

VNiVERSiTAS

LAS ARTES ANTE EL TIEMPO

XXIII CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE



UNIVERSITAS
LAS ARTES ANTE EL TIEMPO

UNIVERSITAS LAS ARTES ANTE EL TIEMPO

XXIII CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
17 AL 20 DE MAYO, 2021



VNiVERSiDAD
D SALAMANCA

Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes
Área de Historia del Arte

Ediciones de la Diputación de Salamanca
Serie Coediciones y colaboraciones, n.º 41

XXIII Congreso Nacional de Historia del Arte. UNIVERSITAS. LAS ARTES ANTE EL TIEMPO.

Comité Organizador (Universidad de Salamanca):

Presidencia: María Teresa Paliza Monduate, Antonio Casaseca Casaseca y Ana Castro Santamaría.

Secretaría Académica: M^a Nieves Rupérez Almajano, Manuel Pérez Hernández, Fernando González García, Eduardo Azofra Agustín, Francisco Javier Panera Cuevas, Víctor del Río García, Alberto Santamaría Fernández, Laura Muñoz Pérez, M^a Isabel López Fernández, Sara Núñez Izquierdo, Raimundo Moreno Blanco, Jorge Jiménez López y Juan Escorial Esgueva.

Secretaría Técnica: Lucía Lahoz Gutiérrez, Mariano Casas Hernández, M^a Victoria Álvarez Rodríguez, Jesús Ángel Jiménez García, María Diéguez Melo, Ismael Mont Muñoz, Elena Muñoz Gómez, David Vázquez Couto, Alexandra María Gutiérrez Hernández, Juan Pablo Rojas Bustamante, Manuel Herrería Bolado, Carmen Sáez González.

Junta Directiva del CEHA: Rafael López Guzmán (presidente), Begoña Alonso Ruiz (vicepresidenta), Javier Ibáñez Fernández (secretario), Gloria Espinosa Spinola (tesorera), Joaquín Cánovas, Ana Castro Santamaría, M^a Pilar García Cuetos, Pedro Luengo Gutiérrez, Pilar Mogollón Cano-Cortés, René J. Payo Herranz, Nuria Rodríguez Ortega, Juan Carlos Ruiz Souza (vocales).

Presidentes de las Mesas: Aurora Fernández Polanco (Mesa 1), Ana M^a Guasch (Mesa 2), M^a José Redondo Cantera (Mesa 3), Jesús Rivas Carmona (Mesa 4), M^a Mar Lozano Bartolozzi (Mesa 5), Teresa Sauret Guerrero (Mesa 6), Rafael López Guzmán (Mesa 7).

Comité Científico: María Soledad Álvarez Martínez, Beatriz Blasco Esquivias, Fernando Checa Cremades, José Manuel Cruz Valdovinos, Estrella de Diego Otero, Pedro Flor, José Manuel García Iglesias, Florencio Javier García Mogollón, Ana Eulalia Goy Diz, María Reyes Hernández Socorro, Fernando Marías Franco, Juan Martín Prada, Javier Martínez de Aguirre Aldaz, M. Carmen Morte García, Jesús Miguel Palomero Páramo, María Concepción de la Peña Velasco, Josefina Planas i Badenas, Julio Juan Polo Sánchez, José Miguel Puerta Vílchez, Delfín Rodríguez Ruiz, José Luis Sánchez Noriega, Amadeo Serra Desfilis, Miguel Ángel Zalama Rodríguez.

Primera edición: julio de 2021

© Del texto: Las autoras y autores

© De las imágenes según indicaciones de los autores de cada capítulo, que son los únicos responsables de su gestión

ISBN.: 978-84-7797-673-8

Depósito Legal: S. 185-2021

El procedimiento de selección de originales se ajusta a los criterios específicos del campo 10 de la CNEAI para los sexenios de investigación, en el que se indica que la admisión de los trabajos publicados en las actas de congresos deben responder a criterios de calidad equiparables a los exigidos para las revistas científicas.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida total o parcialmente, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea mecánico, eléctrico, químico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

Problemas en torno al retrato en el cine¹

David Vázquez Couto

Universidad de Salamanca

Resumen: La capacidad analítica y de registro mecánico del cine parece prometer, por fin, la auténtica representación del hombre a través de su rostro. Tomando como referente el retrato moderno, cuya histórica y teórica ambigüedad conceptual y formal se forja a partir del siglo XV entre los límites de la pintura, trataremos de aproximarnos al problema del retrato en el cine teniendo en cuenta las especificidades ontológicas del medio.

Palabras clave: cine, retrato, rostro, primer plano.

Abstract: The analytical and mechanical register capacity of cinema seems to promise, finally, the authentic representation of man through his face. Taking as a reference the modern portrait, whose historical and theoretical conceptual and formal ambiguity is forged from the 15th century onwards within the limits of painting, we will try to approach the problem of portraiture in cinema taking into account the ontological specificities of the medium.

Keywords: cinema, portrait, face, close-up.

Peter Hay cuenta que D. W. Griffith, ante la indignación y las críticas de sus productores por el uso de primeros planos de rostros en sus películas, les respondió: “Los museos están llenos de obras maestras con grandes y bellos rostros. Si el rostro expresa lo que yo quiero, el público se olvidará de las piernas, brazos, hígados y pulmones” (2003: 22). Al equiparar el cine con las bellas artes, Griffith creía posible la realización del retrato, tal y como se viene entendiendo en la tradición artística occidental desde el Renacimiento, mediante la filmación del rostro en primer plano.

