



HYPERBOREA

REVISTA DE ENSAYO & CREACIÓN

EL ENSAYO DOCUMENTAL COMO CRÍTICA DE ARTE: TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL DE LA PINTURA Y RECUPERACIÓN DEL TABLEAU VIVANT

Silvia Tomas

Universidad Nacional de Rosario
Universidad Nacional de Córdoba

Resumen || Las relaciones entre el cine y la pintura tienen una larga historia, en la que se promovieron los intercambios e influencias mutuas. En este trabajo, abordaremos un corpus de producciones que construyen una versión audiovisual de ciertas pinturas, en un procedimiento que proponemos considerar como un caso de *écfrasis fílmica* (Sager Eidt). Nos referimos a *L'Hypothèse du Tableau Volé* de Raúl Ruiz, *Passion* y *Scénario du Film Passion* de Jean-Luc Godard, y tres producciones más recientes, de Eve Sussman, Adad Hannah y Raúl Perrone. Proponemos considerar a este tipo de realizaciones audiovisuales, que se mueven dentro del terreno del ensayo documental, como nuevos formatos de la función que antes incumbía a la crítica de arte, en cuanto presentan un doble fílmico de un referente visual, al que traducen, interpretan y desglosan con una intención diferente a la que comporta el documental sobre arte.

Asimismo, se analizará un aspecto recurrente en dichos casos de *écfrasis fílmica*: la recuperación del *tableau vivant*, una práctica cultural cuyo auge tuvo lugar en el siglo XVIII y que, en el siglo XX, se actualiza como parte de los recursos a los que acude el cine para construir un discurso audiovisual sobre las pinturas.

Palabras clave || Ensayo Documental – Crítica de arte – *Tableaux vivants* - *Écfrasis fílmica*.

Title || *The Documentary Essay as Art Criticism: Audiovisual Translation of Painting and the Recovery of the tableau vivant*

Abstract || *The relations between cinema and painting have a long history, in which mutual exchanges and influences were promoted. In this work, we will approach a corpus of productions that construct an audiovisual version of certain paintings, in a procedure that we propose to consider as an example of filmic ekphrasis (Sager Eidt). We refer to L'Hypothèse du Tableau Volé by Raúl Ruiz, Passion and Scénario du Film Passion by Jean-Luc Godard, and three recent productions by Eve Sussman, Adad Hannah and Raúl Perrone. We propose to consider this type of audiovisual realizations, that move in the field of the documentary essay or film essai, as if they were new formats of the function that was previously inherent to art criticism. The selected works present a filmic double of a visual referent, an original that this double translates, interprets and disaggregates with an intention different from that of the art documentary.*

A recurrent aspect will be analysed in such cases of filmic ekphrasis: the recovery of the tableau vivant, a cultural practice that flourished in the eighteenth century and that in the twentieth century is updated as part of the cinema's resources to construct an audiovisual discourse about paintings.

Key words || *Documentary Essay – Art Criticism – Tableaux vivants - Filmic Ekphrasis.*

En la historia de las relaciones interartísticas, la aparición del cine implicó un cambio radical respecto de los vínculos que los escritores, músicos y artistas visuales podían explorar e imaginar, ya que lo propio y esencial de este arte es combinar diversos lenguajes en una única producción. Es por eso que Alain Badiou (33) llega a afirmar: «el cine retiene algo de todas las artes (...) el cine abre todas las artes, les quita ciertos aspectos –lo complejo, lo aristocrático, lo compuesto—, y entrega todo eso a la imagen de la existencia».

El lenguaje cinematográfico constituye un terreno propicio para los cruces y retroalimentaciones entre los distintos formatos artísticos, y esto queda plasmado aún con más evidencia en el conjunto de producciones audiovisuales sobre las que aquí vamos a poner atención. No nos referiremos a películas biográficas sobre artistas, sino a exploraciones experimentales y ensayos fílmicos que se apropian de obras pictóricas y ofrecen de ellas su versión, al mismo tiempo que les imprimen las

características de su propio lenguaje expresivo y el punto de vista personal de cada realizador.

Hemos seleccionado en primer lugar, tres filmes del último tercio del siglo XX: *L'Hypothèse du Tableau Volé* (1979), del chileno radicado en Francia, Raúl Ruiz, y de Jean-Luc Godard la dupla conformada por *Passion* (1982) y *Scénario du film Passion* (1982). Este último es un ensayo documental realizado para *Channel 4*, en el que Godard examina su propia película. En segundo lugar, se analizarán tres producciones más recientes: el cortometraje de Eve Sussman *89 Seconds at Alcázar* (2004), y los videos del canadiense Adad Hannah, en particular *The Raft of the Medusa (100 Mile House)* (2009), y finalmente, la película del director argentino Raúl Perrone, *Hierba* (2015). Veremos el modo en que estas producciones establecen un diálogo con las pinturas que recrean en su interior y las estrategias que ponen en juego desde el discurso audiovisual para dar cuenta de un referente pictórico, destacando entre los recursos utilizados el *tableau vivant*, que detectamos como fenómeno recurrente en todos estos filmes.

