

El gesto del artista. Primeras aproximaciones a la representación cinematográfica de la práctica pictórica de Vincent Van Gogh

Aurora Corominas



“Indéfiniement reprendre le trait, retracer sans effacer, cette opération de retouche en relève pas réelement de l’attente mais elle est suscitée et guidée par la recherche d’une forme idéale. Comme si l’artiste était habité par l’idée de l’improbable et lointaine rencontre de la “bonne” et belle forme... Repetir, geste d’inquiétude et d’espoir exprimant la tension de l’esprit vers le beau, le chemin vers la perfection”. Claude Daizinger en la presentación-resumen de una entrevista a Jean Clair en VV.AA (1994, 129)

El gesto, en la acepción primegenia de la palabra, remite al movimiento de partes del cuerpo humano como las manos, brazos o la cabeza. Este movimiento corporal, consciente o no, puede ser la principal vía de expresión de pensamientos y sentimientos, o colaborar para dotar de una mayor fuerza expresiva al lenguaje verbal. También existe otra manera de entender el *gesto*, una conceptualización que conecta con una determinada manera de ser y obrar, *gesto* entendido como actitud, acto o intervención. El *gesto del artista* -de un artista pintor- nace al extender la idea de *gesto* a la práctica artística en general y a la pictórica en particular. El gesto artístico de un pintor se despliega en el proceso de trabajo y preserva los dos niveles originales del gesto en el acto de la creación pictórica. El nivel externo en la faceta corporal, la incidencia física del gesto, del trazo mutando la materia, del proceso y la técnica empleada. El nivel interno en relación con el pensamiento consciente e inconsciente, con los postulados del pensamiento artístico y las emociones, con la inspiración que hace brotar el gesto y lo clausura. Ambos niveles del gesto artístico, interno y externo, confluyen en la acción que plasma la obra. Esta última tiene una existencia continuada en el tiempo contraria a la del gesto, impermanente como el artista y habitualmente huidizo en el espacio, dada la frecuente búsqueda de soledad para el acto creativo.

El Renacimiento conforma la estética occidental con la categoría fundamental del espacio artístico y forja un nuevo estatuto para el arte y el artista que ha prevalecido hasta nuestros días. Con la recuperación del pensamiento clásico y el valor determinante de la libertad del hombre como centro del universo, el movimiento

renacentista consolida en cuatro estados sucesivos el nuevo paradigma de un mismo proceso de emancipación: *la autonomía de la práctica artística respecto del conjunto de las prácticas culturales* -desde los griegos se convierte en práctica privilegiada y recibe consideración superior a las otras actividades productivas del hombre-; *la autonomía del artista* -el “genio” se aparta del encargo y escoge libremente los cuadros que pinta, la personalidad del artista se valora tanto o más que sus propias obras-; *la autonomía del objeto-obra de arte* -la obra pierde la relación con el espacio que la contiene, pierde funcionalidad y gana valor de cambio con los formatos y tamaños transportables-; y *la autonomía del lenguaje* -todavía sometido a la representación de un objeto exterior hasta la llegada de la pintura abstracta-; la forma y su constante evolución se conciben como expresión de la personalidad del artista. (1) La especificidad, exclusividad e independencia del arte renacido será la responsable de expulsar definitivamente el carácter sagrado de la imagen pictórica en nuestra cultura.

“Así lo hizo el clasicismo griego con las antiguas civilizaciones orientales y el Renacimiento con las medievales. Su realismo y humanismo las hizo móviles, les quitó responsabilidad, les permitió seguir el tiempo y las veleidades de los hombres”. Ocampo, E. (1985, 89)

En el desarrollo de nuestra argumentación son especialmente preponderantes *la autonomía del artista y la autonomía del lenguaje* con la unión de la obra pictórica y la persona del artista que la ha creado; una deviene extensión del otro, lo que permite especular con una explicación mútua. La idea no era nueva, sino recuperada de la teoría del arte de Platón -quien definió la obra como el alma del artista- y de la tradición biográfica que, desde la antigüedad clásica, no había dejado de hacerse eco de ella. Giorgio Vasari, con la celebre publicación de *Le Vite de piú eccelenti Pittori, Scultori et Architettori*, 1550, reactualiza la unidad artista-obra: la esencia de la obra nace de la persona del artista y a partir de la obra se puede conocer el carácter de su creador. El relato biográfico de Vasari se amalgama en el culto a la personalidad y se convierte en un método historiográfico en tanto que analiza y valora las obras desde su ordenación en un trayecto vital. (2) La biografía pasa de esta manera a ser el primer instrumento de aproximación a las obras y por extensión a la concepción del gesto artístico. Nos encontramos así con que la noción de gesto del artista en el momento de crear surge en primera instancia de la narración biográfica, histórica y literaria al mismo tiempo.

La historia de la pintura está atravesada por la continuidad y la evolución de los estilos pictóricos. La búsqueda de un nuevo estilo es inseparable de la pintura en la cultura occidental; el cambio en sí mismo es valor fundamental; la renovación constante de formas convoca lo que es nuevo, la originalidad como divisa. El cambio de estilo aparece como un reflejo del cambio social y de la búsqueda individual, inmerso en la estructurada y determinante tradición del clasicismo griego para la noción de tiempo, el concepto de tiempo cuantitativo y medible de Aristóteles.