Aunque con matices, las actuales convenciones del retrato se asientan sobre la visión antropocéntrica del pensamiento moderno que otorga dignidad al hombre desde el Renacimiento. A partir de este momento el retrato tiene como objeto de representación al hombre con nombre propio que quiere dejar su huella en el mundo. El retrato es, en este sentido, a la vez una exploración estética del mundo y la huella medial, plástica y simbólica, de la existencia. No solo hace presente una imagen de lo ausente, sino que también es un método de conocimiento antropológico; una investigación sobre el modelo representado. Esta es la idea de retrato que trataremos de reconocer en el cine a pesar de las modificaciones formales forzadas por las especificidades del medio.

El cine, al menos el que asociamos a la narración heredada de Griffith y compañía, se excluye del selecto club de las bellas artes por considerarse “impuro” (Bazin, 1990 [1958]: 101-127) al mezclarse

¹ Este texto se encuadra en el proyecto de investigación *Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas: literatura, audiovisual, artes plásticas* (ref. HAR2017-85392-P), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, a través de la convocatoria 2017 de proyectos I+D correspondientes al Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia.

Debo agradecer a la Dra. Florencia Varela Gadea, docente y directora de la Licenciatura en Artes Visuales en la Universidad Católica del Uruguay, así como a la Dra. Manuela Maria Fernandes Penafria, investigadora del área de Comunicação e Artes del LabCom.IFP (Unidade de Investigação Científica da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior), su colaboración en la realización de este artículo durante las estancias de investigación llevadas a cabo en la Universidad Católica del Uruguay y en la Universidade da Beira Interior entre 2017 y 2020, y que han sido financiadas, respectivamente, por la Asociación Universitaria Iberoamericana de Postgrado (AUIP) y por el Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Salamanca.

con otras artes como la literatura o la pintura. Fueron los vanguardistas quienes buscaron la especificidad del cine entre sus formas para recuperarlo como un medio autónomo de expresión artística y de conocimiento. Solo así el cine podría acceder al Olimpo del Arte con el que soñaba Ricciotto Canudo en 1923. Sin llegar tan lejos como Germaine Dulac en su defensa de la “cinografía integral” (1927)², otros autores apuntaban hacia el primer plano como elemento específico del cine por su capacidad de acercar al público lo filmado: “la posibilidad de aproximación del rostro humano constituye sin duda alguna la originalidad primigenia y la cualidad distintiva del cine”, llegó a decir Ingmar Bergman (1959: 48). Por su parte, Luis Buñuel abogaba por un conocimiento poético del mundo a través del primer plano, pues este era condición necesaria para hacer del cine un “instrumento de poesía” (1958). De este modo, siguiendo las ideas surrealistas, defiende la autonomía del cine por su capacidad para expresar el mundo de los sueños y del inconsciente: “El film es como una simulación involuntaria del sueño”, pero también porque esto permite un conocimiento subjetivo y maravilloso de lo real: “ese cine me dará una visión integral de la realidad, acrecentará mi conocimiento de las cosas y de los seres y me abrirá el mundo maravilloso de lo desconocido” (1958: 2, 15). Este “realismo integral” es lo que hace de Buñuel un cineasta de la crueldad que busca revelar, según Bazin, “una verdad trascendente a la moral y a la sociología. Una realidad metafísica, la crueldad de la condición humana”. “El surrealismo de Buñuel –continúa Bazin– es sólo preocupación por alcanzar el fondo de la realidad” (1977: 69-72), y el cine, gracias al objetivo de la cámara y a la proyección de la imagen en la gran pantalla, salva las distancias entre el objeto y el espectador para ofrecer una proximidad “irreal” del mundo “real”:

Mecánicamente, el solo objetivo consigue de esta forma en algunas ocasiones publicar la intimidad de las cosas. [...] Una nueva realidad hace su aparición, realidad festiva, que es falsa frente a la realidad de los días laborables (Jean Epstein en Romaguera i Ramió y Alsina Thevenet, 1998: 339-340) .

Este primer plano como elemento específico del cine aparece, según director aragonés, en 1913, curiosamente en el bando que había traicionado la auténtica esencia del cine con su dependencia, no solo de la novela decimonónica, sino también de la pintura, como ya había notado Balázs: “The cut-out of the close-up is a function akin to the composition in a painting” (1970 [1930]: 47). Buñuel señala a D.W. Griffith como “el auténtico creador del arte fotogénico” que “coloca el cine, por obra y gracia del gran plano, entre las bellas artes” (1982: 154).

El cinematógrafo transforma el objeto filmado produciendo “retratos que aterrizan” (Epstein, 1960: 11-12) en el mundo fantasmagórico de las apariencias. La “fotogenia”, introducida por Louis Delluc y popularizada por Jean Epstein en 1926 como “la más pura expresión del cine”, permite reunir en sí misma las preocupaciones ontológicas sobre el medio. Epstein consideró “fotogénico a cualquier aspecto [móvil y personal] de las cosas, de los seres y de las almas que aumenta su calidad moral a través de la reproducción cinematográfica” (Romaguera i Ramió y Alsina Thevenet, 1998: 335). El mismo mundo anodino que siempre había estado ahí, discretamente presente, aparece ahora en su maravilloso y aterrador esplendor. Para Edgar Morin la fotogenia es un efecto que el cine ha heredado de la fotografía al formarse a partir de una proyección que el espectador vuelca sobre la imagen, y por eso mismo se trata de una “cualidad que no está en la vida, sino en la imagen de la vida” (2001 [1956]: 23)³. Esto implica que la fotogenia se produce exclusivamente en el mundo de

2 Germaine Dulac busca la auténtica esencia del cine “en el conocimiento del movimiento y de los ritmos visuales”, y para ello rechaza toda narración que impida realizar “un cine puro capaz de vivir al margen de la tutela de las demás artes” (Romaguera i Ramió y Alsina Thevenet, 1998: 97-98).