Las relaciones interartísticas entre el cine y la pintura

La conexión entre el cine y la pintura ha sido pensada desde diferentes enfoques. Pascal Bonitzer es uno de los teóricos que consideraron la posibilidad de analizar lazos profundos, estructurales, entre ambas artes, porque asegura que el cine «compartiría ciertos problemas artísticos con la pintura, o incluso utilizaría para sus propios fines ciertos efectos que esta última ha tratado de otro modo» (5). Asimismo, Jacques Aumont, en *El ojo interminable: cine y pintura*, opina que es razonable una «reivindicación para el cine (...) de un lugar en el interior de la problemática de los pintores» (23), ya que el cine habría dado respuesta a los grandes desafíos de la pintura en su búsqueda de efecto de realidad: captar lo impalpable, lo irrepresentable y lo fugitivo, algo que los pintores impresionistas tuvieron como meta, son problemas que parecen superados con el cinematógrafo, pero aclara que «No hay traducción posible que haga equivaler la cámara al pincel, la película al cuadro (...) sólo hay equivalencias eventuales en la parte más implícita del arte» (188).

Con los años, la posibilidad de vincular el cine con la pintura dio lugar a algunos formatos y géneros recurrentes, tales como la ficción biográfica o *biopic*, que Steven Jacobs señala como heredera de la tradición renacentista en la cual se rinde tributo al genio creador, o los documentales pedagógicos sobre arte, cuya «edad de oro» tuvo lugar en los años 40 y 50, realizados por cineastas que vieron «*the genre of the art documentary as a means to investigate the boundaries of film by juxtaposing movement versus stasis, narrative versus iconic images, and cinematic space versus pictorial surface*» (Jacobs x). A estos documentales se los acusó posteriormente de una especie de «traición», argumentando que contribuían a la atrofia del aura de las pinturas, porque las reproducían por medios técnicos, pero

sobre todo porque pretendían dar una explicación cerrada del significado de las obras.

Paralelamente, los comentaristas transitaron por diferentes modelos de análisis de los intercambios entre el cine y la pintura. Antonio García López y María Victoria Sánchez Giner, por mencionar un ejemplo, reponen la historiografía de estos enfoques teóricos en *Arte e interdisciplinariedad, evolución de la pintura en el cine* (2011). Los comienzos estuvieron marcados por una búsqueda de transmitir legitimidad artística al cine por su relación con la pintura y otras artes tradicionales. En tipo de enfoque inspira el «Manifiesto de las Siete Artes» (1911) de Ricciotto Canudo, así como el clásico ensayo de Rudolf Arnheim, *Film as Art* (1932) y el canónico escrito de André Bazin en *Qu'est-ce que le cinéma?* (1959), donde se compara el cine y la pintura en el marco de un cierto progreso de la representación. Los autores también destacan a Jacques Aumont y Michel Marie (1988), que «establecen un vínculo de dependencia del cine hacia la pintura, marcado por su mayor antigüedad y tradición» (García López y Sánchez Giner 44). En todos estos modelos de análisis, la influencia se pensaba como irradiando desde la pintura y su historia hacia el cine, el arte más joven. Sin embargo, los autores de *Arte e interdisciplinariedad, evolución de la pintura en el cine* diagnostican una inversión de esta tendencia debida al reconocimiento tardío sobre que las influencias no se desarrollan en una dirección única: si bien es cierto que la pintura ha precedido al cine convirtiéndose en su modelo, los artistas plásticos del siglo XX en adelante, se vieron atravesados por las experiencias fílmicas pasadas y contemporáneas.¹ Tal reciprocidad de influencias se constata en los ejemplos que aquí pasaremos a analizar.

El ensayo documental como crítica de arte

En el caso de *L'Hypothèse du tableau volé* y *Scénario du film Passion*, se trata de films que se pueden clasificar dentro del género cine-ensayo o ensayo documental. A pesar de que se encuentran ejemplos de este tipo de producciones desde finales de los años 50 y prontamente se los definió

¹ Este recorrido transitado habilitó que, a fines del 2016, en la sala *CaixaForum*, la Obra Social “*la Caixa*” de Barcelona, en conjunto con *La Cinémathèque française*, inauguraran una exposición bajo la curaduría de Dominique Païni, titulada “*Arte y Cine. 120 años de intercambios*”, en la que proponían un recorrido cronológico por una memoria visual que atraviesa diferentes formatos artísticos. En la muestra, se trató de dar cuenta de los flujos multidireccionales de influencias, que permitieron al cine funcionar como un agente impulsor para la experimentación estética de las vanguardias artísticas del siglo XX, al mismo tiempo que el nuevo lenguaje audiovisual buscaba su sitio y legitimidad en relación con la historia de las artes que lo precedieron.

dentro de esta categoría, el *film essai* ha demostrado ser un género huidizo a las definiciones, «un género fugitivo», dice Antonio Weinrichter —en un escrito que se titula justamente «Un concepto fugitivo. Notas sobre el film ensayo»—, ya que su carácter experimental hace que cada producción sea diferente y que rehúya las clasificaciones. Identificándolos por lo que no son, estos films se caracterizan por un discurso no argumentativo (por lo tanto se contraponen al documental tradicional) que, a su vez, no construye una narración (como sí sucede en el caso de la ficción). Por su parte, Gustavo Provitina afirma: «El film-ensayo no pretende documentar, sino pensar los hechos, en tanto proceso abierto, transcurso de la reflexión, puesta en forma de las ideas», aspira de ese modo a «la transmisión encarnada de una idea» y esa idea no es una verdad que se pretende hacer conocer e imponer a los demás, sino un punto de vista particular del realizador del ensayo, presentado a los espectadores como un «discurso en nombre propio». Agrega Provitina (86-90): «Al final de ese proceso, no es el tema lo que nos ha sido revelado sino la mirada de su autor».