“A partir de Aristóteles el tiempo deja de ser una categoría íntimamente unida al curso divino y armonizada con él para convertirse en un elemento neutro que tan solo constituye el cauce en el que las acciones se producen. Tanto en el terreno de la filosofía como en el del arte el tiempo abandona a los dioses y se convierte en una entidad matemática que discurre

rectilínea y eternamente". Ocampo, E (1985, 135)

La tradición judeo-cristiana perfecciona teológicamente la idea de tiempo lineal, histórico e irreversible -el tiempo tuvo un inicio y tendrá un fin-. Ese paso definitivo lo marca el cristianismo con un Dios que vino a la historia de los hombres. Con la encarnación humana de Dios en la tierra, el tiempo pierde el carácter sagrado y el calendario del mundo pasa a ser plénamente histórico. El Renacimiento hereda y ratifica una noción de tiempo aséptica de valores fundamentales y metafísicos, un tiempo orientado, siempre diferente, en el que se inscriben ordenadamente los hechos de la humanidad. (3) Más tarde, la ética del capitalismo y el mesianismo marxista amplificarán desde sus postulados la idea acumulativa del tiempo, idea vigente y compartida en el universo de nuestra sociedad occidental, que cree en una revelación fruto del progresismo, del ejercicio imparable del cambio y avance en el tiempo. Este concepto de tiempo, impregnado del progresismo del modelo cristiano de salvación -la idea de falta, de arrepentimiento, de redención y de salvación- hace emerger unas muy determinadas estética y práctica.

"... une esthétique du repentir et de la perfectibilité. Je ne dis pas de la perfection mais de la perfectibilité. Cette visée religieuse et forcément éthique a été renforcée par l'éthique protestante. À partir de la Réforme, le problème de l'accroissement des richesses, la capitalisation des choses, vécue comme une capitalisation de l'espace et du temps, n'a fait qu'accélérer l'idée que l'on puisse aboutir à la perfection en accumulant, en quantifiant, en numérisant les biens de ce monde ...Tout ceci déboutant, pour évoquer Max Weber, sur le capitalisme au XIX siècle, capitalisme qui, lui-même, n'a fait que souligner, accentuer, aggraver l'idée du repentir, de la nécessaire reprise, reprise à la hauteur de la créance, de la dette, ce qui a entraîné ce phénomène très étonnant qu'est le romanticisme". Jean Clair en VV. AA. (1994, 130)

En el libro-revista *L'Attente*, del que hemos extraído la cita precedente, un abanico de autores plantean enfoques diversos, en temas y disciplinas, sobre la idea de *la espera*. En el capítulo sobre la creación, Jean Clair inscribe la práctica artística justamente como contraria a la espera. La acción de un artista pintor en proceso de trabajo *pone fin a la espera y es la obra la que espera*, el sueño, la ausencia, transformada en presencia. Clair expone en la entrevista una concepción hagiográfica del gesto -de la práctica pictórica- que compartimos. Relacionado e insertado en la noción de tiempo rectilíneo de la sociedad occidental, el gesto participa del contexto cultural, social, religioso y económico del tiempo y es un reflejo del mismo. El proceso de trabajo del artista es pregón de la duración limitada y aislada de la existencia humana, se da en un tiempo orientado a la creación de la obra, en un tiempo que tiene por modelo el progresismo del periplo de salvación religiosa eterna, de la repetición -temas, versiones, copias, retoques de una misma tela, el propio proceso amalgamador de la materia...-, en una idea de *perfectibilidad* de la obra a través de la práctica del arrepentimiento. El motor del arrepentimiento entendido como inquietud, insatisfacción, perplejidad, duda, vacilación, indecisión, tensión ..., obliga a retomar una y otra vez la acción artística en una serie sucesiva de arrepentimientos para llegar a la creación de una obra. La tesis de Jean Clair, que mueve a pensar en la acumulación de obras en museos contenedores de arrepentimientos, toma cuerpo a la hora de relativizar la práctica estética y el valor

occidental del tiempo como pensamientos universales y relacionarlos con los de las sociedades regidas por una visión cosmogónica, sociedades que conciben el cosmos como unidad viviente solidaria entre dioses y hombres.

En un tiempo sagrado, cíclico, de unidad con los dioses, con un presente indefinidamente repetible, la forma no cambia, es perfecta desde el inicio. El tiempo cualitativo distingue entre la duración profana de las actividades cotidianas y el tiempo sagrado de las actividades trascendentes que forman parte de un Todo indisoluble, fruto de una cosmovisión que no atribuye a la actividad estética ninguna autonomía, exclusividad o privilegio. La forma estética es una forma simbólica, de contenidos místicos, perdurable y reglada por la tradición. El creador no tiene el rol especializado de artista ni tampoco queda excluido del grupo destinatario de la obra, según Lévi-Strauss. (4) Su acto participa de un acontecimiento que *encarna* en lugar de *representar* y en el que el objeto tiene un valor ceremonial o de uso cotidiano, pero siempre es parte integrante de un ritual simbólico que renueva la Unidad. (5) El gesto creador de la estética de la cosmovisión es la experiencia que renueva la creación del mundo, la unión con los dioses, su dictado divino no tiene un significado independiente de la vivencia intrínseca. No hay búsqueda, no hay cambio de forma, sino repetición sin variantes, ritos. La práctica artística como experiencia de la Unidad se dio en culturas como las de la América precolombina, pervive en la taoísta china, en la budista tibetana o en la zen japonesa y en infinidad de sociedades arcaicas del África negra o en pueblos y tribus cerrados sobre sí mismos. Estela Ocampo llama *prácticas estéticas imbricadas* a estas prácticas de sociedades *imbricadas* en la simbolización, en la totalidad del saber de la cultura.

