lo que nunca queremos mirar: el fantasma de un poder macilento que siempre estuvo ahí,

gritando, tragando. La jaula se transparenta, el terror es vislumbrado. Bacon lo consigue acudiendo a una técnica de resonancias fotográficas, como si una exposición demasiado larga hubiese emborronado la imagen, por no hablar de su aspecto radiológico. La alteración de la velocidad revela otras verdades que superan la efigie. Así lo comprende el fotógrafo Álvaro Sampedro en su grupo *Dictatorum* (1998) (f. 6), compuesto por imágenes de tiranos captadas de la televisión con diferentes velocidades de exposición. El estremecimiento asalta la mirada al comprobar la faz oculta tras la máscara, imprimiendo un aura maligna casi incandescente que nubla toda posibilidad de razón, de habla²². El enlace con el Cine también se produce a través de una velocidad irrespetuosa con la estabilidad. Cualquiera de los dos fotogramas (figs. 7 y 8) seleccionados de *JFK. Caso abierto* (JFK, Oliver Stone, 1993), evidencian a la bestia que ronda tras la persona: un fascista desalmado golpeando a su amigo en estricta subjetividad. La apertura de diafragma, unida a una velocidad alterada, transmuta al actor en una amenaza animal que modifica sus rasgos llevándolos a una dimensión monstruosa no demasiado lejana de los motivos antropomorfos con que Francis Bacon salpicaba sus pesadillas. De hecho, Bacon, Sampedro y Stone comparten la misma declaración ideológica, alcanzada con el mismo procedimiento, a pesar de hacerlo desde tres medios diferentes.

22. La relación entre Fotografía y Televisión no es nueva. En 1969 Thomas F. Barrow comenzó a fotografiar *frames* televisivos para formar montajes, en un nuevo arte que él llamaba “lienzo de rayo catódico”. En la actualidad, Joseph Brazan sigue investigando el efecto hipnótico de la imagen televisual, aislándola.

La representación fílmica institucional se doblaba usualmente a la corriente tradicional, aquella que congela la apariencia facial en una máscara opaca que impide acceder al rostro. Todo un artificio lumínico, suplementado por filtros y la utilización del diafragma en la cámara, cierran la máscara sobre el actor o la actriz, que suele operar entre márgenes interpretativos muy estrechos. Sólo un alejamiento consciente de dichas convenciones por parte de todo el discurso (y de todo el equipo de rodaje, incluidos actores) puede conseguir aflorar el rostro, como en *JFK. Caso abierto*. La manifestación fotográfica y fílmica del resquebrajamiento masquérico estriba en lo que

Deleuze llamó imagen-afección del rostro humano, referido al primer plano cinematográfico²³. Existen filmes que operan exclusivamente con el rostro y no sobre la máscara: el más relevante es sin duda *La pasión de Juana de Arco* (La passion de Jeanne d'Arc, Carl Theodor Dreyer, 1927-28), cuyo discurso forma un todo con el continuo y directo enfoque sobre rostros, inmarcesible en ningún código filmico. Sin llegar a propuestas tan radicales, a veces el rostro aparece en un filme institucional, superando de improviso la normativa por medio de una mirada que rompe la máscara brevemente.

Tres primeros planos que pertenecen a filmes instituidos lo demuestran, con el denominador común de manifestar una rabia contenida a punto de estallar. En los tres casos la siguiente acción será violenta, incluso mortal. Nos referimos a la f. 9 del coronel T. E. Lawrence en *Lawrence de Arabia* (Lawrence of Arabia, David Lean, 1962), a la f. 10 de Lin Mac Adam en *Winchester '73* (Anthony Mann, 1950) y a la f. 11 de Michael Corleone en *El Padrino II* (The Godfather Part II, Francis Ford Coppola, 1974). Tres protagonistas que presagian, con sus miradas, un estallido inmediato. A falta de un término mejor, expresan la *terribilitá* con la fuerza suficiente como para imprimir la huella del rostro y, al escapar, hacer verosímiles sus consecuencias. Peter O'Toole, como el coronel Lawrence, expresa una punzada de deseo asesino a duras penas contenida, debatiéndose entre la piedad y el placer sanguinario que seguirá si ordena atacar a un destacamento turco en retirada; en efecto, sobrevendrá una masacre durante la cual se convertirá en carnicero, desatando el rostro sin remordimiento; la escenografía no es ajena: su rostro siempre está puntuado por el velo violáceo de la bandera posterior que lo cubrió completamente en el inicio de la secuencia, tiñéndolo todo de una augurio sangriento.