Uno de los modos que los comentaristas encontraron para definir y precisar las características de este género, fue considerar que los ensayos documentales son el equivalente fílmico del ensayo literario. El modo de proceder con palabras de Montaigne y sus continuadores, es duplicado y traducido al lenguaje audiovisual por cineastas como Chris Marker, Alain Resnais, y Godard, entre otros. Por nuestra parte, queremos proponer en este trabajo que, en los casos en que se abocan a una pintura, los ensayos documentales albergan el equivalente audiovisual de una imagen estática, por lo que el cine-ensayo parece poder producir una doble traducción: es capaz de transponer un género de escritura (en la mayoría de los ejemplos) y una imagen fija (en algunos casos específicos) al lenguaje audiovisual.

El hecho de que en estos films se genere una transposición de pinturas a otro lenguaje estaría, a su vez, replicando en ciertos aspectos el proceder de la crítica de arte, ya que los escritores que reseñan exposiciones dan lugar a una transposición en palabras de un referente visual pictórico, y, desde Denis Diderot y Charles Baudelaire en adelante, lo hacen con un discurso conscientemente marcado por la subjetividad y el punto de vista parcial del crítico, a diferencia del historiador del arte que, como el documentalista, pretende transmitir una lectura —en la medida de lo posible— objetiva de la obra de arte. Por eso, encuentro una correspondencia entre la función que desempeñan estos film-ensayo sobre pinturas y la crítica de arte.

Una definición posible de la escritura de crítica de arte es que se trata de «una traducción literaria de experiencias sensitivas e intelectuales fruto de un diálogo de <tú a tú> entre el crítico y la obra de arte [son textos que pretenden] atrapar con palabras la totalidad de lo visible (...) <hacer lisible lo visible>» (Guasch 211). El cineasta o realizador, también establece un diálogo con la pintura, y logra atraparla, no sólo con palabras, sino también con imágenes en movimiento, sonidos y música. Así, en estas

producciones, lo que era meramente visible se hace a partir de allí audible y lisible en un determinado desarrollo temporal y espacial.

Creemos que existe la posibilidad de ver un nuevo formato de la crítica de arte (refuncionalizada y actualizada) en estas creaciones fílmicas, porque lo que se busca en ellas no es explicar, documentar o contextualizar —como pretenden la historia y el documental sobre arte—, sino principalmente se intenta traducir, digerir, cinematizar lo pictórico. Como veremos en el análisis específico de las distintas producciones, cada uno de los realizadores toma como punto de partida una o una serie de pinturas, pero analizar lo pictórico termina por desempeñarse como una excusa para pensar y analizar las propiedades y funciones del propio lenguaje fílmico.

Raúl Ruiz. La pintura encarnada

En la primera película que mencionábamos, *L'Hypothèse du tableau volé* —cuyo título original iba a ser *Tableaux vivants* (Heinemann 73)—, estamos ante una ficción: las obras, los escenarios, los personajes, son invención del director en colaboración con el poeta, artista y filósofo Pierre Klossowski.

Klossowski, que en los años 30 fundó junto a George Bataille la revista *Acéphale*, fue un irreverente pensador, escritor y artista, que cuestionó los principios morales establecidos por la sociedad y exploró ciertos argumentos polémicos vinculados al erotismo en sus obras literarias y pictóricas; también se interesó e indagó en distintas ocasiones el tema del simulacro, aquello que «ocupa el lugar de la copia, simula, ante todo, ser una copia de un original pero que, por el efecto mismo de su gestualidad, de su parodia cruzada, no hace sino romper con la tensión en esa partitura de la semejanza por desgaste» (Fernández Gonzalo 267-268).²

Trabajando a la par de este escritor, Raúl Ruiz explora los juegos de espejos entre original, copia y simulacros. Así, el film adopta la forma aparente de un ensayo documental sobre la obra de un artista ficticio, Frédéric Tonnerre. Según se explica, una serie de cuadros habrían provocado un escándalo en el Salón de 1887, por motivos misteriosos que se tratará de establecer. De esto se ocupan tanto la voz en *off* del narrador ausente, como la figura de un coleccionista que, al modo de un crítico de arte, comenta y analiza las pinturas que vemos en la pantalla. Pero quien en realidad actúa como crítico es el propio Ruiz (281), que pone en práctica la idea de que «no se encontrará la clave de los cuadros al mirarlos, sino al representarlos», por lo que procede a una recreación de las obras de

² Gilles Deleuze le dedica a Klossowski un ensayo titulado «Klossowski ou les corps-langage», que se encuentra en un apéndice de *Logique du sens* (325-350). Allí, el filósofo francés propone que, si el razonamiento es la operación del lenguaje, la operación de los cuerpos es la pantomima, y analiza a partir de eso la exploración erótico-pornográfica y teológica de los personajes literarios creados por Klossowski.

Tonnerre, valiéndose tanto de pequeños maniqués que rempazan a las figuras pintadas, como de fotografías de esos muñecos, maniqués de tamaño real, y también complejas reconstrucciones con actores inmóviles, es decir, *tableaux vivants* propiamente dichos (o quizás simulacros de cuadros vivientes, si tenemos en cuenta que no existen los cuadros supuestamente recreados).