"En realidad, tanto como la ciencia y la magia son formas distintas de encarar el conocimiento, el arte y las prácticas estéticas imbricadas son formas distintas de encarar la producción de imágenes, de desarrollar las capacidades sensoriales, de categorizar el espacio y el tiempo, de utilizar la imaginación". Ocampo, E. (1985,50)

A la idea del gesto del artista posrenacentista se suma la huella romántica de la felicidad en el mañana. Es el *gesto* de la libertad y la soledad del artista -separado de los dioses, desaparecidos los mecenas, en la búsqueda constante de un estilo original y exclusivo, fuertemente teñido de individualismo, buscador de esencias y a veces trágico- el que guía la práctica pictórica hacia "lo adventicio". El artista se reconoce en los límites de la existencia humana, en la pasión y grandeza del *pathos* y el arte renueva su esencial dimensión trágica en Occidente. Si en las prácticas estéticas imbricadas el gesto es un acto de unión con los dioses, el gesto artístico posrenacentista es un acto de dualidad, de separación de Dios. Sin embargo, el modelo religioso fluirá en la interpretación romántica de la figura del artista y de su gesto creador, seguidora *in extremis* de la pauta de las vidas de los santos, del modelo cristiano de salvación. La mediación del gesto del artista del siglo XIX, reescrita también por la lectura que en el siglo XX se ha hecho del XIX, es un gesto repleto de las anécdotas de las biografías y de los atributos de la obra, generados por la crítica pictórica a partir del momento de su aparición. Si la biografía vasariana fue el primer instrumento de aproximación al artista, al gesto y a la obra, la labor posterior de la exégesis en pintura rebasará las

especificidades pictóricas que bascularán hacia la persona del artista a través del género biográfico. E incluso, además del contenido -seguidor del modelo de arrepentimiento hagiográfico de las historias de la vida de ciertos artistas paradigmáticos-, la forma narrativa también podrá estar imbuida de la estrategia de narración hagiográfica.

La representación del gesto de la creación pictórica

Si a partir del Renacimiento obra y artista se tornan laicos, la connotación ética, religiosa, de ritual, permanece hoy en la práctica pictórica a través del gesto. El gesto creador está cercano a Dios, el acto de creación permanece como lo más sagrado de nuestra concepción del arte y como recuerdo imborrable del mundo primigenio, de cuando el conjunto y el contexto de la práctica artística fueron sagrados. Este *aura* espiritual del acto de creación es la que la representación cinematográfica no puede dejar de convocar. La representación cinematográfica del gesto del artista está condenada, o bien a la ética de la *verdad*, que solamente el auténtico artista puede congregar ante el objetivo de la cámara, o bien a la verosimilitud de la cultura occidental, plasmada en los juegos de artificio de la ficción con múltiples soluciones de representación y simulacro, incluida la renuncia estricta.

La mirada documental del artista real, vivo, en pleno ejercicio de la práctica pictórica, preserva la *verdad* de la creación, el auténtico ritual del proceso de trabajo del artista. La mirada de la ficción distingue entre el gesto del artista de la historia del arte, no viviente, de un pasado más o menos lejano, y el artista inventado por la propia ficción. La puesta en escena en el gesto del artista del imaginario, que sólo existe en la pantalla, juega a confundir los límites del *acto sagrado de la creación* y puede llegar paradójicamente a la atribución de acto creativo de un artista del mundo real: gesto, obra y estilo. Por su parte, el acto creativo de un pintor que existió realmente y que forma parte de la historia del arte, lleva el sello de la *sacralidad*, de la máxima *verdad*. La imposible mirada cinematográfica pide, a cambio, verosimilitud -aparición de verdad- en la representación del gesto artístico. Es obvio en estas películas que el modelo es la peripecia vital del artista, modelo que transita con total libertad desde los datos históricos a la invención más absoluta, de la historia del arte a la *vie romanceé* en la que la obra deviene complementaria y el gesto artístico residual. Cuando se interpreta la vida del artista, cuando se falsea su encarnación y probablemente también la visión de las auténticas obras, la impotencia frente a la inalcanzable representación de la verdad del gesto artístico se prolonga en gesticulaciones, manos de copista y concurso alimentado de las figuras estilísticas de la representación cinematográfica.