Por su parte, Lin Mac Adam busca a su hermano para matarlo y vengar el parricidio que cometió; en este primer plano sólo está haciendo hablar a uno de sus secuaces, pero la expresión contraída oculta su faz hasta el punto

23. G. DELEUZE, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, trad. de I. Agoff, Paidós, Barcelona, 1994, p. 131-150.

de perder el distintivo personal, no reconociéndose a sí mismo hasta ver cumplida su misión: la cara se desencaja al servicio de unos ojos fijos que centralizan todas las fuerzas del cuadro, no tanto hacia fuera del mismo como hacia dentro del personaje; de hecho, es difícil identificar a James Stewart, cuyas interpretaciones para los *westerns* de Anthony Mann se adentraban en rostros asociados a la venganza. A continuación, su actitud provoca un tiroteo en el que mueren varios hombres.

Por último, el “padrino” Michael Corleone escucha a su esposa confesar que ha abortado a propósito para impedir que el imperio mafioso tenga un heredero. La expresión de Al Pacino cambia paulatinamente desde el relajado que forma esa máscara impenetrable que hizo famoso su papel, a la incredulidad, la sorpresa, la indignación y, por fin, el odio de un rostro que, dificultosamente, ha aflorado; el segundo siguiente se dispara propinando una bofetada brutal a la mujer. La contracción de boca y barbilla, unida al endurecimiento de los ojos, son responsables técnicos de la interpretación. Pero, además, el operador Gordon Willis ha colocado un manantial de luz inútil tras él, esa lámpara que oscurece la cara y que resulta incómoda de mirar. Esta subexposición pretende algo: la progresión silenciosa de la furia sólo puede tener un final, que llegará con el cambio de plano al lanzar el bofetón; el espectador intuye lo que va a ocurrir, y está deseando que ocurra, para terminar con la tensión, dejar de escuchar los gritos de la esposa y evitar ese deslumbramiento controlado. En otras palabras, el discurso nos obliga a compartir –sin pretenderlo nosotros– el punto de vista de Michael, a través de su urgencia, de una emoción no volitiva. Sólo así comprenderemos la evolución del personaje hacia la oscuridad que supondrá el asesinato de su hermano y la soledad a la que lo conduce al final del filme.

Los tres rostros crean el tipo de imagen-afección planteada por Deleuze, condensada en un instante sobre el cual los mecanismos de representación se resisten al análisis, salvo detalles puntuales (la bandera, la lámpara en-

cendida) que arrojan la emoción pura. La figuración no se reduce a su cualidad analógica; ésta puede traspasarse, convenientemente pulsada, para extraer un fragmento de conciencia –blanca o negra, pulida o distorsionada– en la cual nos reconocemos. Opción que es factible tanto para el pincel como para las cámaras, engarzados más allá de su objetividad mimética, de su hermanamiento cultural.

IDENTIDAD FÍSICA

Dijimos al principio de este capítulo que los tres medios comparten propiedades físicas. Destacamos las más evidentes: la planitud de la superficie en que trabajan y la limitación pareja del marco al que se deben.