Otro aspecto que resulta interesante es cómo Ruiz crea un punto de contacto entre cierto ambiente detectivesco y esta crítica de arte de formato audiovisual: el contexto que construye para hablar de las obras es el de la resolución de un crimen. El coleccionista oficia de detective, se insinúan ciertas posibilidades, como que el motivo del escándalo por los cuadros sea una relación prohibida dentro de una familia importante, o que lo que se oculta detrás sea la representación de un ritual de culto referido al *Baphomet*, el andrógino, tema que le dio título y argumento a una novela de 1965 de Klossowski. Pero, en la película de Ruiz, lo que falta para la investigación de ese crimen son los cuerpos, por lo tanto se acude al *tableau vivant* para recuperar lo que está ausente en la pintura.

En ese momento se hace evidente que el tema central del film no es la obra de un pintor ficticio, sino que lo que se problematiza es la representación misma, por eso es que Ruiz se interesó en Klossowski, y en «su concepto de simulacro [*simulacre*], la idea de que algunas formas de representación o de ceremonia adquieren realidad propia en algunos momentos de grandes cambios históricos» (Ruiz 279). El personaje del coleccionista afirma: «los cuadros no muestran, hacen alusión». Pero, cuando los cuadros son reconstruidos, puestos en escena por la técnica del *tableau vivant*, no son ya una simple alusión: «¡Muestran!», grita el personaje. No es el mismo grado de representación una alusión que una mostración, y Ruiz parece proponer que el asunto que las pinturas representan sólo puede aparecer en el cine de forma verdaderamente significativa cuando se le da una corporeidad, cuando se le permite encarnarse y no solamente aparecer como imagen dentro de una imagen.

Godard. Cuadros en acción

Godard, en *Passion*, también juega a materializar pinturas, pero a diferencia de los *tableaux vivants* de *L'Hypothèse du tableau volé*, los suyos ponen en acción los cuadros, que son aquí obras reconocibles de Rembrandt, Goya, Eugène Delacroix, Jean-Auguste Dominique Ingres, a las cuales, como señala Aumont, el cineasta tortura, deconstruye —prácticamente no vemos un *tableau vivant* terminado, sino su proceso de armado y desarmado— y, al mismo tiempo, consigue una verdadera cinematización de la pintura, un hacerse-cine, no simplemente hacerse movimiento. Godard lograría aquí picturalizar el cine, porque desde su lugar de director se plantea preguntas y problemas de pintor, mientras en paralelo, cinematiza lo pictórico. Según el análisis que Harun Farocki hace de esta película: «El tema central aquí

parece ser la «transformación», en el sentido más estricto del término (los cambios que ocurren cuando pasamos de una forma o sistema textual a otro)» (245).

En el caso de este film, como es típico del cine de Godard, el guión está puesto en cuestión y no existe una narración, no se cuenta una historia con principio, desarrollo y resolución o, al menos, esto no aparece de modo evidente. Lo que Godard nos presenta son dos espacios diferentes, las escenas oscilan entre uno y otro contexto, pero en los dos espacios predominan el conflicto, las tensiones, lo irresuelto: el primero es una fábrica cuyos empleados están en conflicto con el patrón, y el segundo un set de filmación donde un director de cine, Jerzy, se propone recrear cuadros. Si en la película de Ruiz el autor de las obras, Tonnerre, era un pintor ficticio, en el film de Godard se construye la historia alrededor de un realizador de ficción obsesionado con las pinturas, que funciona como un doble del propio Godard.

Lo que nos interesa de *Passion*, un film emblemático dentro de la filmografía de este director francés, es el procedimiento puesto en juego respecto de las obras de arte. Se puede decir que el director «toma» las pinturas, no las explica, y allí es donde aparece la actitud del crítico, diversa a la del historiador o el documentalista. Godard parece haberse propuesto hacer un comentario fílmico sobre la historia de la pintura, sobre lo que éstas tienen para decir respecto del cine, sobre la posibilidad de contar o dejar de contar historias a través de una cámara o en un lienzo, pero no lo hace desde afuera, como un sujeto que filma un objeto de su interés, sino asimilando esa historia del arte e incorporándola en su película.

Uno de los personajes de *Passion* afirma: «No siempre es útil comprender [*comprendre*]. Basta con tomar [*prendre*]». Proponemos aquí que este modo de razonar la relación con la obra de arte, que descarta la explicación y la comprensión de la obra como objetivo final, puede ser rastreado hasta el poeta francés Charles Baudelaire, quien dijo alguna vez que la mejor crítica de arte podía llegar a ser un soneto o una elegía, es decir, otro objeto de carácter estético y no necesariamente un texto explicativo (102). Así, desde que Baudelaire, en el siglo XIX, afirmara en sus comentarios sobre el Salón que, «para ser justa, es decir, para tener su razón de ser, la crítica ha de ser parcial, apasionada, política, es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero desde el punto de vista que abra el máximo de horizontes» (102), la explicación objetiva de las obras quedó por fuera de los intereses de toda una rama de la crítica de arte, relegando al campo de la historia ese interés por la imparcialidad. Lo que se privilegia es la acción de apropiarse de la pintura para dar de ella una versión nueva, en lenguaje literario, cinematográfico o ensayístico, una crítica que genera en el receptor la reflexión estética equivalente a la de aquella obra con la que dialoga. Creemos entonces que hay un punto en común entre este modo de comentar las obras, y la forma que encuentra Godard para hablar sobre pinturas célebres dentro de su película.

