

SOBRE LA PRESENCIA HUMANA EN EL INTERIOR DEL ESPACIO DE REPRESENTACIÓN DEL PINCEL

Aurora Corominas

aurora.corominas@upf.edu

RESUMEN

Primero el vídeo de los centros museísticos y después el cine han explorado la presencia humana inmersa en la materia pictórica. En este artículo se valoran los propósitos narrativos de dos películas basadas en la nueva legibilidad surgida de la imagen de síntesis: el episodio número 5, *Los Cuervos* del film *Los Sueños* (1990), de Akira Kurosawa y *Más Allá de los sueños* (1998), de Vincent Ward.

Ambos filmes se acogen al lenguaje de las fábulas para articular la transgresión contra natura que establecen y coinciden, también, al ampliar extraordinariamente el horizonte de expectativas del espectador, que ve superada la mirada determinada que plasmó el creador plástico en los originales pictóricos.

PALABRAS CLAVE

Estética cinematográfica, Cine comparado, Lenguaje de las fábulas, Gesto del artista, Cine y pintura.

ARTÍCULO

En la segunda mitad de los años ochenta del siglo pasado, el Musée d'Orsay de París concibió una serie de producciones audiovisuales para atraer a diferentes tipos de público y, al mismo tiempo, para difundir

su fondo más allá del contexto museográfico. Eso significaba que, no sólo buscaban difundir los audiovisuales lejos de la presencia de las obras, sino también del discurso oficial del museo, lo cual comportaba una libertad mayor a la hora de articular nuevas argumentaciones sobre estas mismas obras. El hecho sociológico y estadístico apuntaba que, en estos años, solamente el treinta por ciento de los franceses iban a los museos, a pesar de ser una época de esplendor con respecto al número de visitas a estos centros culturales. Además, de las mismas encuestas se desprendía que la frecuentación a un museo y mirar la televisión eran dos prácticas opuestas socialmente. (1) Hacía falta, pues, salir a encontrar al público y al Musée d'Orsay le pareció que era propicio hacerlo a través del medio televisivo, y con el propósito de una renovación de la escritura audiovisual sobre las obras plásticas. Esta renovación quiso partir de la base de no utilizar el soporte audiovisual para un discurso de las palabras y, por lo tanto, de una delimitación del sentido. Con este trasfondo nació la serie "Découverte d'une oeuvre": una colección de cortometrajes de unos cinco minutos de duración, sin ningún comentario en *off*, y que ofrecía cada uno un acercamiento plástico, gestual y emocional a una pintura del siglo XIX. Para los responsables de las producciones del museo, la relación obra plástica filmada y el film resultaba de una contaminación de naturaleza museográfica histórica, ya que la imagen en movimiento había visto la luz en el seno de la misma época que la obra pictórica.

Este renovado encuentro de la pintura y el audiovisual tuvo un tímido comienzo, que daba continuidad, sin embargo, a la herencia histórica del *film sur l'art*, de gran tradición francesa y europea. Cada audiovisual de la serie "Découverte d'une oeuvre" propuso la lectura de un cuadro, elaborada por un equipo formado por un coreógrafo, un compositor y un realizador. En un primer estadio de imbricación de los medios expresivos se encuentra un trabajo como *Les raboteurs* (1988), de Cyril Comanteca, a partir del cuadro de mismo título de Gustave Caillebotte. La cinta es, de hecho, una coreografía sobre los *raboteurs* –pulidores del suelo de madera–, sus movimientos y sonidos en medio de un vacío que lo llena todo. La propuesta reside plenamente en lo que conocemos como vídeo-danza; los bailarines danzan y la cámara con ellos, mientras que, en diferentes momentos, aparecen detalles del cuadro. La evolución de este diálogo entre pintura y audiovisual avanza a *Le balcon* (1986), una cinta de Virginie Roux y Anne Soalhat a partir de la obra del mismo título de Édouard Manet. *Le balcon* plantea toda una coreografía de la gestualidad del grupo familiar que retrata el cuadro en los momentos previos a salir al balcón. Los actores-bailarines, de acciones mínimas, toman el té y se preparan para la mirada social a la cual se ofrecen desde el balcón familiar. Esta propuesta, de hecho, elabora una especie de contraplano con un pequeño tiempo adelantado del cuadro que plasmó Manet. Cuadro que, finalmente, se muestra en los segundos finales de la cinta en un encuadre completo. El punto de inflexión de esta colección lo marca Robert Wilson, el año 1989, cuando presenta *La femme à la cafetière*, basado en el cuadro del mismo nombre de Paul Cézanne. El impacto de la propuesta de Wilson conduce la cinta hasta el festival INPUT del año 1990, celebrado en Edmonton, Canadá. El autor empieza por mostrar el cuadro original de