Las dos dimensiones son comunes al lienzo, a la impresión o a la pantalla. Si Pintura y Cine permanecen ligados fundamentalmente por su empirismo óptico, Pintura y Fotografía lo hacen por su coincidencia física. Ambos medios se han rondado desde el comienzo fotográfico y, especialmente, desde el Impresionismo. Pero la recuperación de la planitud por la pintura moderna y posmoderna ha encontrado un aliado evidente en las fotos; de tal manera que se operó un cambio cultural que afectó a la Gran Teoría o Visión Objetiva, revalorizando el espacio plano como lugar de encuentro y de investigación artística. Este cambio suponía la liberación de la perspectiva y, por extensión, de la figuración como único soporte estético. El cruce de influencias estilísticas quedaba abierto. Así se explica la obra de un fotógrafo formado en la Bauhaus como Herbert Bayer, que durante los años treinta imitó gran cantidad de motivos surrealistas, pictóricos y cinematográficos. Otros optan directamente por la abstracción, igualando foto a cuadro en una misma dimensión plástica plana: así comenzó a hacerlo desde la década de los sesenta Floris Michael Neusüss, revitalizando esta tendencia en los ochenta con sus *Artificial Landscapes*. Más reciente, John Bernard parte de una realidad (en su caso, desnudos) para abstraerla por medio de una técnica de iluminación cromática específica.

Ellos, y muchos más, neutralizan la codificación objetiva, sustituida por otra abierta a mestizajes de toda índole, en la cual la figura puede tener cabida o no.

La misión de muchos artistas híbridos ha sido la de anular esa objetividad fotográfica por medio de la factura pictórica, sutil o agresiva, pero siempre evidenciando su carácter de injerto. De tal forma que la Fotografía pierde referentes ópticos para ser llenada por otros en principio ajenos a su ontología. László Moholy-Nagy lo demostró con sus fotomontajes (denominados *fotoplastiks*) durante la segunda mitad de los años veinte, en los cuales el grafismo y la invasión de otros materiales forman la imagen en sí. A partir de aquí, la foto ha sufrido un proceso de oclusión respecto a materiales plásticos, transformada en un soporte para la manipulación y para la inscripción pictórica²⁴. Véase la obra de Gerard Richter, basada en el impregnado de pintura sobre negativos. Recordemos también a un grupo de artistas españoles que han llevado la sobrepintura de fotografías a extremos radicales, en su ocultamiento y en su variedad, cuyos trabajos comienzan a mediados de los noventa: José Manuel Ciria destruye fotos publicitarias con chorros de pintura, Patricia Gómez las reesboza manualmente, Enrique Marty compone representaciones que cromatiza...

En el fondo de las propiedades físicas compartidas subyace una cuestión: la veracidad de la obra híbrida. Ya que resulta difícil acceder a su ontología, incluso a su afirmación artística, habida cuenta la confusión entre objeto, foto y su tratamiento plástico. El fotógrafo Joan Fontcuberta ha trabajado esta confusión, fotografiando reproducciones de Manet o Matisse superponiéndoles objetos reales que imitan los pintados y uniéndolos por medio de un retoque pictórico posterior. Acumula así tres capas de realidad (lámina, objeto y foto) y tres de acciones técnicas (*Pez dorado*, 1991), cuestionando la verdad de toda la representación. Ante la falta de respuesta, la mixtura responde con una nueva pureza, adquirida, pero aquilatada para su contemplación.

La segunda coincidencia física se encuentra en la condensación de un campo visual cuadrangular (sea cual sea su formato) limitado por un marco (explícito o implícito).

24. P. C. SÁNCHEZ Y M. A. HERNÁNDEZ-NAVARRO, *Impurezas: el híbrido pintura-fotografía*, Consejería de Educación y Cultura-Murcia Cultural, Murcia, 2004, pp. 116-117 y p. 127.