Por otra parte, *Scénario du film Passion*, es un *film essai* en el que Godard analiza y comenta su propia película, lo que acentúa aún más las posibilidades y el carácter metarreflexivo del género ensayo documental al que se adscribe. El término francés *scénario* hace referencia al guión, pero se sabe que Godard no trabajó en *Passion* con un libreto preciso, por lo tanto, la película necesita y habilita que, durante los 54 minutos de *Scénario...*, el director haga un despliegue de montaje y reflexiones en primera persona para explicar los planes y motivaciones que se concretaron en el film.

Tanto *Passion* como la propia *Scénario...*, problematizan el lenguaje cinematográfico; en ellas se exploran (y al mismo tiempo se discuten) los múltiples modos de representación de los cuales se valen las artes y, así como al escribir sobre imágenes la crítica de arte adoptaba una posición sobre el rol que juegan las palabras en general respecto de la realidad, también el cine que se apropia de las pinturas toma posición sobre el papel que debe cumplir el lenguaje cinematográfico.

Aumont, para hablar de Godard (174), retoma de Gilles Deleuze la categoría de «entre» como concepto clave para interpretar las búsquedas del director: «Entre dos acciones, entre dos afecciones, entre dos percepciones, entre dos imágenes visuales, entre dos imágenes sonoras, entre lo sonoro y lo visual: hacer ver lo indiscernible, es decir la frontera» (Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* 241). Con diferentes recursos, Godard rehúye las clasificaciones binarias, se mueve en un terreno dinámico *entre* los términos de una relación. En *Passion*, como en sus otros films, se sitúa *entre* el género de ficción y el género documental, se mueve *entre* el mundo de la pintura y el del cine, *entre* el ámbito del trabajo (la fábrica, el set de filmación) y el del amor (de Jerzy por los personajes Isabel y Hana), a partir de esto resulta lógico que se recupere el *tableau vivant*, que también es una representación del «entre», puesto que se encuentra a medio camino entre el teatro y la pintura, entre lo pictórico y lo cinematográfico, al igual que la crítica de arte, en tanto género híbrido, se sitúa entre la literatura y el arte.

Écfrasis y tableaux vivants en el cine

Hemos detectado que algunas tácticas de la crítica de arte reaparecen en estas producciones audiovisuales que aluden a pinturas. Es el caso de la écfrasis, frecuente en las críticas sobre arte y que (ampliando la utilización clásica del término) ha sido definida por los especialistas —en especial, James A. W. Heffernan en *Museum of Words* y W. J. T. Mitchell en *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*— como una representación verbal de una representación visual. Al respecto, Laura Sager Eidt, en su libro *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film* (2008), propone hablar de «écfrasis fílmica», ya que adhiere a la tendencia reciente en los estudios sobre el tema, los cuales expandieron el alcance del tropo más allá de la relación literatura-artes visuales, «to include as the object of

ekphrasis any discourse composed in a non-verbal sign system» (16).³ En los casos de éfrasis cinematográfica, los cuadros resultan verbalizados —y no sólo o exclusivamente representados verbalmente—, a través de diferentes estrategias, entre las que Sager Eidt incluye al *tableau vivant* y la teatralización, que considera «*two terms eminently relevant for the notion of filmic ekphrasis»* (17).

Así, el *tableau vivant*, una práctica cultural que parecía extinguida, en desuso hacia el siglo XX, se actualiza imprevistamente como recurso al que acude el cine para construir un discurso audiovisual sobre la pintura.⁴ A su vez, si en el caso de la éfrasis literaria era frecuente que el escritor recurriera a la prosopopeya para otorgar una voz a la obra silente, en el cine sobre arte que recupera el cuadro viviente, sucede que se le otorga un cuerpo, si no también una voz, a las pinturas.

Anteriormente hablamos aquí de género ensayo documental, de cómo éste se mantuvo en los márgenes de los estudios sobre cine y rehuyó las clasificaciones taxonómicas. En el caso del *tableau vivant* como género, también ha sido escasamente estudiado y se mostró huidizo a las clasificaciones. Debemos a Kirsten Holmstrom un trabajo ineludible sobre tres géneros teatrales: el monodrama, las «*attitudes»* y los *tableaux vivants*, en los cuales, dice la autora, «*we are witnesses of the dissolution of the boundaries between music and acting and pictorial art and acting»* (238), así como también en las producciones audiovisuales que aquí consideramos, se borran los límites que separan pintura, cine, teatro, fotografía y crítica de arte.

El origen de los *tableaux vivants* se remonta a la reconstrucción de pesebres y escenas religiosas presentes desde la Edad Media, y vigentes en Italia durante el siglo XVIII. De estas teatralizaciones fue testigo Johann Wolfgang von Goethe, quien contribuyó con su novela *Las afinidades electivas* (2004 [1809]) a poner de moda los cuadros vivos en los círculos aristocráticos del siglo XIX. Pero, previamente, en el teatro francés, hubo un gusto por los «*tableaux fugitifs»*, una moda que también se reflejó en las estrategias compositivas con que Denis Diderot (a quien no casualmente también conocemos por su rol de crítico de arte) ideó un tipo de teatro que

³ Sager Eidt remite a autores como Claus Clüver («*Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of Non-Verbal Texts»*, *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund y Erik Hedling editores. Amsterdam y Atlanta: Rodopi, 1997, 19-33), Margaret Persin (*Getting the Picture: The Ekphrastic Principle in Twentieth-Century Spanish Poetry*. London: Associated UP, 1997) y en particular a Siglind Bruhn (*Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2000).