Cézanne y encima incrusta los créditos iniciales, un aviso sobre la nula reverencia aurática que guía el trabajo de Wilson. Se podría decir que, a partir de aquí, lo que vemos es una especie de *tableau-vivant* del cuadro, que no escenifica el cuadro en la realidad, sino que también es una reconstrucción pictórica, con la presencia humana en movimiento y con un discurso absolutamente ajeno a la pintura original. *La femme à la cafetière* marca el máximo recorrido posible por una serie de producción museística y cambia la formulación de la propuesta inicial. Wilson crea un film de autor irónico, provocador e iconoclasta, que contiene la semilla de la presencia humana en el interior del espacio de representación del pincel.

Las producciones audiovisuales de los centros museísticos, y muy especialmente de los franceses, impulsaron un nuevo nervio creador que necesitaba, para expandirse y progresar en sus propuestas, la tecnología adecuada y, sobre todo, una libertad sin sumisiones. Ya que estos tipos de centros productores se habían inclinado siempre, en nombre de su responsabilidad de salvaguardia del arte, por respetar la integridad de la pintura, la de la obra original tal como fue concebida por su creador. Lo que ha ocurrido, en paralelo, es que han sido más bien algunos proyectos de enfoque didáctico, de autoría, en cuanto al grafismo, y comerciales los que han ido abriendo la vía para incidir directamente sobre el espacio de la representación pictórica, haciendo tomar vida y movimiento en la pintura inerte primero, (2) hasta llegar a la injerencia directa de la carnalidad en la textura matérica de la pintura. Dos obras de ficción impusieron con rotundidad la presencia humana en el espacio de la representación pictórica. Dos películas auténticamente transgresoras, con respecto a las imágenes insólitas que ofrecen a la mirada del espectador y las dos con títulos que apelan a los sueños, una constatación de la irrealidad de sus propuestas: el episodio número 5 de *Los Sueños* de Akira Kurosawa, de título *Los Cuervos* (1990), del mismo Kurosawa y *Más Allá de los sueños (What dreams may come)* (1998), de Vincent Ward.

Los Cuervos se nos presenta como una fábula onírica que versiona de nuevo el discurso que ha hecho el siglo XX del paradigma del artista occidental del siglo XIX: una narración intimista y sórdida para el fecundo imaginario oriental, al servicio de la épica artística basada en los tópicos de la leyenda de Van Gogh. Fruto de un sueño, la historia es consecuente con la experiencia onírica que no conoce la frontera perceptiva de la visión humana y la imagen física. El soñador-autor, y también espectador, está inscrito en la imagen, es a quien ve y el visible al mismo tiempo. Kurosawa convierte los dibujos y las telas del pintor de la historia del arte en un decorado de fondo por donde transita el joven Akira, el mismo Kurosawa en la época en que era estudiante de arte. Una alucinación contra natura parecida podría comportar una grieta de desazón, o de rechazo hacia la artimaña y lo inhumano y, bien al contrario, Kurosawa se sumerge en el espíritu del cuento popular de oriente para recuperar la delicadeza de una mirada cósmica y profundamente humana. La ética de este giro de la mutación se fundamenta en el patrón del lenguaje de las fábulas, el cual, tal como lo glosa Gaston Bachelard, “pide una participación en lo fabuloso y convertirse en cuerpo y alma en un ser admirativo para recibir los valores que se admiran”.