Incluso un medio tan versátil como el videoarte, aficionado a la multiplicación de pantallas (filmicas o electrónicas), no puede evitar trabajar en los campos enmarcados que son su terreno creativo. Esta cuestión es crucial, ya que todo se encuentra en el campo: su transformación en configuración es lo que dota de sentido tanto a la imagen como a su interpretación. Buena parte de las constantes que unen a los tres medios derivan de relaciones compositivas, así como de los recursos visuales que forman una gramática de expresión: profundidad, centrado, luz, volumetría, escala... La historiografía cinematográfica se ha interesado por lo que denomina “espacio de la representación” como un derivado pictórico, partiendo de Alberti y su noción de “ventana abierta al mundo” ligada a la perspectiva. Únicamente añade planteamientos nuevos al enfrentarse al problema del movimiento que afecta al encuadre. Por tanto, la Pintura es referente principal, otra vez, olvidando la Fotografía como fuente para cualquier discurso audiovisual. Es más, parece existir un encuadre correcto o normalizado a partir del cual toda variación es tomada como desviación normativa.

Tomemos, por ejemplo, la cuestión del desencuadre. Pascal Bonitzer opina sobre aquellos cineastas que no centran ni parecen buscar centros concretos habitualmente, pensando sobre todo en Michelangelo Antonioni: “son pintores por el uso de encuadres insólitos y frustrantes. Introducen en el cine algo como un suspense no narrativo”²⁵. Parece presuponerse una libertad al pintor que raramente afecta al cineasta, atrapado por una supuesta coerción estética. Ciertamente, éste tiene un gran código asumido, el instituido de consumo masivo... que no es obligatorio salvo para determinadas condiciones de comercialización que, admitimos, sí pueden ser coercitivas. Aún así, tomar como centro gravitatorio el código narrativo institucional para describir los filmes que giran en torno suyo y resaltar aquellos que exceden su órbita es un método injusto para la entidad de las obras. Las cuales estarán condenadas a la comparación con la norma para su análisis, una norma que, como se ha dicho, extiende sus raíces varios siglos atrás.

25. P. BONITZER, *Décadrages. Cinéma et peinture*, Éditions de l'Étoile, París, 1985, p. 83, citado por A. Ortiz y M. J. PIQUERAS, OP. CIT. P. 41.

Sea como fuere, el vector visual de la composición (usamos el término en su acepción pictórica) atraviesa encuadres fílmicos y fotográficos. Un vector que funciona en dos direcciones. La influencia intermediática es consustancial a las manifestaciones icónicas, pero resulta más evidente en las configuraciones que genera. Dentro de esa red de influencias, el cine suele ser contemplado como su destinatario final. Pero lo cierto es que se ha convertido en gran generador de opciones estructurales para viñetas, fotos, vídeos, infografía y todo tipo de creaciones plásticas. Entre abril y julio de 2007 la Cinemateca Francesa y la Agencia Magnum organizaron una exposición en París llamada *The Image to Come*, cuyo objetivo era escrudiñar en la inspiración cinematográfica de determinados fotógrafos. Para lo cual se compararon fotos con fotogramas de procedencia diversa. Diane Dufour y Serge Toubiana destacan que “el cine crea tal ilusión de realidad que el espectador no puede dudar de su verosimilitud; la fotografía dibuja en la imaginación para restablecer la verdad de la experiencia vivida”²⁶. La distinción entre representación y realidad es insoslayable, por experta que sea la primera en su capacidad para presentar una puesta en escena pregnante. A pesar de tal falsedad, la pregnancia queda, tal y como demuestra la elección de parejas de instantáneas-fotogramas. La detención de un miembro del gobierno por revolucionarios en Teherán durante la revolución de 1979 fotografiada por el reportero iraní Abbas guarda semejanzas claras con un momento parecido de *Paisá* (Roberto Rossellini, 1946), no tanto por el tema como por la elección del motivo callejero en movimiento. El fotógrafo Harry Gruyaert explora la soledad descentrando la figura principal e incluso seccionándola por marcos de puertas y ventanas, tal como puede verse en varios planos de *L'Avventura* (Michelangelo Antonioni, 1960). Gilles Peress se refugia en la perspectiva convergente para retratar Nueva York, en tomas semejantes a las escogidas por Alain Resnais para *Repérages* (1974).