3 Morin define la fotogenia como la cualidad “que resulta a) del traslado sobre la imagen fotográfica de las cualidades propias de la imagen mental y b) de la implicación de las cualidades de sombra y de reflejo en la misma naturaleza del desdoblamiento fotográfico” (2001 [1956]: 39).

las apariencias, ya que no es una condición de la materia, sino de su imagen re-presentada a través de los medios de reproducción mecánica que hacen posible la “perfecta” mimesis de la Naturaleza en forma de un “doble”, material en el caso de la fotografía, e inmaterial en el caso del cine⁴. El poder del cine, y por tanto, su razón de ser, reside entonces en hacer visible el mundo invisible de lo cotidiano. La representación móvil de un objeto en primer plano produce una imagen que permite conocer el objeto filmado, viéndolo por primera vez desposeído de nuestras limitaciones perceptivas, gracias, como dijo Buñuel, a la “calidad psicoanalítica del objetivo” (1982: 156).

El cine, según C. T. Dreyer, “había encontrado el camino de la representación del hombre” en la filmación del rostro en primer plano (1983: 53). En un texto publicado en 1933, incluso llega a hablar de “retrato cinematográfico” para referirse a los primeros planos capaces de captar las más leves expresiones del rostro, como el de Lilian Gish en *Broken Blossoms* (D. W. Griffith, 1919) (fig. 1), filmado por un Griffith “íntimo”, como comenta Serguéi Eisenstein en su comparación del cineasta norteamericano con Charles Dickens, cuya “atmósfera” revela “el mundo interior y el contenido ético de los personajes” (1995: 221). Cuando Griffith proyecta por primera vez las gigantescas “cabezas cortadas” en la pantalla del cine, no solo acerca el rostro del hombre al espectador, sino que también lo traslada desde el espacio fílmico a una dimensión cognoscitiva (Balázs, 1970 [1930]: 61). Si la lente de la cámara se dirige al rostro de este modo, la imagen se aventura en su “misión gnóstica”, apoyándose en los medios que buscan el conocimiento intuitivo del hombre a través de la imagen del rostro (Gunning, 1997). Una misión, no obstante, que venía consolidándose desde la modernidad con los estudios de fisiognomía de Giovanni Battista della Porta (*De humana physiognomonia*, 1586 y 1601), Charles Le Brun (*Conférences sur l’expression des passions*, 1668) o Johann Caspar Lavater (*Physognomische Fragments*, 1775-78), entre otros, y que encuentra en la fotografía y en el cine, e incluso en los inventos que están a medio camino entre uno y otro, nuevos medios para el estudio morfológico de la expresión facial. Las fotografías de las “histéricas” de Charcot en La Salpêtrière, de los experimentos de electro-fisiología de Duchenne de Boulogne, o de los criminales de Bertillon, demuestran que todavía se cree en la idea de que los signos externos del rostro reproducen los estados internos del hombre, y para estudiar estas relaciones nada mejor que la imagen precisa de una máquina de reproducción técnica que promete la objetividad de la representación:



Fig. 1: Lilian Gish en *Broken Blossoms*, D.W. Griffith, 1919.

Skillful artists have tried in vain to represent the faces of my subjects; for the contractions provoked by the electrical currents are of too short a duration for an exact reproduction of the expressive lines that develop on the face to be drawn or painted. Only photography, as truthful as a mirror, could attain such a desirable perfection (Duchenne de Boulogne, 1990: 36).

La placa fotográfica es “la verdadera retina del científico”, como dijo Albert Londe, encargado del Servicio Fotográfico Francés en 1884 (Gunning, 1997: 12), amparándose en una creencia sobre la objetividad de la fotografía que más tarde defenderían teóricos como André Bazin (1990 [1958]:

⁴ “La imagen cinematográfica [...] puede ser considerada como doblemente inmaterial: primero en tanto que imagen reflejada, luego en tanto que imagen proyectada” (Dubois, 2001: 25).

23-30). Y es que Londe, al igual que el fisiólogo Etienne-Jules Marey, fueron escépticos ante las utilidades científicas del cine en comparación con los procesos fotográficos que fijan el referente en el tiempo para revelar fenómenos que de otro modo serían imperceptibles. Para ellos el cine era demasiado real, puesto que la mimesis conseguida con la ilusión de movimiento es similar a la percepción natural del hombre. Otros, en cambio, verían en esta capacidad de movimiento la posibilidad de representar lo real de la manera más perfecta posible. Así, por ejemplo, Georges Demenÿ, el asistente de cronofotografía de Marey en la Estación Fisiológica de Bois de Boulogne, describió el conjunto de imágenes proyectadas por su fonoscopio, una maquina capaz de proyectar discos con una corta secuencia de imágenes, como un “retrato vivo”: “El futuro reemplazará la fotografía estática, fijada en su marco, por el retrato animado al que se le dará vida con el giro de una rueda”. El “retrato vivo” liberaría al retrato familiar tradicional de un efecto de momificación, permitiéndole “vivir de nuevo como una verdadera aparición” (Gunning, 1997: 18).