(3) Eso es justamente lo que propone el viaje de Akira en el interior de la pintura: recibir la gracia del talento del maestro de la mirada, recibir el don de la capacidad de construir imágenes únicas y relevantes como las que Van Gogh creó.

Por su parte, el drama amoroso de *Más Allá de los sueños* está envuelto de una emocionalidad extrema, hecha espectáculo con una desmesura visual abrumadora. El protagonista es un muerto y su escenario, el más allá. Un ser que no puede encontrar la paz en el descanso eterno porque se encuentra desconcertado por la sorpresa de una muerte repentina y prematura, y por el abandono consecuente de una mujer a quien ama. Parece que la película haya querido explorar la idea de *Hamlet*, detenerse a considerar los sueños que pueden sobrevenir en aquel sueño de la muerte, con la premisa que aquello que se encuentra en la mente es la realidad, y la realidad empírica, una ilusión. Al contrario de la depurada idea de fondo, y quizás para contrarrestarla, la forma de la película despliega un exceso manierista de la representación con sobre ornamentación barroca y también con la ayuda de la mimesis: quedan muy claras las referencias a la tradición iconográfica del romanticismo alemán del siglo XIX, tanto en la representación del cielo como en la del infierno, así como en la grandiosidad de las escenografías de aire operístico y la inspiración de la luz, el color y el estilo de Monet y Van Gogh. La experiencia del protagonista, Chris, el actor Robin Williams, en el espacio de la pintura le sobreviene cuando finalmente entiende que, si quiere ayudar a su mujer, lo mejor que puede hacer es renunciar a sus vínculos terrenales y avanzar hacia un nuevo estadio. Éste es un territorio ignoto, el cual, sin embargo, acabará descubriendo como su propio sueño de “paraíso”: una naturaleza pictórica, fiel reflejo de un cuadro pintado por su mujer.

Si *Los Cuervos* figuran al frente del discurso de la simulación en el espacio de la representación del pincel, *Más Allá de los sueños* avanza en el simulacro con eficacia: introduce el movimiento de la materia pictórica, en tanto que materia y objeto representado, y desplaza la bidimensionalidad de la pintura. Ambas películas no podían haberse materializado nunca a partir de las imágenes analógicas de la fotografía, sino que han necesitado la nueva legibilidad surgida de la imagen de síntesis para hacer visible, en las pantallas de cine, las imágenes imaginadas en la pantalla mental de sus creadores. Bellour dirá de *Los Cuervos* que es la imagen *cumbre*, el punto más elevado de creación de la imagen, ya que articula su pasado, presente y futuro. (4) En los diez minutos y pico que dura el episodio, el director plasma la evolución formal e histórica de la imagen en el último siglo: de la construcción pictórica a la analogía cinematográfica, hasta abarcar la última construcción de la imagen numérica. Kurosawa, como Ward, se sirve de estos tres territorios de la representación y los funde en uno solo de gran belleza, que honra el poder de la imagen del cine. Los dos filmes participan al ampliar extraordinariamente el horizonte de expectativas del espectador, que ve superada la mirada determinada que marcó al creador plástico en los originales pictóricos. La aportación fundamental de los dos textos fílmicos es la apertura

franca de la pintura a la multiplicidad de discursos del audiovisual; lo cual pocos cineastas han ensayado con tanto acierto, como primero lo hicieron Resnais y Hessens a mediados del siglo pasado, con la dramatización de la pintura en el documental clásico, y Kurosawa y Ward, con la superposición de imágenes, en el actual canon de la postmodernidad cinematográfica.