Si la realidad fotografiada imprime una huella que permanece como cualidad indicial propia, ¿qué clase de simulación puede suplantarla en la memoria y la retina? La

26. D. DUFOUR Y S. TOUBIANA, Introducción al Catálogo de la Exposición *The Image to Come*, París, 2007.

cinematográfica, no tanto por su habilidad reconstructora, sino por la impregnación de configuraciones icónicas que apelan a la percepción como fuente comunitaria de reconocimiento y emoción. Una fuente formada por estructuras innatas y adquiridas, por patrones de la forma cuya complejidad es objeto de estudio gestáltico. En ese punto cognitivo se encuentra toda imagen, todas las imágenes. Y es el punto en el cual se interconectan, desde medios distintos, para dar a luz otra imagen. Andrei Tarkovsky como director no se diferencia mucho de su faceta como fotógrafo²⁷. Sus instantáneas de rincones solitarios, pero no vacíos, en los que los objetos, espacios y arquitectura conforman una poética del aislamiento no distan de sus cuadros fílmicos, sometidos a la soledad interiorizante que comparten sus protagonistas, pero igualmente diseñada desde una iconografía escénica propia. Puesta en escena y realidad son igualadas en una visualización específica y coherente. Basada en la figuración como canalizadora de la verdad.

27. Parte de sus fotografías están recopiladas en G. CHIARAMONTE Y A. TARKOVSKY, (eds.), *Instant Light: Tarkovsky Polaroids*, Thames and Hudson, Londres, 2004.

CIERTO O FALSO

“Verdad” es el comodín de la partida a tres manos que estamos jugando, que todos jugamos. Su uso es muy frecuente, su correcto uso no tanto. Algunos incluso dudan de que tenga derecho a ser una carta más de la baraja. Recordemos la relatividad creativa de Joan Fontcuberta, la dificultad por acceder al rostro bajo la máscara... Si no podemos fiarnos del discurso, sólo queda el placer de jugar. Así lo interpretó Orson Welles en su penúltimo filme, *Fraude* (Question Mark/F for Fake/Nothing but the Truth, 1973). Una de las propuestas más englobadoras que podemos exponer, al enlazar materiales pictóricos, fotográficos y fílmicos sin cuestionar su origen ni la pertinencia de su convivencia. Sirven a un montaje afinado sobre la nota de la duda y a una disertación reflexiva en torno al valor social del Arte, entendido como frágil hielo sobre el que se deslizan —en plano de igualdad— verdad y mentira. Editando un rompecabezas formado

por descartes de un documental francés sobre los falsificadores de maestros de la pintura, por planos del filme de Ciencia-Ficción *The Earth vs. the Flying Saucers* (Fred F. Sears, 1956), por el archivo personal del cineasta y por secuencias filmadas ex profeso, Welles inventa relaciones entre personas y hechos, añadiendo más y más capas de duda sobre la veracidad de las tres grandes historias que narra: la del falsificador Elmyr D'Hory, la de Howard Hughes y la que protagoniza un Pablo Picasso engañado. Al margen de las obsesiones de Welles en torno al precio que exige ejercer el poder personal que emana del genio, el ejercicio documental se torna más y más ficcional conforme avanza. El director no engaña a nadie, a pesar de que lo intente continuamente: las imágenes del filme de Ciencia-Ficción sobre una invasión extraterrestre aparecen desde el inicio, recordándonos su mayor logro en el terreno radiofónico en 1938, por el cual engañó a buena parte de la audiencia al adaptar *La guerra de los mundos* de H. G. Wells simulando un ataque marciano real. Esos insertos son la tarjeta de visita de un mago.