La mirada cinematográfica en el gesto artístico de Vincent van Gogh

En cada momento histórico existen grupos sociales que cohesionan y estructuran diferentes formas de la singularidad, el santo, el genio y el héroe en el pasado, el misionero, el artista y el campeón en la modernidad. Vincent van Gogh ejemplifica mejor que ningún otro caso la noción de singularidad artística que ha tenido la sociedad del siglo XX del artista del siglo XIX. El fenómeno van Gogh se ha convertido en

sinónimo de mito artístico, llamado a ser investido por el afecto popular que se nutre de múltiples variables de tratamiento y, llamado a la vez, a ser revisado críticamente por ciencias sociales como la historia del arte y la antropología, que relativizan valores espontáneamente percibidos como absolutos, intemporales y universales.

Vincent van Gogh murió ocho años antes del nacimiento del cine. Su existencia no fue contemporánea de la mirada cinematográfica que, por otra parte, tampoco le hubiera tomado como sujeto fílmico ya que el artista no fue en vida el que después, póstumamente, sería: una figura paradigmática de un nuevo modelo de artista que se popularizaría como símbolo a lo largo del siglo XX. El cine descubrió a van Gogh y su obra cuando el pintor ya se había convertido en famoso a través de exposiciones y publicaciones. El primer documental data de 1948 (6) a raíz de una exposición en L'Orangerie de París de 1947- y la primera obra de ficción que encarna su presencia es de 1956 (7) -una adaptación literaria de una biografía comercial de éxito-. Después de la celebración del centenario de la muerte del pintor, el año 1990, contabilizamos -sumando cine y televisión en todos sus géneros- un total de 88 obras en la última década. De estas, 24 son obras de ficción -5 docudramas entre televisión y cine, 10 ficciones televisivas y 9 ficciones cinematográficas-. Un nuevo total, de 22, (8) de las cuales 8 son largometrajes, proponen un rostro, un cuerpo, una vida y un gesto artístico en van Gogh. (9)

La primera hipótesis, obvia, frente a la representación cinematográfica del gesto artístico de van Gogh es que no existe. La segunda hipótesis descansa en la idea de *la existencia abierta* de Roland Barthes sobre las figuras públicas que son objeto de apropiación por parte del discurso intelectual y popular. Así como la persona y la vida del artista han sido abordadas por el género biográfico; el carácter y las emociones, por la exégesis pictórica; el diagnóstico de la enfermedad, por los estudios psiquiátricos y artísticos; su angustia vital y la denuncia, por la literatura; los motivos de sus cuadros, por la moderna filosofía..., el gesto artístico de van Gogh ha sido abordado por la ficción cinematográfica. Creemos que el gesto artístico de van Gogh se desprende de la leyenda del artista y de esta leyenda la representación del gesto hereda y recrea unas formas y unos tópicos determinados.

Nos proponemos, en el estudio en curso, enmarcar la investigación en el territorio amplio de la biografía cinematográfica, el marco natural de la representación del gesto artístico, que incluye desde la visión exhaustiva de una vida o carrera artística, pasando por el *espacio de vida* -unos años, meses o días- hasta el *flash de vida*. Para delimitar el corpus a estudiar, el segundo paso que nos proponemos es centrar la investigación en películas que han sido concebidas por directores con formación pictórica, que han pasado una etapa previa como pintores en el sentido clásico del término, o bien, que han desarrollado algún tipo de ejercicio en la plástica visual con anterioridad a ser cineastas. Esta delimitación unificaría la investigación en las propuestas de unos creadores cinematográficos que comparten afinidad por la práctica plástica -que han sido pintores como su sujeto fílmico- y que de alguna manera, suponemos, destilan una especial imagen de aproximación al gesto artístico, creativa y, a la vez, en los límites de la verosimilitud.

Las dos anteriores premisas perfilan una obra clásica de la cinematografía americana, *Lust for Life*, 1956, de Vincent Minnelli y dos modernas, una japonesa de linaje y americana de producción y la otra francesa: *Crows* (episodio núm 5) de Akira Kurosawa's *Dreams*, 1990, de Akira Kurosawa, y *Van Gogh*, 1991, de Maurice Pialat. De los tres, Minnelli es el director con un pasado de práctica plástica más ecléctica y variada, y a la que es más difícil poner el punto y final: estudiante de dibujo, acuarelista, escaparatista, ilustrador de libros, diseñador de vestuario y escenógrafo antes de ser director de teatro. Kurosawa fue estudiante de pintura con la intención de llegar a ser pintor, pero después de dedicarse unos años, el temor a no ser suficientemente bueno hizo que abandonara. Pialat estudió Arts Décoratifs et les Beaux-Arts y fue alumno de Brianchon, Oudot i Descroyer y expuso en el *Salon* de los menores de treinta años en la ediciones de 1945-47.