Vemos acto seguido qué une y qué diferencia a los protagonistas de Kurosawa y Ward en la inmersión en el espacio de la representación pictórica.

Akira y Chris en la travesía por la huella del gesto

El viaje del joven Akira al interior de la pintura se inicia con una transición preparatoria, una parte del sueño que invita al espectador a deslizar de la realidad de la naturaleza a la fantasía de la construcción pictórica. Es una pequeña secuencia con sólo tres encuadres, donde se amalgaman el color de la pintura y todo un abanico de grises que basculan hacia la negrura. En esta escogida de imágenes, Akira se impregna de un rito de paso, un tránsito desconcertador que lo sitúa, a él y a la mirada del espectador, a las puertas de un viaje iniciático: la inmersión del joven estudiante de arte en el universo de la representación pictórica. Lugar donde aparecerá ciertamente como un extraño que es, pero sin ser un gigante, dado que su altura se escala con el tamaño de la representación. El color estridente de Van Gogh parece atraer la amplia diversidad de matices del gris, que Kurosawa utiliza para penetrar en la pintura de Van Gogh –podríamos pensar que para limpiar la mirada también-, y que recuerda la idea de *arquitectura trágica*, la cual, para Resnais y Hessens, revelaba el blanco y negro fílmico en su documental *Van Gogh*, el año 1948. La substracción del color se convierte en Kurosawa en la oscuridad del viaje previo, una densidad de penumbra que no pierde nunca la guía fulgente del sol para llegar al corazón de la pintura en su plenitud. Por lo que hace referencia a *Más Allá los sueños*, el salto de Chris en el interior de la pintura no se elabora con ninguna transición, el protagonista se adentra de golpe, cuando deja de desear como un hombre vivo y acepta el espacio-tiempo del sueño eterno.

El imaginario oriental es rico en leyendas donde el creador, o el espectador, es absorbido por la belleza del espacio de representación. La idea que se repite en estas imaginaciones poéticas es la del enamoramiento de la construcción plástica de un paisaje, hasta el punto de penetrar y desaparecer detrás de su geografía. Siguiendo el hilo de lo que se está diciendo, se puede recuperar también la idea de algunas corrientes meditativas que ponen el poder de la concentración al servicio de visualizar con el ojo de la mente y que, al igual que las leyendas, se basan en la idea de fundirse con el objeto admirado o deseado. De manera tal que, una vez conseguida la representación mental, se trataría de verla cada vez más cerca, hasta llegar al punto de que ya no hay imagen y quien *mira* se ha convertido en su proyección

mental. La noción subyacente en estas visualizaciones es, pues, la fusión del meditador con el objeto o ser visualizado. Es su energía la que se aspira a integrar; la mente, la emoción y el cuerpo del meditador se abren para recibir y acoger las cualidades y virtudes visualizadas. Este propósito meditativo, y también el de las leyendas, comportan la anulación de la distancia entre el espectador y la obra, es decir, el espacio de encuentro de la realidad donde tiene lugar el reconocimiento de las formas. Espacio que Omar Calabrese ha bautizado como “la geometría de la profundidad delante del cuadro”. (5) Akira y Chris comparten el enamoramiento por una construcción plástica diferente y, al mismo tiempo, la admiración por la energía creadora del gesto que ha dejado huella: el anhelo por la capacidad de crear imágenes únicas y relevantes, en el caso del primero, y el anhelo por la persona amada, en el segundo. La metáfora de penetrar en la pintura está clara. Si el maestro de la mirada, el creador de imágenes pictóricas de *Los Cuervos* vive en los límites que confunden realidad e imaginario, entonces el deseo del aprendiz de la mirada tendrá que explorar y traspasar los límites, *vivir* literalmente inmerso en la poesía de la fantasía pictórica. En *Más Allá de los sueños*, la alegoría de penetrar la pintura, una manera de vencer la muerte, se convierte en una celebración vital y de proximidad con el ser amado.