La auténtica protagonista del relato, enfocada prontamente, es la moviola con las manos de Welles manipulando tiempos e imágenes: congelando, invirtiendo, cortando, marcando. Demostrando que el valor de todo estriba en el trabajo de escritura, no importa si sobre certezas o sobre falsedades. Moviola, cámara o paleta son los instrumentos de la acción, y ésta es la importante. Gran parte del metraje amplía positivos de dieciséis milímetros a treinta y cinco, saturando la pantalla de grano, huella de una textura fotográfica; los fotogramas se detienen pasando a ser fotos; las pinturas se cuelan entre los planos con el mismo derecho que el resto de fragmentos audiovisuales. Todo al servicio de la inteligencia que les otorga significado. El mejor ejemplo lo constituye la farsa construida en torno al voyeurismo de Picasso sobre Oja Kodar, que se convierte en fábula sobre el arte de engañar y el engaño del Arte. El bloque lo forman filmaciones de la actriz, fotos del pintor y cuadros siendo pintados, combinando movimiento y estatismo, refundando los

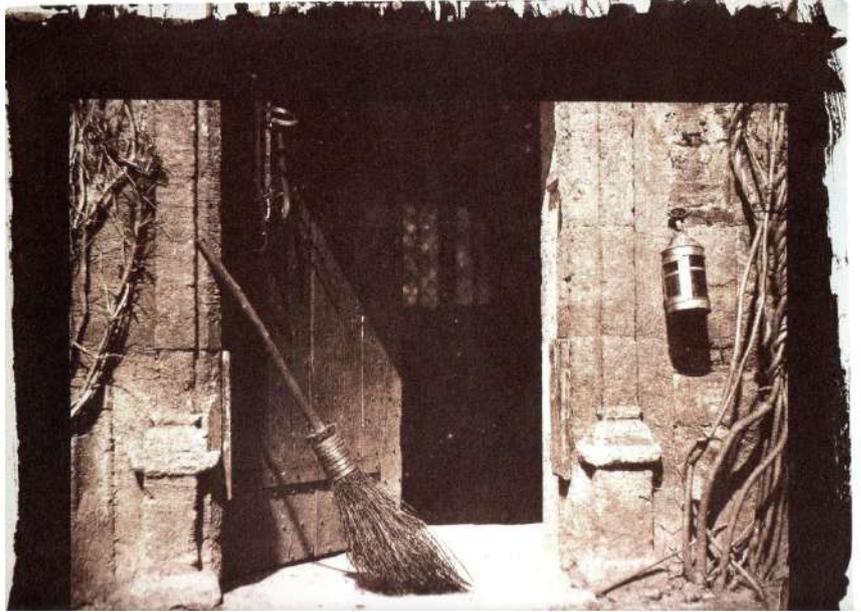
tres medios en uno solo por medio de su continuidad en la consecución narrativa. El juego y la manipulación del celuloide también instrumentaliza *Tren de sombras* (José Luis Guerin, 1997), otro filme heredero de *Fraude*, pero vinculado a la emoción de la nostalgia y de la soledad como rastros (¿visibles?) de la pérdida.

El escepticismo ante la pregunta tramposa “¿es arte?” conduce ambas obras hacia una descalificación soterrada del edificio levantado por la crítica, cuestionándose su competencia y su derecho. Habría una última coincidencia entre Pintura, Fotografía y Cine que no nos compete, razón por la cual no la desarrollamos. Los dos medios más recientes se han incorporado a la Cultura Museística. La Fotografía desde mediados del siglo pasado²⁸, el Cine avanzado su último cuarto merced la labor de Filmotecas nacionales o regionales. Lo cual es independiente de la posición vanguardista de los autores o las obras: todas son susceptibles de ser objeto de exposición o retrospectiva, eliminando ínfulas rupturistas²⁹. Se añaden, así, a la Institución del Arte. Aunque la Pintura ha desandado posiciones en la Cultura popular –puestos ocupados por la foto y el relato audiovisual– los tres se encuentran en ese espacio polémico pero al parecer insustituible del museo. Espacio en buena medida homologable y simbiótico al de la crítica que tan nervioso puso a Welles.