Algunos años más tarde el cine haría realidad el sueño de Demenÿ, y la fisonomía, que ejemplifica el concepto romántico del lenguaje jeroglífico universal⁵, más intuitivo que analítico, será el objeto de estudio del cine en su misión gnóstica. Se trata, por tanto, de un método de filmación en primer plano que descodifica la “microfisiognómica” del rostro, en palabras de Béla Balázs (1970: 40), para hacerla perceptible a los ojos del espectador. Los detalles de la multiplicidad gestual en constante movimiento que configura la imagen del rostro vivo se hace visible en la imagen cinematográfica gracias a la correcta correspondencia de proximidad con lo filmado. El primer plano muestra un “rostro amplificado” (Deleuze, 1984: 131) que permite el conocimiento intuitivo de su portador a partir de la percepción de sus rasgos. Balázs ya había formulado en *El hombre visible* (1924) la idea de equivalencias entre distancias físicas y emocionales en relación al personaje/actor y al espectador/cámara que, en conjunción con una persistencia en el tiempo del plano, revelaría aquello que está oculto tras la “polifonía del rostro”. De hecho, cuando años más tarde Gilles Deleuze desarrolla su teoría semiótica de la “imagen-afección”, se apoya, en gran parte, en estas ideas de Balázs. Así, a partir de *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo* (Balázs, 1945), Deleuze explica en *La imagen-movimiento* cómo “no hay primer plano de rostro, el rostro es en sí mismo primer plano, el primer plano es por sí mismo rostro, y ambos son el afecto, la imagen-afección” (1984: 132). Este juego de equivalencias entre el rostro y el primer plano propuesto por Deleuze, y que aquí simplificamos en exceso, nos recuerda que el primer plano no es simplemente un objeto parcial separado del conjunto al que pertenece, sino que se inscribe en el relato mayor de la película: la imagen-afección es “un tipo de imagen y una componente de todas las imágenes” (1984: 131). El plano, por tanto, como pieza articulable de un relato con sentido, parece que ha de emanciparse, al menos en cierta medida, si quiere llegar a ser retrato y no quedarse en un “rostro ordinario” como el que Aumont (1998) atribuye al Hollywood de los años 30 y 40. En este sentido, ya no solo se trata del movimiento, sino también del grado de autonomía del plano respecto al relato al que pertenece. Mientras que en la pintura el retrato es un rostro aislado del exterior y no es parte de una narración mayor, el rostro en el cine siempre arrastra un significado impuesto por la historia en la que participa. Incluso para lograr la tan ansiada fotogenia, Buñuel afirmaba que este primer plano ha de permanecer unido a los otros no solo porque sin ellos pierde su propio valor, sino para dar vida a un todo, “porque el cine si es, ante todo, movimiento, tendrá que ser ritmo para que llegue a fotogénico” (1982: 155). Quizá este sea uno de los motivos por los que parece haber una reticencia a hablar de retrato en el cine convencional, mientras que encontramos cierta aceptación en otros medios como el video, o en otras fórmulas cinematográficas más próximas a la institución museística.

5 Vachel Lindsay había definido el cine como un “arte jeroglífico” en *The Art of the Moving Picture* (1915).

A estas alturas el lector ya habrá notado que no nos estamos refiriendo al retrato cinematográfico como la simple narración biográfica de alguien que ha sido filmado plano tras plano, o al autorretrato ensayístico que Bellour propone como ejemplo mientras alude a sus diferencias con la autobiografía⁶, sino que más bien se trata un rostro filmado en primer plano que permanece en el tiempo, inscrito en algo mayor que es la película, como un fragmento simbólico de la identidad que mantiene ciertas convenciones formales de la institución pictórica que históricamente ha dado forma al concepto de retrato. No obstante, no es condición indispensable para el retrato cinematográfico que el primer plano del rostro se encuentre articulado como una parte de la obra marco, porque, como veremos, este puede constar de un solo plano del rostro. La cuestión no es tanto si los planos en su conjunto cargan de contenido a la película, sino si la narración carga de contenido a estos planos.

Andy Warhol denominó “film portraits” a los 472 *screen tests* realizados entre 1964 y 1966, sin cortes y sin sonido, normalmente de la misma duración que la bobina de 16 mm a 18 f/s (3 min. 38 seg.), que registraron la actividad de sus modelos frente a la cámara (fig. 2). “Con el cine —dijo Warhol— te limitas a encender la cámara y a retratar algo. Yo dejo la cámara encendida hasta que se queda sin película, porque así puedo captar a la gente siendo ella misma” (Youngblood, 1968: 12). Esta fórmula será recuperada por Gérard Courant en su *Cinématon* (1978-2020)⁷, “une série cinématographique de portraits filmés” (fig. 3). El *Cinématon* de Courant es “une sorte de degré zéro du cinéma” (Bouglé et Courant, 2000) que vuelve a los orígenes del cine, a la mirada virgen de los hermanos Lumière que registraba lo real sin montaje ni artificios. Por este motivo, Courant garantiza una homogeneidad en la serie de piezas que constituyen su obra todavía inacabada mediante la imposición de una serie de normas. Si bien el sujeto frente a la cámara es libre de hacer lo que quiera, se mueve dentro de un conjunto estricto de reglas y restricciones que moldean su comportamiento⁸. Se convierten así en actores sujetos a una puesta en escena predeterminada, dejando abierta la



Fig. 2: Edie Sedgwick en *Screen Test n° 308*, Andy Warhol, 1965, 16 mm, 3'38". The Andy Warhol Museum, Pittsburgh.



Fig. 3: Julie Delpy en *Cinématon n° 376*, Gérard Courant, 1984.