Lust for Life, la primera en el tiempo del conjunto de las ficciones biográficas, es el referente y modelo irrevocable para posteriores films biográficos sobre van Gogh, además de haber sido uno de los vehículos más importantes de difusión de la imagen legendaria del artista en la segunda mitad del siglo XX. Minnelli utiliza sesgadamente la correspondencia de Vincent a Théo como hilo conductor del film, se recrea en una densidad iconográfica extrema y en la apariencia física del actor Kirk Douglas, de gran parecido con la imagen de los autorretratos del pintor, una de las razones que permite al cineasta hacer cabriolas neoplatónicas y manieristas. Al modo del espíritu de *l'oeil interminable* de Jacques Aumont, Akira Kurosawa establece en *Crows* el símil de un viaje que avanza por la evolución de la imagen del siglo XX, de la poética analógica a la digital. La obra testimonial del pintor japonés sigue el modelo del van Gogh de Minnelli, interpretado por Martin Scorsese y que respira el aire místico del budismo zen, lo que permite al *alter ego* del director -el joven estudiante de arte- ir en busca de la fuente artística y, frente a la imposibilidad de retener al maestro, fundirse en la pintura, en el paisaje de las telas pintadas por van Gogh como si se tratara del propio paisaje real, de manera parecida al tratamiento cinematográfico de la pintura hecho en 1948 por Resnais y Hessens en *Van Gogh*, una metáfora de la vida del artista después de la muerte. El film *Van Gogh* de Maurice Pialat está atravesado por la textura de la documentación audiovisual de la época y por la propuesta del cineasta de humanizar el mito de van Gogh: el encuadre del hombre por encima del artista, de la persona por encima del personaje, lo que conduce a una nueva estilización de van Gogh, encarnado por el actor Jacques Dutronc. La pintura, el gesto del artista y el sexo, son las tres imágenes negadas en el film. La primera, reconvertida en la imagen de los motivos de la naturaleza real que inspiraban la pintura impresionista -la revelación cinematográfica del espíritu mismo del impresionismo-; la segunda y la tercera, totalmente expulsadas, porque el autor rehuye de manera sistemática la puesta en escena y la mirada del gesto creador y la sexualidad.

La representación audiovisual de Vincent van Gogh es exponente de un triple carácter mítico en su mediación: como *modelo ejemplar* de la biografía o espacio de vida narrada, como *tiempo concentrado* inherente a la narración cinematográfica -ambos ejemplos del comportamiento mítico hoy según Mircea Eliade-, (10) y, en el

protagonista, como *artista investido por la leyenda*. La imposible representación del gesto artístico original de Van Gogh condena a las obras a la ilusión de la representación por medio de la puesta en escena fugaz de la gesticulación de un actor, en la que reside una concepción hagiográfica y en la que, por encima de todos los gestos posibles, destaca el del esfuerzo, el de tensión, el de la inquietud. El peso, en definitiva, de la creencia en la linealidad temporal como camino de avance, cambio y progreso, en el que no hay espera ni descanso, sino posesión y arrebato. Diversas propuestas de juego escénico, de utilización de los recursos del lenguaje y de la mirada cinematográfica constatan la impotencia para convocar la *verdad sagrada* del gesto artístico de van Gogh y enmascaran -jugando con una idea de Steiner- la *ausencia real de esta presencia*: (11) nos referimos a la constante de la mirada en movimiento, distante, a la pequeña superficie de la imagen cinematográfica impresionada en la *ilustración* del gesto creador y el corto o nulo intervalo de tiempo para mirar, junto a la preponderancia de la imagen del modelo pictórico de lo real y de la obra.

Bibliografía:

BAUDRILLARD, J. *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila, 1980.

ELIADE, M. *Mythes, rêves et mystères*. París: Gallimard, 1957; *Mito y realidad*, Barcelona: Labor, 2a. edición, Barcelona, 1992.

LÉVI-STRAUSS, C. *Arte, lenguaje, etnología*. México: Siglo XXI, 1975.

OCAMPO, E. *Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*. Barcelona: Icaria Editorial, 1985.

OCAMPO, E. i PERAN, M. *Teorías del arte*. Barcelona: Icaria Editorial, 1991.

STEINER, G. *Presencias reales*. Barcelona: Destino, 1998.

VV.AA. “Les repentirs, l'impossible achèvement. Entretien avec Jean Clair”. *L'Attente*. 141. París: Autrement, 1994. Pág. 129-137 (Serie Mutations).

ANNEXO I: Cartografía de las producciones sobre Vincent van Gogh

Vincent van Gogh on Film and Video, a review 1948-1990 es un catálogo de las obras realizadas sobre la figura y la obra del pintor holandés, publicado por el *Vincent van Gogh Filmfestival* en junio de 1990. El *Filmfestival* se celebró en Amsterdam organizado por la *Fundación van Gogh* y el *Holland Festival* con ocasión de los actos conmemorativos del centenario de la muerte de Vincent van Gogh. La búsqueda de materiales existentes, realizada por Kees Pinxteren y Lidwien Ponsioen, cataloga de manera cronológica hasta un total de 84 obras con la inclusión de una ficha técnica y

una breve sinopsis, de las que hemos hecho una primera relación agrupándolas en apartados genéricos, con algunas inclusiones y exclusiones que argumentaremos.

Documentales/Cine-Vídeo

1948. VAN GOGH, Alain Resnais, Robert Hessens. Francia, Films du Panthéon. Premio de la Biennial de Venecia de 1948 y Oscar de la Academia de Hollywood al mejor documental en 1950.