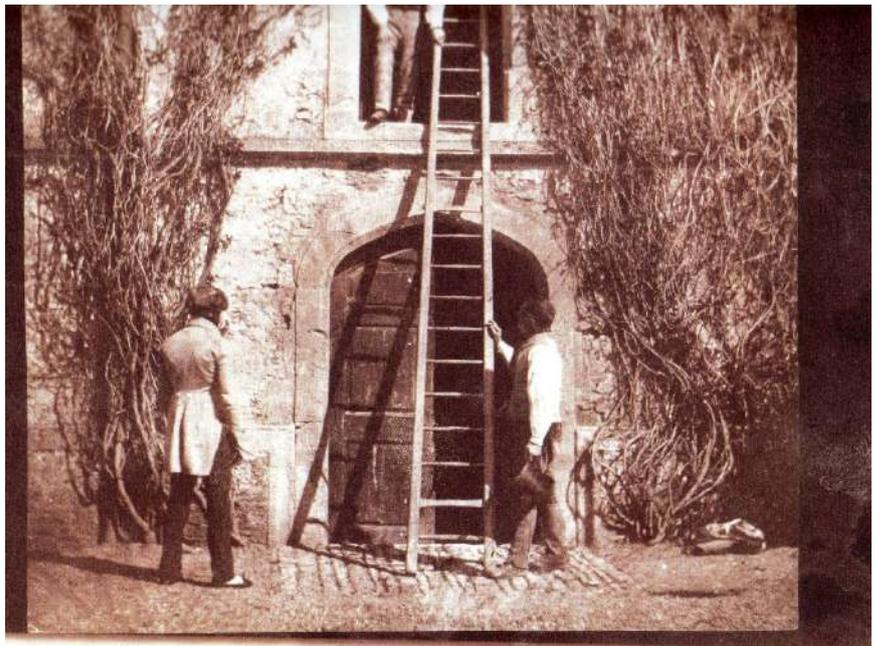
28. Aparte de las exposiciones de fotografías del siglo XIX, fue el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMa) el primero en crear un departamento de Fotografía en 1940.

29. A excepción, de nuevo, de algunas propuestas videoartísticas, aún así dependientes del gran pecho museístico.

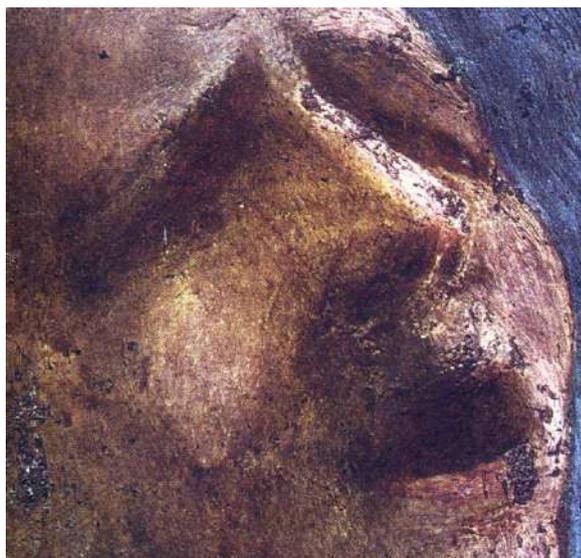
F. 1



F. 2



F. 3



F. 4



F. 5



F. 6



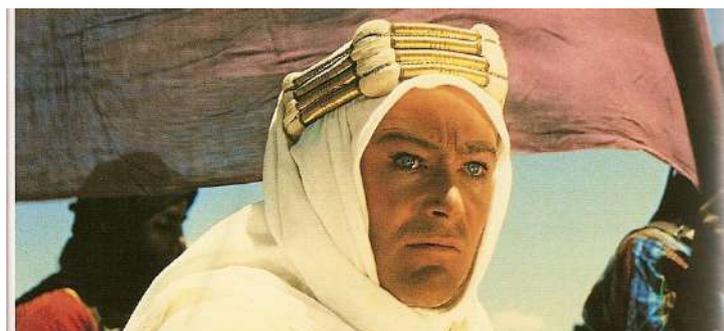
F. 7



F. 8



F. 9



F. 10



F. 11