6 Bellour toma la idea de autorretrato del libro de Michel Beaujour *Miroirs d'encre: Rhétorique de l'autoportrait* (1980) y lo opone al concepto de autobiografía propuesta por Philippe Lejeune en *Le Pacte autobiographique* (1975) a partir de los *Ensayos* de Montaigne (1990: 293-294). Mientras la autobiografía es narrativa, el autorretrato se sitúa en lado poético y metafórico. Sin embargo, aquí no nos referimos ni a uno ni a otro, sino al plano como fragmento indivisible y móvil de la obra, unidad básica que se sustenta en el fotograma “extendido”.

7 A fecha de 26/10/2020 Gerard Courant ha realizado 3126 *Cinématons*, que hacen un total de 208 horas de filmación en 16 mm, Super 8 mm y Video Mini DV desde 1978.

8 Frédéric Bouglé (2000) enumera los “Diez Mandamientos” que rigen la libertad del sujeto retratado ante la cámara de Gérard Courant: “1. Une caméra sur pied; 2. Une caméra fixe; 3. Un gros plan du visage; 4. Pas de son; 5. Pas de changement de mise

cuestión de si se trata de una serie de retratos (Bouglé et Courant, 2000) o de “autorretratos asistidos” (Noguez, 1999). De todos modos, con el desarrollo del lenguaje fílmico, asegura Courant, se ha perdido toda la fuerza de lo primitivo. En otras palabras, para Courant el cine llegó a su cima en su nacimiento y su especificidad y pureza se fue desvaneciendo a medida que evolucionaba hacia un lenguaje articulado:

Le Cinématon renoue avec la vocation originelle du cinématographe, émerveillé par la reproduction du mouvement et la possibilité de conserver la trace d'une existence. L'émotion naît de découvrir au cinéma la palpitation d'un corps: respiration, clignements d'yeux, hochements de tête. Tout est enregistré sans possibilité de reprise: les gestes manqués, les maladroites, les hésitations... Tout un corpus gestuel, honni du cinéma traditionnel, est ainsi exhibé, rendant caduque la notion de réalisme dans le cinéma de fiction. La pellicule a impressionné le souvenir de 3 minutes 20 d'existence (Kermabon, 1983: 91).

Estas prácticas que ahondan en el problema ontológico del cine son proclives a enmarcarse en una dimensión artística que busca algo más que la simple narración de un relato. Mientras Hollis Frampton producía máscaras jugando con colores y formas sobre los rostros en *Artificial Light* (1969), un nuevo medio ya empezaba a hacerse notar en el panorama artístico, y obras como el *Autoportrait ou Ce qui manque à nous tous* (1930) cinematográfico de Man Ray irán dejando paso a la imagen inmaterial del video como medio privilegiado para el autorretrato (Bellour, 1990). En este sentido, el videoarte está más próximo a la pintura que el cine porque hace del plano no un nexo, sino un fin en sí mismo. La institución videográfica, por tanto, parece que se muestra mucho más receptiva a admitir la categoría de retrato entre sus filas, quizás debido a que en el video prevalece una “estética del narcisismo”, como sugirió Rosalind Krauss basándose en un valor psicológico, en lugar de material, para definir la esencia del medio. Utilizando la terminología psicoanalítica, Krauss explica el concepto de narcisismo como un fenómeno de reflexión —que no de reflexividad⁹— ante el espejo que elimina la separación entre el yo y la imagen reflejada. Si somos conscientes, como llega a serlo el paciente tumbado en el diván de Lacan, de la diferencia entre el yo y la imagen ficcional proyectada de uno mismo, sentiremos frustración ante la imposibilidad de unidad entre ambas. Sin embargo, el video es, según Krauss, el medio que permite suprimir esta distancia mediante un proceso de “autoaislamiento” (*self-encapsulation*) que sitúa al cuerpo entre la cámara y el monitor con su capacidad de grabar y transmitir simultáneamente (1976: 53). La “transmisión”, por tanto, es la cualidad específica de la televisión y el video, aparatos que suponen la cuarta fase de los dispositivos técnicos en una historia evolutiva de la imagen que se aleja de la representación humanista para perfeccionar la representación mecánica (Dubois, 2001: 16)¹⁰. La imagen electrónica del video deja de ser espacial para convertirse en algo únicamente temporal, pues la materialidad del fotograma —la realidad objetual del cinematógrafo— desaparece en la inmaterialidad del movimiento. La imagen

au point; 6. Pas de modification de cadrage en cours de tournage; 7. Une durée de 3 minutes 25 secondes; 8. Une seule prise; 9. Pas d'arrêt durant le tournage et pas de montage; 10. La personne filmée a la liberté de faire ce qu'elle veut”.

9 “Reflection, when it is a case of mirroring, is a move toward an external symmetry, while reflexivity is a strategy to achieve a radical asymmetry, from within” (Krauss, 1976: 56).