⁴ Cabe aclarar que no sólo en el cine vuelven a construirse cuadros vivientes, sino que también hay una serie de fotógrafos que retoman esta metodología de trabajo, fundamentalmente en las décadas del 70 y 80, entre los cuales podemos mencionar a Luigi Ontani, Cindy Sherman, Jeff Wall.

congelaba escenas, imitando el gesto del pintor cuando compone y distribuye los personajes.

Al mencionar el *tableau vivant*, resuenan una serie de relatos míticos que condensan los imaginarios en los que la obra de arte cobra vida (como en el caso de Pigmalión), o el mito de Friné, en el que un cuerpo de perfección divina es visto como objeto de arte viviente; según lo analiza extensamente Bernard Vouilloux en *Le Tableau Vivant Phryné. L'orateur et le peintre* y Jean-François Corpataux en su ensayo «*Phryné, Vénus et Galatée dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme*», el cuerpo de mujer de Friné es un cuerpo que se ofrece a los que lo observan como *tableau vivant*.

Por su parte, Brigitte Peucker —autora de «*Filmic Tableau Vivant: Vermeer, Intermediality, and the Real*»— nos recuerda que, desde sus orígenes, hubo un vínculo estrecho entre los *tableaux vivants* y la pornografía. La mención de esta carga erótica, en un género que tiene como elementos distintivos el silencio y la inmovilidad de los cuerpos (Mecugni 2011), estaba asimismo presente en las consideraciones de François Lyotard (1981) para ejemplificar su *acinema*, es decir, lo opuesto al cine, ya que la fijeza a la que se somete un cuerpo que integra un cuadro viviente genera una tensión emocional intensa que, a diferencia de lo cinematográfico, no se satisface en un despliegue de acciones, sino que se sostiene en un momento de inmovilidad irresoluble.

Por eso, el hecho de que el director Jerzy, en *Passion*, se obstine en filmar cuadros vivientes, es incomprensible para todos los que lo rodean. El productor le reclama constantemente que falta una historia, que falta el desarrollo de una narración. Pero cuando le preguntan: «¿Qué es el cine?», como nos lo recuerda Kaja Silverman, justamente la respuesta del director diegético es: «cuadros en movimiento» [*moving pictures*], es decir, un oxímoron, porque dos cosas que se excluyen mutuamente están conviviendo (Farocki y Silverman 2016).

Cuando el lenguaje audiovisual se vale de los cuadros vivientes, estaríamos entonces frente a una frontera, a un límite que el cine no debería franquear si quiere seguir siendo cine, si quiere seguir siendo movimiento, pero que precisamente por esa peligrosidad resulta atractivo para los artistas, ya que los tienta con la posibilidad de quebrar ese límite para encontrar uno nuevo.

Actualidad del tableau vivant

Los casos de Ruíz y Godard fueron abordados en este trabajo debido a su importancia que los hace ineludibles si se quiere tratar el tema de la representación de pinturas por medio de *tableaux vivants* en el cine. Sin embargo, queremos concluir este análisis con producciones algo más recientes, quizás menos conocidas, pero que hablan de la vitalidad que este recurso tiene entre los artistas contemporáneos.

Encontramos que Eve Sussman, en su cortometraje *89 Seconds at Alcázar* (pensado para ser reproducido en forma de *loop* repetitivo), ofrece una versión audiovisual de *Las Meninas*, por lo que podría pensarse a este cortometraje como un caso de écfrasis cinematográfica, en los términos de Eidt, una verbalización (que adopta el formato de cuadro viviente) de un discurso previo, el de Velázquez, producido en un sistema de signos no verbal. Sussman construye un discurso en segundo grado sobre la obra que cita, así como la crítica de arte es un discurso en segundo grado sobre la obra que comenta. Las referencias de los *tableaux vivants* suelen ser, como en este ejemplo, a obras conocidas porque, como señala Lyotard, para la fantasmática que implica el cuadro viviente es esencial que sea representativa, es decir, que le ofrezca al espectador instancias de identificación, formas reconocibles, materia para la memoria.

Sussman (2011) declaró que pretendía explorar el lado coreográfico de la pintura, convertir a la misma en una imagen en movimiento. Otro componente importante fue el carácter de los personajes, manifiesto a través de primeros planos, pequeños gestos, susurros y sonidos, que consiguen una especie de narración insinuada, sugerida, pero que no se desarrolla en una ficción. La potencia del cortometraje pareciera residir en el poder de sugestión de la imagen y el audio, a partir de los cuales los espectadores completan un relato del que no se ofrece más que su *momento pregnante*, como en el cuadro de Velázquez.