1952. LA FOLLIA DELLA NOTTE, Gian Luigi Rondi. Italia, Documento Film.

1952. VINCENT VAN GOGH, Jan Hulsker. Holanda, Profilti. "Certificate of Merite" en Edimburgo en 1953.

1961. PRESENCE PROTESTANTE:

1. VAN GOGH, L'EVANGELISTE.

2. VINCENT AU BORINAGE, J. Cabriès, J. l'Hôte, Marcel Gosselin. Francia, SFP/TF1.

1961. VINCENT VAN GOGH, A SELF-PORTRAIT, Ray Garner. EUA, NBC News.

1964. VAN GOGH, Michael Gill. U.K., BBC TV.

1965. BONNES ADRESSES DU PASSE, VAN GOGH, R. Bernard. Francia, INA.

1969. DANS UN TRAIN POUR UNE ETOILE; VAN GOGH, Y.A. Hubert. Francia, INA.

1970. LES PRECURSEURS, P. Alibert, B. Dorival. Francia, INA.

1971. LES LUMIERES ET LES ROUTES, P. Brunet, R. Motte. Francia, INA.

1971. CANVAS, Michael Dibb. U.K., BBC TV.

1971. VINCENT, Dick Riley. USA, KRON TV.

1972. VINCENT VAN GOGH; HET AVONTUUR VAN EEN VERWOEST LEVEN, Renaat van Dessel. Bélgica, Renaat van Dessel.

1973. VINCENT, Ian McMillan. Holanda, Forum Filmmakers BV.

1973. EEN ZEKERE VINCENT, Wim Smits. Holanda, Theater Klanken Beeld.

1974. WÄRE VAN GOGH HEUTE HEILBAR?, Ernst von Khuon. Alemania, SWF.

1975. L'AVENTURE DE LA LUMIERE:

1. LA TERRE DU NORD.

2. LE FEU SOLAIRE, Max-Pol Fouchet. Francia, RTF.

1975. JE SUIS VINCENT LE HOLLANDAIS, Maurice Failevic. Francia, INA

1975. VINCENT'S FOWLER, Jean-Olf Lammers. Holanda, Anthony van der Putten.

1975. SECOND HOUSE; VAN GOGH IN ENGLAND, Edwin Mullins. U.K, BBC TV.

1977. VINCENT, Richard Hock. Holanda, Cinecentrum Holland.

1977. VINCENT'S OTHER POSTMAN, Keith Spencer Felton. USA, Cinema Dix Francs.

1978. EEN VAN GOGH AAN DE MUUR, Digna Sinke. Holanda, NOS TV.

1979. FAIRE GOÛTER L'ART DE VAN GOGH, Daniel Hameline. Francia, INA.

1979. THE VIEW FROM THE EDGE, David Cheshire. U.K., BBC TV-Time Life Films-RM Arts.

1980. A SHEER SUN, Samuel Ivaska. Txecoslovàquia, Czechoslovak TV.

1980. LIRE C'EST VIVRE; LETTRES A THEO, Pierre Dumayet, Hervé Baslé. Francia, Antenne 2.

1980. ONE HUNDRED GREAT PAINTINGS: OUTDOOR CAFE AT NIGHT, Peter Adam. U.K., BBC TV-RM Arts.

1980. ONE HUNDRED GREAT PAINTINGS: A SELF-PORTRAIT, Peter Adam. U. K., BBC TV-RM Arts.

1981. PROVENCE ET PEINTURES AU SOLEIL, J. i N. Rouzier. Francia, INA.

1983. KEATING ON PAINTERS: VAN GOGH, Richard Fawkes. U.K., Channel Four-Moving Picture Co.

1984. MODERN ART AND MODERNISM; MANET TO POLLOCK: VAN GOGH,

Fred Orton, Griselda Pollock. U.K., BBC TV.

1984. IN A BRILLIANT LIGHT: VAN GOGH IN ARLES, Gene Searchinger. USA, Equinox Film.

1985. VINCENT VAN GOGH 1853-1890; EIN LEBEN IN BILDERN UND BRIEFEN, Franz Baumer. Alemania, Bayerischer Rundfunk.

1985. VAN GOGH, Y. Nakamura. Japón, CBS.

1985. A DUTCH NATIONAL PARK, John y Douwe Fernhout. Holanda, Chanovski.

1985. VINCENT: A DUTCHMAN, Christopher Higham. USA, Home Vision/Metromedia Inc.

1987. DE VERDWIJNING, Hans Keller. Holanda, NOS TV.

1987. VINCENT IN BRABANT, Jellie Dekker. Holanda, NOS TV.

1988. WARUM ERSCHOSS SICH VINCENT VAN GOGH?, Harald Hohenacker. Alemania, Bayerischer Rundfunk.

1988. VAN GOGH À PARIS, André S. Labarthe. Francia, Art Productions/Musée d'Orsay/La Sept.

1988. VAN GOGH A ROMA, Lino de Serriis, Renato Marchitelli. Italia, Studio Universitario "La Sapienza"/ISEF.

1988. DREAMS OF BEAUTIFUL JAPAN, Hideo Kado, Norihiro Nishimatsu. Japón, NHK.

1989. VINCENT VAN GOGH; DER WEG NACH COURRIERES, Christoph Hübner, Gabriele Voss. Alemania, Christoph Hübner Filmproduktion.