Con la presencia de Akira deambulando, nueve imágenes diferentes de la obra se suceden en la travesía por la huella del gesto de Van Gogh. Primero, tres dibujos, después, seis pinturas: hay planos enteros fijos, planos de detalle, alguna panorámica y un *zoom out*. Las líneas marcadas, delgadas y gruesas, de los dibujos iniciales, dejan paso a la materia pictórica, una densidad que va en aumento y manifiesta con claridad el trazo del pincel. En la selección de obras destacan las formas arabescas, los trazos fuertes y seguidos, las pinceladas en cascada, el exceso de materia. No son obras conocidas del artista, aunque sí son, y mucho, obras representativas del estilo de Van Gogh. En el interior del espacio de la representación plástica, el estudiante de pintura atraviesa las obras y continúa su caminar urgente. Después de una ligera sorpresa inicial, se detiene y mira, pero no es la pintura lo que mira, sino el camino para continuar la búsqueda del artista, manteniendo el anhelo de la persona del maestro por encima del legado de la obra. Los dibujos y las pinturas no le proporcionan gozo ni lo retienen, son sencillamente la obviedad matérica que pisa, por donde transita sin hacer estancia; la travesía no es un paseo tranquilo ni de contemplación. Desnuda la pintura de los atributos que lo autentican como valor cultural, la plasmación de la mirada de Kurosawa de la construcción pictórica tiende a la superficie inmanente, en la ampliación de la huella matérica del gesto del artista.

En *Más Allá de los sueños*, el fondo pictórico ha tomado cuerpo, profundidad y movimiento, con el exceso de materia pictórica y unas pinceladas gruesas que por momentos se parecen a las del trazo de Van Gogh. La experiencia del protagonista cuando se descubre en la pintura es primero por sorpresa, pero rápidamente se abandona al gozo y al disfrute del hallazgo: el óleo pictórico está fresco y él podrá mutar la huella matérica. Annie, Annabella Sciorra, la mujer pintora de Chris, a diferencia de Van Gogh,

está viva. Su pintura está fresca, acabada de depositar encima de la tela. Chris, a diferencia de Akira, está muerto y amasar la materia pictórica que su mujer deposita encima de la tela es su medio de contacto con la vida. En el periplo del difunto enamorado, sus huellas modificarán la pintura, y no sólo porque la materia esponjosa y cambiante del momento de la creación nos habla del gesto vivo de su autora, sino porque Chris participa también en el gesto creativo que se encuentra abierto, ya que, él en su dimensión, también es el *pintor*. En cambio, en la materia pictórica de *Los Cuervos* no hay transformación, no hay vida. La pintura está seca, inmóvil, es el cadáver incorrupto del maestro creador e inviolable por un aprendiz. Las travesías por la huella del gesto artístico de Van Gogh, que propone Kurosawa, y por la huella de *Annie*, que propone Ward, confluyen en la idea de la aportación semiológica de Passeron: “el acto de pintar se encuentra atrapado en el interior del cuadro y la pincelada, en tanto que trazo del gesto, es su manifestación”. (6)