El desafío de captar el instante preciso de mayor intensidad dramática, en el que se sugieren las acciones previas y las posteriores, fue formulado en el siglo XVIII por Gotthold E. Lessing, en su famoso ensayo sobre el *Laocoonte* (1766), que se abocó a la tarea de diferenciar las artes, al considerar que cada una tiene medios y signos diferentes para la imitación: la pintura utiliza «formas y colores cuyo dominio es el espacio», y la poesía «sonidos articulados cuyo dominio es el tiempo» (151). Según recomendaba Lessing, la pintura, por carecer de ese desarrollo temporal que tiene la poesía, debía esforzarse por encontrar el momento pregnante. En el caso de los *tableaux vivants*, el criterio sería el mismo que con las pinturas: deben congelar la escena en el momento de mayor tensión. Pero, al tratarse de cuerpos reales, que son capaces de actuar, desplazarse, moverse, el hecho de que se los presente quietos genera una tensión particular.

Asimismo, frente a la transposición audiovisual de *Las Meninas* de Sussman, aparece la paradoja de un momento pregnante que se despliega en el tiempo: ya no es un instante, sino 89 segundos en los que podemos ver a la familia de Carlos IV en movimiento, pero tampoco es un despliegue en el que se desarrolle una acción, una narración. La realizadora se sostiene en un límite riesgoso, huidizo, de modo de seguir siendo fiel a la pintura (pues no agrega información o una narración que el original no ofrece), a pesar de que le suma la temporalidad del lenguaje audiovisual. Sussman le presenta al espectador una traducción de la obra a un lenguaje diferente, un nuevo producto estético, autónomo de la pintura de Velázquez, pero que perdería su sentido si ella no lo precediera. Así el

cortometraje imprime en la imagen de *Las Meninas* tanto la marca de la interpretación elegida por la artista como la huella de este nuevo medio de expresión.

Por su parte, el fotógrafo y videasta norteamericano residente en Canadá, Adad Hannah, explora también el límite entre imagen fija e imagen móvil y audiovisual en una serie de obras que reconstruyen pinturas famosas, de las cuales mencionamos aquí una a modo de ejemplo, *The Raft of the Medusa (100 Mile House)*, un video de poco menos que 5 minutos de duración, el cual reconstruye *La Balsa de la Medusa*, del pintor Theodore Géricault. Estamos ante una imagen paradójica: una fotografía en movimiento, un video que congela un instante pero, a medida que transcurre el tiempo, nos damos cuenta de que no se trata de una fotografía, sino de un *tableau vivant*, y esto lo notamos gracias a los movimientos involuntarios de los modelos, pequeñas imperfecciones que nos recuerdan que estamos ante un juego de espejos infinito, ya que en todo cuadro viviente, los modelos estáticos reponen a los modelos originales que posaron para las pinturas.

Esos movimientos involuntarios que se generan cuando una acción está congelada en el momento pregnante también captaron el interés del director argentino Raúl Perrone en su película *Hierba*, que está dedicada explícitamente a Édouard Manet, Claude Monet y a otros pintores impresionistas, y que comienza con una escena que reconstruye *Le Déjeuner sur l'herbe*, del mismo Manet (1863). La película explora la tensión en los rostros de los personajes que posan frente a la cámara, personajes que empiezan a temblar, a oscilar sobre sí mismos sin desplegar ninguna acción, al menos en un principio. También se vale de capas de transparencia con rostros superpuestos, como un recurso que entendemos aspira a desmaterializar a los actores y equipararlos a los paisajes impresionistas que utilizará como fondo, imitando el tipo de pincelada con la que están hechos los cuadros del círculo de Monet.

Luego de esa escena que remite a *Le Déjeuner...*, el film continúa con la reconstrucción de otros cuadros del siglo XIX, donde se despliega una serie de acciones que remiten a la seducción y persecución, así como también a la violencia de parte de los dos personajes masculinos sobre los dos personajes femeninos. Es decir que ese primer *tableau vivant* a imagen del célebre cuadro de Manet, con toda la carga erótica en esos cuerpos en tensión ofrecidos estáticamente al espectador (una mujer está desnuda, la otra vestida), se desarrolla en una sucesión de escenas cargadas de erotismo, aspecto abismadamente ambiguo en el original de la segunda mitad del siglo XIX.

En esta película de Perrone, podemos afirmar que estamos ante otro caso de écfrosis cinematográfica, en el sentido que le daba Sager Eidt, como verbalización de un cuadro mediante recursos disímiles. En *Hierba*, Perrone despliega una historia, sugiere un conflicto entre personajes femeninos y masculinos sobre un fondo de pinturas y construye una ficción que tiene como punto de partida varias obras del siglo XIX, pero principalmente *Le*

Déjeuner sur l'herbe de Manet. Así, valiéndose de los *tableaux vivants*, el director alude justamente a una historia acerca del deseo, del deseo carnal, un tema que, como ya lo señalamos, está estrechamente ligado a la noción de cuadro viviente.

La paradoja de la inmóvil movilidad

El *tableau vivant* es en sí mismo una paradoja, un oxímoron. Las paradojas, lo imposible, se repiten en varios niveles cuando el cine lo utiliza. La paradoja del cuadro viviente es la movilidad inmóvil. Lo inmóvil introducido en el seno de un arte móvil por naturaleza.

Atender al fenómeno de recuperación del *tableau vivant* en el cine contemporáneo de cuño ensayístico conduce a notar cómo sus apariciones en escena conllevan una reflexión sobre la heterogeneidad e hibridez del cine como lenguaje, que interroga los alcances y límites de la especificidad de este último. El *tableau vivant* instala momentos en los que se apunta a las relaciones del cine con otros lenguajes, en los que se borran los límites invisibles establecidos por los géneros y las disciplinas.