1989. UN ARTIST ETRANGER, Maité Beauquis. Francia, Ad hoc Productions.

1989. VAN GOGH, LA REVANCHE AMBIGUË, Abraham Segal. Francia, Vidéo 13/CNRS Audiovisuel. Primer Premio del Festival Internacional de Documentales de Nyon en 1989.

1989. VINCENT VAN GOGH, Paul van den Bos. Holanda, signum Productions.

1989. VINCENT VAN GOGH; AN EXPLOSION OF COLOURS, Ludy Kessler. Suiza, Rincovision.

1990. VAN GOGH, AN EXHIBITION, René van Gijn. Holanda, NOS TV.

1990. VINCENT TERUG IN ARLES, René van Gijn. Holanda, NOS TV.

1990. IN THE FOOTSTEPS OF VAN GOGH, Harry Pot. Holanda, Video International Projects

1990. VAN GOGH; EEN MUSEUM VOOR VINCENT, Elias Marroquin. Holanda, La Linea Corporate Communications BV.

1990. ANALYZE LOVERS; THE STORY OF VINCENT, Les Levine. USA, Les Levine/Mickery.

1992. *J'ACCUSE VAN GOGH*, Gary Johnstone. UK, Channel Four.

1993 *PALETTES: VINCENT VAN GOGH. LA HAUTE NOTE JAUNE*, Alain Jaubert. Francia, La Sept Arte/Delta Image/Musée d'Orsay. Mejor Documental de Creación, Scam. París, 1994.

Docudramas

1972. VINCENT THE DUTCHMAN, Mai Zetterling. U.K., BBC TV/NET USA.

1980. MON CHER THEO, Max Gérard. Francia, SFP.

1987. VINCENT: THE LIFE AND DEATH OF VINCENT VAN GOGH, Paul Cox. Australia, Illuminations Films.

1988. LES IRIS DE SAINT-PAUL, Renée Darbon. Francia, FR3/RTBF.

1990. A MAN HEADING FOR THE SUN; THE LIFE OF VINCENT VAN GOGH, Toshikazu Tanaka. Japón, TV Asahi.

Ficción/Cine

1956. LUST FOR LIFE, Vincente Minnelli, EUA, MGM. Oscar de la Academia de Hollywood a Anthony Quinn como mejor actor secundario.

1981. LE VOYAGE DU HOLLANDAIS, Charles Brabant. Francia, ORF.

1985. BESUCH BEI VAN GOGH, Horst Seemann. Alemania, GmbH/ZDF/DEFA Film.

1985. *LA COULEUR ENCERCLÉE*, Jean i Serge Gagné. Les Films du Crepuscle.

1990. *VINCENT AND ME*, Michael Rubbo. Canadá, Les Productions La Fête.

1990. *MEMORIES FROM THE GARDEN OF ETTEN (LA VEILLEE)*, Samy Pavel. Francia-Bélgica, Heliopolis Film/Triplan Production/Alain Keytsman Productions.

1990. *VINCENT AND THEO*, Robert Altman, Holanda (film y serie de televisión de cuatro capítulos), Central TV/La Sept/Vara TV/Sofica/Valor.

1990 *CROWS - AKIRA KUROSAWA 'S DREAMS*, Akira Kurosawa, EUA, Kurosawa Productions/Amblin Entertainment/Industrial Light and Magic. Oscar Honorífico de la Academia de Hollywood a Akira Kurosawa.

1991. *VAN GOGH*, Maurice Pialat. Francia, Erato Films/Studio Canal Plus/Films A2/Films du Livratois. Cesar de mejor actor a Jacques Dutronc en 1991.

Ficción/TV

1973. *VINCENT, DE EVANGELIST*, Ruud Schuitemaker. Holanda, IKON TV.

1981. *VINCENT; THE STORY OF A HERO*, Leonard Nimoy. EUA, The Guthrie Theatre/ABC Video Enterprises Inc. (monólogo teatral).

1983. *UNDER THE HAMMER*, Richard Wilson. U.K. BBC TV.

1984. *VINCENT*, Terese Panoutsopoulos. Austria, Sammlung Friedrichshof Production.

1989. *VAN GOGH*, Veli-Matti Saikkonen. Finlandia, Yleis Radio/Finnish Broadcasting Co.

1989. *PROYECTO VAN GOGH*, Zbyszek Olkiewicz, Carlos Sarrío. España, Cambaleo Teatro (grabación en vídeo de una obra de teatro).

1990. *BY THE ROADSIDE (VINCENT VAN GOGH EN DE ANDEREN)*, Jan Keja. Holanda, NOS/BRT/RM Arts, (serie de cuatro capítulos).

1990. *VINCENT*, Rob Prass. Holanda, NOT Production (serie de tres capítulos).

1990. *VAN GOGH*, Anna Benson Gyles. U.K., BBC TV.

1991. *VINCENT 2, LE RETOUR*, Xavier Coton. Francia, La Sept Arte. Grand Prix Festival de Prades el 1991 y Label et Prime à la Qualité du CNC.