10 Dubois afirma que cada nuevo invento mecánico de la imagen supone un complemento perfeccionado del anterior, y en ningún caso los anula para que la imagen tome un nuevo rumbo histórico. Siguiendo esta idea propone una clasificación de los dispositivos técnicos de la imagen en cinco fases: inventos como la cámara oscura pertenecen a una primera fase que interviene en el “trayecto de la imagen” como un fenómeno de pre-visión; la fotografía se corresponde a una segunda fase basada en la inscripción de la imagen, es decir, en la intervención durante su misma constitución; en la tercera fase se encuentra el cinematógrafo porque introduce “una máquina de recepción del objeto visual”, es decir, el “fenómeno de la proyección”; el video, una máquina de cuarto orden, hace posible la transmisión de la imagen mediante un efecto de sincronía temporal; y por último, la imagen de *síntesis* informática, donde “la idea misma de representación pierde todo su sentido y valor” debido a que lo referencial originario es creado directamente por la máquina (2001: 9-18).

electrónica, afirma Dubois, no es “realmente una imagen”, sino un “proceso” que está sincronizado con el tiempo real de la grabación (2001: 27). Nos acercamos así a la idea divina del mito de la imagen *total* pretendida por el hombre desde los orígenes del arte, que no es otra cosa que la creación de una realidad desdoblada imposible de distinguir de su original, y que, como la pintura de Parrasio que engañó los sentidos de Zeuxis, revela algo oculto sobre su propio origen (*Naturalis Historia*, XXXV, 65)

Un pintor nunca podrá atrapar lo que ve en su tiempo real, pero también es cierto que cada pin-celada se mantiene en el mismo tiempo que aquello que está pintando. Si Antonio López nunca pudo terminar de pintar el membrillero de su jardín en *El Sol de membrillo* (Víctor Erice, 1992) es porque el árbol está en constante cambio hasta el momento de su desaparición. Y si se pretende convertir lo real en algo estático, acabar de pintar algo significaría matarlo en vida. El video, en cambio, posibilita la ilusión de un presente continuo de la representación donde dos se mueven a la misma velocidad y al mismo tiempo. Ni autor ni modelo podrán escapar jamás del devenir, y esta simultaneidad su-prime la percepción de movimiento que solo se hace patente en contraste con otras temporalida-des. Es posible que artistas como Esther Ferrer utilicen la fotografía como medio para realizar sus *Autorretratos en el tiempo* (1981-2014), precisamente para evitar esta sincronía temporal y fijar la imagen en un punto del pasado que permita la percepción del cambio a partir de la comparación con otros tiempos anteriores o futuros. La transmisión, por tanto, encierra la imagen en un circuito espacio-temporal del que es imposible escapar: “Facing mirrors on opposite walls squeeze out the real space between them” (Krauss, 1976: 57). Ahora bien, dicha simultaneidad, como es obvio, solo es válida durante el tiempo de registro de la imagen del autor. Una vez superado el tiempo de regis-tro, la imagen grabada cambia de estatus a la espera de ser re-transmitida. Si el medio privilegiado para el autorretrato es el video gracias a su capacidad de transmisión inmediata, cuando esta desa-parece y se reproduce “diferido”, en términos televisivos, el producto audiovisual resultante deja de ser autorretrato para convertirse en el retrato de otro. En este sentido, no hay diferencia entre los *Video Portraits* (1971-2009) de Joan Logue (Fig. 4) y las películas de James Benning que han seguido las premisas de los *screen test* para filmar en digital los rostros de quince jóvenes en *After Warhol* (2011), además de otras veinte personas que fuman, uno tras otro, *Twenty Cigarettes* (2011). De este modo, todavía se intuye la presencia de War-hol tras la cámara que fija en el celuloide los doce rostros de *Ni de lian* (Tsai Ming-liang, 2018) para buscar en sus arrugas las huellas del tiempo. Aquí, “la momificación del cambio” (Bazin, 1990 [1958]: 29) que solo la duración de la imagen móvil puede proveer, es tan válida en el cine como en el video.

En cualquier caso, gracias a la peculiaridad tem-poral del video, el artista puede ser espectador de sí mismo; aún más, puede ser la obra en sí mismo siempre que coincidan la grabación y la reprodución de la imagen. Pero que esta condición no se cumpla no impide retratar a espectadores de algo ajeno que se refleja en sus rostros, donde el públi-co pasa a ser la obra que se debe contemplar. Si el príncipe Hamlet descubre la traición a su padre en el rostro del rey Claudio mientras se representa una pequeña obra de teatro, es porque, adelantándose al pensamiento cartesiano que dará lugar a los estudios de fisiognomía de la época, cree que la verdad del hombre se encuentra en una

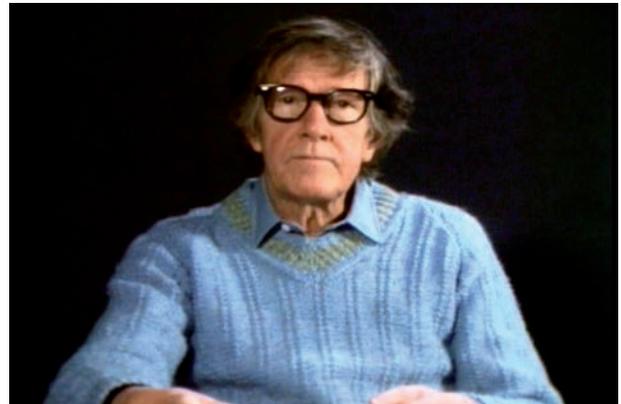


Fig. 4: John Cage en *Video Portrait*, Joan Logue, 1982, video (Digital Betacam y DVD), 30". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

correspondencia entre los gestos y las emociones, entre la carne y el alma. En la evolución de los dispositivos hacia una imagen técnica (Dubois, 2001), piezas de video como *Don't Smile, You're on Camera* (Mona Hatoum, 1980) o *Reverse Television-Portraits of Viewers* (Bill Viola, 1983-1984) tendrán



Fig. 5: Juliette Binoche en *Shirin*, Abbas Kiarostami, 2008.