El uso de la construcción pictórica como un espacio real

Akira vive la fantasía de la pintura paisajista de Van Gogh como la misma naturaleza, habita y atraviesa los paisajes como si fueran espacios reales. El reconocimiento de Kurosawa por el creador Van Gogh proyectará una simbolización de las imágenes del pintor que permitirá el tráfico mítico tradicional de vivenciar, como una realidad, la imagen pictórica del artista y las cosas por él representadas. El tratamiento de la pintura como en la realidad nos remite de nuevo al *Van Gogh* de Resnais i Hessens. Alain Resnais explica que después del estreno del documental, una señora le dijo: “...¡qué viaje más bonito ha hecho usted!” Comentario que Resnais agradeció porque se avenía plenamente a su objetivo: “tratar las cosas representadas en la pintura como cosas reales”. (7) Si bien en *Van Gogh*, los directores europeos abordaron la *objetivización realista* a partir de la evacuación de la pintura –color, composición– y lo hicieron con la fragmentación espacial del cuadro y la intención del montaje que produce una única e inmensa tela; el director japonés en *Los Cuervos* ha conseguido visiblemente *le beau voyage* que devolvió, un día, una espectadora a Resnais. Kurosawa visualiza cada vez un solo cuadro, con un cierto respeto por la composición original de la tela, cosa que resulta menos agresiva con respecto a la mirada perceptiva de la pintura. Su *operación realista* se basa en la construcción de una imagen imaginaria a partir de la pintura que recibe el tratamiento de espacio real. El cuadro es un decorado, un fondo para la figura humana. Su presencia restituye la construcción pictórica al modelo pictórico de la naturaleza; con su uso naturalista la devuelve al estadio de modelo inspirador. Como apunta Nathalie Heinich, “éste es el poder supremo de un pintor a quien la posteridad no ha dejado de engrandecer de manera continuada”, es decir, el de un creador de un mundo ficticio, el cual, más tarde, servirá de modelo en la realidad. (8)

La imagen del trazo de Van Gogh todavía es otro punto de encuentro de la fábula de Kurosawa con el documental de Resnais y Hessens. En ambas obras, la proximidad que confunde el cuadro pictórico con el cinematográfico revela una radiografía de los trazos en forma de materia que contienen la tensión del trazo, la línea de fuerza, el nervio de la obra. Si Kurosawa lo hace en relación con la figura humana y de forma incisiva con los recorridos en el interior de la tela, Resnais y Hessens aprovecharán también el movimiento y, sobre todo, harán visibles los trazos a través de la fragmentación espacial de la tela. La “psicologización” del artista que ve Aumont (9) en este procedimiento de Resnais y Hessens nos sitúa ante la tradición platónica que asimila la obra al artista. De este mismo ovillo de herencia platónica estira Kurosawa, la visualización del trazo es el poso del gesto, la huella de la creatividad del artista. La diferencia entre ambas propuestas radica en la intención del uso parecido de la imagen pictórica. Si Resnais y Hessens proclamaron siempre la celebración del mito, Kurosawa, a finales del siglo pasado, celebra al artista, el creador que hay detrás del mito artístico, aunque, al hacerlo, participa también de agrandar el mito.

En *Más Allá de los sueños*, el espacio cinematográfico es más que nunca un espacio proyectado y construido como la misma representación pictórica. A partir de la pintura y con la generación sintética de la imagen, Chris vive una fantasía pictórica como si de una realidad física se tratara, o mejor dicho, de una realidad hecha con pintura. El protagonista coge una flor pintada, la aplasta en la mano y el óleo mojado empieza a chorrear, resbala en la materia pictórica por su paso urgente, y a su alrededor, la hierba, los árboles y el aire son pictóricos y, al mismo tiempo, tienen movimiento. Él es, a la vez, quien disfruta de la pintura y quien la construye, con su mente pinta y da movimiento. El cuadro habitado por Chris es el de una autora anónima para la historia del arte, lo cual permite al coautor agrandar el trazo creando nuevas representaciones. Vincent Ward asimila también la obra pictórica a su autora siguiendo el hilo de la tradición platónica: el cuadro como representación del sueño conjunto de la pareja, no sólo capaz de evocar al otro y a la vida compartida, sino de ser directamente la persona amada en su ausencia.

El anhelo por los creadores en el seno de sus obras

En *Más Allá de los sueños*, el contacto con la huella del gesto artístico de su mujer ofrece a Chris la ilusión de la vida y, a la vez, lo confirma en la condición de muerto. Justamente, Chris, quien anhela, es el muerto y la pintora, quien se encuentra en vida. Contrariamente, en *Los Cuervos* la persona que anhela está viva y el pintor anhelado, muerto. Si esta diferencia no resulta determinante en cuanto al anhelo por los creadores en el seno de sus obras, sí lo es que Van Gogh pertenezca a la historia del arte y la obra de Annie, no.