Nos movemos aquí, como dijimos al comienzo, en terrenos propicios para los intercambios: por un lado, el *tableau vivant*, un punto de encuentro de diferentes modos de representación (Peucker 2003). Por el otro lado, el cine, que conjuga música, imagen, palabras, superpuestas en un palimpsesto simultáneamente evocador. Y, en último término, la conceptualización que hacemos aquí de la crítica de arte (sea ensayo literario, ensayo documental o cine y video experimentales), como traducción de una obra de un lenguaje a otro lenguaje, con vocación de comentario y apropiación, que no cierra las lecturas posibles, sino que las expande.

Bibliografía

Aumont, Jacques. *El ojo interminable: cine y pintura*. Trad. Antonio López Ruíz. Barcelona: Paidós, 1997.

Badiou, Alain. «El cine como experimentación filosófica». *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*. Comp. Gerardo Yoel. Trad. María del Carmen Rodríguez. Buenos Aires: Manantial, 2004. 23-81.

Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Trad. Carmen Santos. Madrid: Visor, 1999.

Bonitzer, Pascal. *Desencuadres: cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.

Corpataux, Jean-François. «Phryné, Vénus et Galatée dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme». *Artibus et Historiae* 30. 59 (2009): 145-158.

- Deleuze, Gilles. «Klossowski ou les corps-langage». *Logique du sens*. París: Minuit, 1969.
- ___; *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Farocki Harun y Kaja Silverman. «Cuadros en Movimiento. Pasión / Passion (1981)». *A propósito de Godard. Conversaciones entre Harun Farocki y Kaja Silverman*. Trad. Patricio Orellana. Buenos Aires: Caja negra, 2016. 242-275.
- Fernández Gonzalo, Jorge. «Pierre Klossowski: la pornografía del pensamiento». *Cuaderno de materiales*. 23 (2011): 1139-4382.
- García López, Antonio y María Victoria Sánchez Giner. *Arte e Interdisciplinariedad evolución de la pintura en el cine*. España: Azarbe, 2011.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Las afinidades electivas*. Trad. Helena Cortés Gabaudan. Madrid: Alianza, 2004.
- Guasch, Anna María. *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Madrid: Del Serbal, 2003.
- Heffernan, James A. W. *Museum of Words*. Chicago: University of Chicago, 1993.
- Heinemann, David. «Canto de sirena: la voz en off en dos películas de Raúl Ruiz». *Cinema Comparat/ive Cinema I*. 3 (2013): 69-78.
- Holmstrom, Kirsten Gram. *Monodramas, attitudes, tableaux vivants*. Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1967.
- Jacobs, Steven. *Framing Pictures. Film and the Visual Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
- Lessing, Gotthold Efraim. *Laocoonte. O sobre los límites en la pintura y la poesía*. Trad. Enrique Palau. Barcelona: Orbis, 1999.
- Lyotard, Jean-François. *Dispositivos pulsionales*. Madrid: Fundamentos, 1981.
- Mecugni, Anna. «A «desperate vitality». *Tableaux vivants in the work of Pasolini and Ontani (1963-74)* ». *Palinsesti*. 2 (2011): 94-112.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Peucker, Brigitte. «Filmic Tableau Vivant: Vermeer, Intermediality, and the Real». Ed. Ivone Margulies. *Rites of Realism*. Durham, NC: Duke University Press, 2003, 294-314.
- Margulis, Ivone. *Rites of Realism*. Durham and London: Duke University Press, 2003, 294-314.
- Provitina, Gustavo. *El cine-ensayo. La mirada que piensa*. Buenos Aires: La marca editora, 2014.
- Ruiz, Raúl. *Entrevistas escogidas y filmografía comentada*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.
- Sager Eidt, Laura M. *Writing and Filming the Paiting. Ekphrasis in Literature and Film*. Amsterdam-New York: Rodopi, 2008.
- Sussman, Eve y Matvei Yankelevich. «Eve Sussman». *BOMB*. 117 (2011): 36-44.

Vouilloux, Bernard. *Le Tableau Vivant Phryné. L'Orateur et le peintre*. Paris: Flammarion, 2002.

Weinrichter, Antonio. «Un concepto fugitivo. Notas sobre el film ensayo». Ed. Antonio Weinrichter. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra: Gobierno de Navarra, 2007. 18-48.

Filmografía

Passion. Dir. Jean-Luc Godard. Parafrance films, 1982. Color 35 mm.

Scénario du film Passion. Dir. Jean-Luc Godard. 1982. Color video.

The Raft of the Medusa (100 Mile House). Dir. Adad Hannah. 2009.

HD video.

Hierba. Raúl Perrone. Distribuye Raúl Perrone, 2015. DCP (Digital Cinema Package).

L'Hypothèse du Tableau Volé. Raúl Ruiz. 1979. Blanco y negro, mono, 35 mm.

89 Seconds at Alcázar. Eve Sussman. 2004. Video HD digital.

Referencia electrónica || Tomas, Silvia, «El ensayo documental como crítica de arte: traducción audiovisual de la pintura y recuperación del *tableau vivant*». *Hyperborea* 1 (2018): 39-54. <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/el-ensayo-documental-como-critica-de-arte-70>

Fecha de recepción: 26.04.18

Fecha de evaluación: 22.05.18

Fecha de publicación: 28.10.18