una continuidad en el cine con películas como *Shirin* (Abbas Kiarostami, 2008) (Fig. 5) o *Telemundo* (James Benning, 2018), donde el retrato del espectador remite a la idea shakesperiana de interpretar las pasiones del alma en el rostro, porque este “es el espejo no ya del universo que le rodea, sino de la acción que se desarrolla *off*, es decir, fuera del campo” (Morin, 2001 [1956]: 68). Por este motivo se utiliza la fotografía heredera del método Bertillon para reconocer a los ciudadanos, porque se busca la neutralidad del rostro en un equilibrio emocional para una correcta identificación sin perturbaciones gestuales. De ahí que el fotomatón como aparato

de reproducción técnica de imágenes aluda a esta condición anímica del rostro y a su repetición mediante pequeños intervalos de tiempo que producen una secuencia cuasi cinematográfica. Esto no solo interesaba a los surrealistas como una novedad técnica que permitía experimentar con el cambio, sino también a Warhol, que vio en este dispositivo una herramienta para la producción industrial de la identidad acorde a la sociedad de consumo en la que vive el individuo contemporáneo.

A esta “objetividad” del rostro carente de afectos se contraponen el rostro como material plástico para la experimentación. Así, la manipulación del rostro en las series de fotografías de *Untitled (Facial Cosmetic Variations)* (1972), *Untitled (Glass on Body Imprints-face)* (1972) y *Untitled (Self-Portrait with Blood)* (1973), de Ana Mendieta, dejan paso con el video a obras como *Bindenmaske* (Ulrike Rosenbach, 1972), *Gestures* (Hannah Wilke, 1974) o *Face of the Earth* (Vito Aconcci, 1974). Pero el video permite, además, la manipulación tecnológica del rostro mediante efectos como el *wipe*



Fig. 6: Peter Campus. *Three Transitions*, 1973, video (DVD), 4'53". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

(recorte y yuxtaposición) o la incrustación (textura perforada y espesor de la imagen)¹¹, tal como ponen en juego *Three Transitions* (Peter Campus, 1973) (Fig. 6), *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* (Ulrike Rosenbach, 1976) o *Video Poem* (Shigeko Kubota, 1968-1976).

A pesar de las cuestiones ontológicas vinculadas al medio, la estética videográfica viene consolidándose como algo particular —aunque no exclusivo— a partir de unas estrategias representativas que están más próximas a la experimentación plástica y documental que a la narración cinematográfica (Dubois, 2001: 37). Quizá debido a esta convención que considera el video un formato más artístico que el cine, obras como *Art Make-up*

11 Este tipo de modificaciones de la imagen del rostro mediante las posibilidades técnicas del video son parte de las prácticas prometeicas que “combinan la composición narrativa autorreferencial y autorreflexiva, sustentada por las relaciones entre sujeto y aparato tecnológico y, en términos más amplios, entre estética y técnica, con mecanismos de experimentación formal y estética” (Schefer, 2008: 84).

(Bruce Nauman, 1967-1968) o *Women I Love* (Barbara Hammer, 1976), originalmente realizadas en 16 mm, fueron más tarde transferidas a video para elevar su caché y tener así un lugar privilegiado en el museo. Ahora bien, algunos autores se basan en las teorías sobre el rostro cinematográfico que conceden a las relaciones de distancia entre el espectador y el espectáculo un papel clave en la exploración de la imagen para plantear un desajuste entre ambos formatos. Según Dixon, este tipo de películas que tienen como objeto de estudio la identidad a partir de un rostro que encuentra al espectador con “la mirada hacia atrás” (*the look back*), es decir, la mirada a la cámara, ven considerablemente disminuidas sus resonancias visuales cuando se traducen a video debido a una reducción del tamaño del rostro (1995: 3). Esto, sin embargo, es un problema que pertenece a un ámbito totalmente ajeno a la especificidad del video, ya que se trata de una convención de consumo audiovisual, más cultural que técnica, en la que prevalece el visionado en un monitor electrónico más pequeño que la pantalla de cine debido a una simple cuestión de formatos que han sido estandarizados por la instituciones mediáticas.

Así pues, los territorios fronterizos parecen ser los más favorables para un cine “artístico” que posibilite el retrato cinematográfico. Desde que se hicieron accesibles el video y los formatos de 16 y 8 mm durante los años 60, el lugar donde el documental y el cine experimental de vanguardia convergían desde los años 20, se comparte ahora también con el cine y el video doméstico (*home movies*). Se transita así de una “etnografía experimental” (Russel, 1999) a una “etnografía doméstica” (Renov, 1999), o según Percec, de una “antropología exótica” a una “antropología endótica” (1975: 251-255)¹². Esta intimidad del entorno familiar parece proclive para adentrarse en los complejos territorios de la identidad, ya sea del propio autor o de alguien muy cercano a él. Podríamos suponer que esta intimidad, como presunción de autenticidad de lo que se filma —es un “cine de lo real”, diría Piault (2002)—, está reñida con el carácter artificial y ficcional del cine que tiene cerradas las puertas del museo. Esta idea remite a la creencia de que, en contraste con la máscara pública del actor que interpreta un papel en la sociedad, hay una “verdad” de puertas para adentro que el cine puede llegar a registrar. La dialéctica realidad y ficción nos lleva a la del actor y personaje, problema que ha atravesado toda la historia del cine. El cine, con sus focos y sus trucajes, no solo crea una nueva realidad en torno al rostro —¿acaso en ese preciso instante ese rostro iluminado y maquillado no es tan real como cualquier otro?—, sino que ese rostro es el de un actor que interpreta a un personaje. ¿Pero en qué medida el cine filma a un personaje o a un actor? Siguiendo la idea de que de que toda película es un documental de sus actores, como dijo Godard, en tanto que toda película documenta el espacio profílmico, no podemos determinar a quién se filma, como tampoco a quién se pinta. Saberlo implicaría saber cuándo uno actúa y deja de actuar, suponiendo que esta distinción no sea ilusoria además de problemática.