Animaciones

1988. GALAXIES, Eric Reyner, Jocelyn Gómez, Francia, Eric Reyner, Jocelyn Gómez.

1989. THE BEDROOM, Maarten Koopman. Holanda, Maarten Koopman. Premio del Jurado en el Festival de Cannes de 1990.

1989. STARRY NIGHT, Vera Vlajic. Yugoslavia, Vera Vlajic.

1990. VINCENT, Bruce Gray. Holanda, Bruce Gray.

Grabaciones de Conciertos

1978. VAN GOGHIANA, Wilhelmina Hoedeman. Holanda, NOS TV.

1986. LETTERS TO THEO, Anne Makower. Irlanda (ópera), RTE.

1986. THE YELLOW HOUSE, Leonard Shapiro. EUA (obra de teatro musical), The Shaliko Co.

Grabaciones de Danza

1985. VAN GOGH; THE ARTIST IN LONELINESS, Shizumi Manale. EUA, Shizumi Manale.

1988. VINCENT; AN ENCOUNTER WITH THE ARTIST IN MUSIC AND DANCE, Karel Braun. Holanda, Peter Dekker Audiovisuals.

Al total de las 84 obras que contempla la investigación -datada en junio de 1990- hemos añadido cinco más, reseñadas en negrita y cursiva. Una del mismo 1990, el episodio *Crows* de *Akira Kurosawa's Dreams*; el *Van Gogh* de Maurice Pialat, de 1991; *Vincent 2, Le retour* de Xavier Coton, también de 1991, y dos documentales televisivos, *J'accuse van Gogh* y *Palettes: Vincent van Gogh. La haute note jaune*, de 1992 i 1993, respectivamente. Las dos obras cinematográficas han tenido repercusión mundial. La ficción televisiva fue emitida en la noche temática de la cadena franco-alemana Arte dedicada a van Gogh el 4 de octubre de 1998 y, por lo que respecta a los documentales, el primero figura en la colección del INPUT de 1992 y el capítulo de Van Gogh de la serie *Palettes*, de gran difusión en la televisión francesa, obtuvo el premio al mejor Documental de Creación, Scam, París 1994. De la investigación original hemos obviado *Oviri; the wolf at the door* (1986) de Henning Carlsen, película danesa que tiene por tema a Paul Gauguin y en la que van Gogh aparece de manera episódica como ocurre en otros films. (12) Al sumar las primeras 5 obras y restar esta última, tenemos un nuevo total de 88 obras cuyo porcentaje, en términos estadísticos, a partir de 1990, no es real ya que no se basa en una investigación sistemática como

hasta aquella fecha.

Notas:

(1) La expresión de las cuatro autonomías es de Ocampo, E. (1985,25-45)

(2) Ocampo, E y Peran, M (1991,15).

(3) La propia biografía vasariana y el pensamiento de su autor lo ratifica en los inicios de la historia del arte. "Vasari piensa en la garantía que supone para un presente concreto el poder partir de unos antecedentes de progresiva perfección y la importancia del medio y marco histórico en el que cada práctica se resuelve. La fascinación de Vasari por Miguel Ángel ya señala que la acumulación de aportaciones originales crea un fondo a partir del cual la posibilidad de alcanzar el ideal es paulatinamente menos lejana. De este modo, el avance hasta la cima está garantizado por el propio discurrir del tiempo. Evidentemente, esta primitiva idea de evolución mantiene su eficacia únicamente en aquellos periodos en los que los proyectos de una mayoría de artistas confluyen en propósitos semejantes. Asimismo, esta reflexión nos introduce en el segundo elemento que resuelve las causas del desarrollo histórico del arte, pues el estilo inmediatamente anterior forma parte del marco en el que se desenvuelve cada nueva producción". Ocampo, E y Peran, M (1991,19).

(4) Lévi-Strauss, C. (1975,51-55).

(5) "Lo simbólico no es ni un concepto ni una instancia o una categoría, ni una 'estructura' sino un acto de intercambio y una *relación social que pone fin a lo real*, que disuelve lo real y al mismo tiempo la oposición entre lo real y lo imaginario (...) Lo simbólico es lo que pone fin a ese código de la disyunción y a los términos separados. *Es la utopía que pone fin a los tópicos del alma y del cuerpo, del hombre y de la naturaleza, de lo real y de lo no-real, del nacimiento y de la muerte*". Baudrillard, J. (1980,153).

(6) *Van Gogh* de Alain Resnais y Robert Hessens.

(7) *Lust for Life* de Vincente Minnelli.

(8) En dos obras no se encarna la persona del artista: *Vincent: the life and death of Vincent van Gogh*, de Paul Cox; y *Memories front the garden of Etten (La Veillée)* de Samy Pavel.

(9) Ver Anexo I: *Cartografía de las producciones sobre Vincent Van Gogh*. Pág. 13-16.

(10) Eliade, M. (1957 y 1992).

(11) "Buscamos las inmunidades de lo indirecto. En la mediación del crítico, el

reseñador o el mandarín académico, damos la bienvenida a quienes son capaces de domesticar, a quienes pueden secularizar el misterio y las llamadas de la creación". Steiner, G. (1998,55).

(12) *Moulin Rouge*, 1952, de John Huston, y *Toulouse-Lautrec*, 1997, de Roger Planchon. En el primero aparecen también Seurat y Anquetin. En el segundo film, a parte de van Gogh, aparecen en algún episodio Degas, Èmile Bernard y Renoir.