En *Los Cuervos*, la travesía por la huella matérica del gesto del pintor es la inmersión en la esencia del creador; la obra permanente que ha inmovilizado su gesto impermanente y el único palpito posible de acercarse cuando el creador ha desaparecido. El tratamiento de la obra como reliquia está presente; el estudiante de la mirada lo usa, está en contacto, la veneración está implícita y el deseo que connota es el de la participación de las cualidades y virtudes del creador de las imágenes. La aparición de Akira en el cuerpo de la pintura es un sueño de gracia, un regalo que solamente pueden recibir quienes se dedican a la búsqueda y a la práctica artística con apasionamiento, quienes se entregan con ingenuidad hasta el extremo de la locura si éste es el precio de la plasmación de lo imaginario.

La obra de Van Gogh y la de la desconocida Annie se convierten en insólitas e innovadoras escenografías. La lectura del cuadro como “puesta en escena” que propone Schéfer (10) en cada nueva lectura, Kurosawa y Ward la extreman al materializarla con una redoblada fantasía, gracias a la capacidad generadora de la imagen numérica, un nuevo saber capaz de enunciarla como travesías alucinatorias de carácter iniciático, en la vida y en la muerte.

NOTAS

(1) HEINICH, N. “Le Public des musées et l’audience télévisée”. En: BECQUART, G.; BLAZY, S., eds. *Télé-Musée: actes du colloque européen, Lille, 3 et 4 octobre 1988*. Lille: Association des Conservateurs des Musées du Nord-Pas-de-Calais, 1990. p. 47-51.

ISBN 2-908528-01-0

(2) Un ejemplo, de gran difusión, fueron las cortinas de continuidad de Televisión Española a partir de cuadros de Seurat, Van Gogh i de otros pintores, emitidas las temporadas 1996 i 1997.

(3) BACHELARD, G. *La Poétique de la rêverie*. 3ª ed. Paris: Quadrigue: PUF, 1989.

ISBN 2-13-042974-2

(4) BELLOUR, R. *L’Entre-Images 2: mots, images*. Paris: P.O.L., 1999.

ISBN 2-86744-672-4

(5) CALABRESE, O. *La Macchina della pittura: pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*. Bari: Laterza, 1985.

ISBN 88-420-2582-8

(6) PASSERON, R. "Sull'Apporto della poietica alla semiologia del pittorico". En: CALABRESE, O., ed. *Semiotica della pittura*. 1ª. ed. Milano: Il Saggiatore, 1980. (Il Saggiatore Studio; 20). p. 33-48.

(7) Citado por BRETEAU, G. *Abecedaire des films sur l'art moderne et contemporain 1905-1984*. Paris: Centre Georges Pompidou: Centre national des arts plastiques: Musée national d'art moderne, 1985. ISBN 2-85850-294-3

(8) HEINICH, N. *La Gloire de van Gogh: essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris: Minuit, 1991. (Critique)
ISBN 2-7073-1398-X

(9) AUMONT, J. *El Ojo interminable: cine y pintura*. 1ª ed. Barcelona: Paidós, 1997. (Comunicación Cine; 78).
ISBN 84-493-0269-2

(10) SCHÉFER, J.L. *Escenografía de un cuadro*. Barcelona: Seix Barral, 1970 (Biblioteca breve. Museo; 303).

Aurora Corominas es profesora de los Estudios de Comunicación Audiovisual de la UPF y realizadora de vídeo y cine. Ha estudiado las producciones audiovisuales sobre Joan Miró y la dramatización de la pintura en el documental de arte pre-televisivo. Ha sido co-comisaria de la exposición *Fuera de campo. Siete itinerarios por el audiovisual catalán* y coautora, con Ramon Espelt, del catálogo del mismo nombre. En su tesis doctoral ha estudiado la representación cinematográfica del gesto del artista.