Parece que el retrato cinematográfico, en el sentido que aquí proponemos, solo es admisible en el museo, porque allí encontramos su origen. Al menos esto debió pensar Warhol cuando exhibió sus *screen test* en las paredes de la Factory como si fueran pinturas. Y en este sentido, aunque ya nos hemos olvidado de que un rostro en primer plano tiene un cuerpo, D.W. Griffith todavía sigue siendo un incomprendido. El retrato es la más noble categoría del arte, que hasta rivaliza, como nos cuenta Plinio El Viejo en su *Naturalis Historia* (74 d. C.), con el propio arte desde su origen, y por tanto debe mantenerse dentro del “Arte” con mayúsculas. Esto implicaría que el retrato como tal está vetado en aquellas instituciones mediáticas que no pertenecen al ámbito artístico, algo que, sospechamos, no es debido una incompatibilidad formal que impida realizar el retrato en el cine, puesto que se trata de un concepto lo suficientemente amplio -una amplitud derivada de su ambigüedad- como

12 Esta “traslación progresiva del espacio íntimo videográfico al espacio público” es lo que Raquel Schefer denomina “uso pro-tético (y ya no especular) del aparato” (2008: 79-80).

para adoptar nuevas formas en los nuevos medios que han ido surgiendo y sobreviviendo en nuestra cultura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Balázs, B. (1970 [1930]). *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. New York: Dover Books.
- Balázs, B. (2019 [1924]). *El hombre visible*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- Bazin, A. (1977). *El cine de la crueldad*. Bilbao: Mensajero.
- Bazin, A. (1990 [1958]). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bellour, R. (1990). *L'Entre-Images: Photo. Cinéma. Vidéo*. Paris: La Différence.
- Bergman, I. (1959). Chacun de mes films est le dernier. *Cahiers du cinéma*, 100, 44-54.
- Bouglé, F. et Courant, G. (2000). Le Cinématon, un nouveau ton pour le cinéma muet. *Art Présence*, 34. Recuperado de <http://www.gerardcourant.com/index.php?t=ecrits&e=200>
- Buñuel, L. (1958). El cine, instrumento de poesía. *Universidad de México*, XIII, 1-15.
- Buñuel, L. (1982 [1927]). Del plano fotogénico. *Luis Buñuel. Obra literaria*. Zaragoza: Ediciones Heraldo de Aragón, 154-157.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Dixon, W. W. (1995). *It Looks at You: The Returned Gaze of Cinema*. New York: State University of New York Press.
- Dreyer, C. T. (1983). *Reflexiones sobre mi oficio: escritos y entrevistas*. Barcelona: Paidós.
- Dubois, P. (2001). *Video, Cine, Godard*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Duchenne de Boulogne, G. B. (1990 [1862]). *The Mechanism of Human Facial Expression*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dulac, G. A. (1998 [1927]). Las estéticas. Las trabas. La Cinegrafía integral, en J. Romaguera i Ramió y H. Alsina Thevenet (eds.). *Textos y manifiestos del cine: Estética. Escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Madrid: Cátedra, 89-99.
- Eisenstein, S. (1959 [1949]). *La forma del cine*. Madrid: Siglo XXI.
- Epstein, J. (1998 [1926]). A propósito de algunas condiciones de la fotogenia, en J. Romaguera i Ramió y H. Alsina Thevenet (eds.), *Textos y manifiestos del cine: Estética. Escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Madrid: Cátedra, 335-340.
- Epstein, J. (1960). *La inteligencia de una máquina*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Gunning, T. (1997). In Your Face: Physiognomy, Photography, and the Gnostic Mission of Early Film. *Modernism/modernity*, 4 (1), 1-29.
- Hay, P. (2003). *Sucedió en Hollywood*. Barcelona: Robinbook.
- Kermabon, J. (1983). Les Cinématons de Gérard Courant. *La Revue du cinéma*, 388, 91.
- Krauss, R. (1976). Video: The Aesthetics of Narcissism. *October*, 1, 50-64.
- Lindsay, V. (1915). *The Art of the Moving Picture*. New York: Macmillan.
- Morin, E. (2001 [1956]). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Noguez, D. (1999). *Eloge du cinéma expérimental*. París: Paris Expérimental.
- Perec, G. (1975). Approche de qoui. *Le pourrissement des sociétés*, 10 (18), 251-255.
- Piault, M. H. (2002). *Cine y antropología*. Madrid: Cátedra.
- Plinio Segundo, C. (1629). *Naturalis historia, II* (Trad. Jerónimo de Huerta). Madrid: Luis Sánchez. Fondo Antiguo de la Universidad Complutense de Madrid. http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=B18803994&idioma=0
- Renov, M. (1999). Domestic Ethnography and the Construction of the 'Other Self'. En J. M. Gaines y M. Renov (eds.), *Collecting Visible Evidences*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 140-155.
- Russel, C. (1999). *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. London: Duke University Press.
- Schefer, R. (2008). *El autorretrato en el documental: figuras/máquinas/imágenes*. Buenos Aires: Editorial Catálogos.
- Youngblood, G. (1968). New Warhol at Cinematheque. *Los Angeles Free Press*, 5 (187), 10-13.



VNiVERSiDAD
D SALAMANCA

Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes
Área de Historia del Arte