Representació cinematogràfica del *gest de l'artista*. Mirades a Vincent van Gogh

Tesi doctoral

Aurora Corominas Serra

REPRESENTACIÓ CINEMATOGRÀFICA DEL *GEST DE L'ARTISTA*. MIRADES A VINCENT VAN GOGH

Departament de Periodisme i Comunicació Audiovisual
de la Universitat Pompeu Fabra

UNIVERSITAT POMPEU FABRA
Biblioteca

Representació cinematogràfica del *gest de l'artista*. Mirades a Vincent van Gogh

Tesi doctoral

Autora: Aurora Corominas Serra

Directora: Núria Bou Sala

Barcelona, desembre de 2002

PREFACI.

L'interès, i també l'atzar, em portaren a consolidar la realització en cinema i vídeo d'un seguit de cintes sobre l'obra plàstica de pintors[1]. A la mirada a la pintura, s'hi va sumar, més tard, l'acostament a l'artista, al seu estudi i el seu món[2]. Amb l'arribada de l'any 1993, la comissió de l'*Any Miró* em va oferir la possibilitat d'investigar i catalogar les produccions audiovisuals en cinema i vídeo sobre Joan Miró[3]. Aquesta tasca em va desvetllar un nou interès que es va focalitzar en la presència del pintor davant la càmera, en la imatge cinematogràfica de l'exercici plàstic, estètic i vital de l'artista. La sistematització de la recerca em va posar en contacte amb una nova experiència i percepció audiovisual. El descobriment parlava de poder contemplar una i altra vegada, quasi d'intimar amb el procés creatiu de Joan Miró, i alhora de poder abastar en un llarg *travelling* molt diversos moments creatius, en l'espai i en el temps, en estils, materials i suports. Com molt bé diu Gisèle Breteau Skira, *L'artiste dans l'image rencontre celui qui le voit. Vu, voyant et voyeur d'un monde en dehors du*

---

1. "Anàlisi d'un quadre: Dona i ocell de Joan Miró", 1983, Departament d'Ensenyament, Generalitat de Catalunya. "Joaquim Sunyer, 1874-1956", 1983, "Dario de Regoyos", 1986, "L'Art i el seu doble: Panorama de l'art actual a N. Y.", 1987 i "Joaquim Mir", 1991. Les quatre darreres produïdes per la Fundació Caixa de Pensions i destinades a formar part de l'exposició del mateix nom i any.

2. "Robert Llimós, la joia de viure", 1992 i "Frederic Amat, quatre paisatges de fons, 1975-1992", 1993. Ambdues obres pertanyents a la sèrie *"Barcelona-París-Nova York"*, co-producció de Imatco i Televisió de Catalunya.

3. "Miró audiovisual: Informe de materials en suport fílmic i videogràfic sobre Joan Miró". *Memòria Any Miró 1993*. Barcelona: Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, 1994, pp.124-125.

monde[4]. En la successió de visionats d'aquest films i vídeos sobre Joan Miró, el fràgil sentiment d'assistir *en directe* a un moment d'excepció pren, tanmateix, el valor de temps cinematogràfic, el diferit que li és propi. En cada un d'ells, el temps de l'acció artística de Miró corresponent al temps espectatorial de la projecció o visionat reviu el ritual de l'artista i el seu gest, on sobresurt el valor de la memòria, a través de la mirada intervencionista i transgressora de Pere Portabella, o de l'amatent i afectuosa del fotògraf Francesc Català-Roca, inseparable hores d'ara del gest artístic de Miró.

Més tard, com a doctoranda, en afrontar el Treball de Recerca, vaig capbussar-me en les arrels de la fragmentació espacial i temporal de la pintura en el documental d'art cinematogràfic, que va créixer com a gènere en les dècades de 1940 i 1950 a Europa occidental. Juntament amb el mapa geogràfic, històric, temàtic i estilístic de l'experiència, el treball es va centrar en l'aportació novedosa que va significar el gènere: la dramatització de la pintura que s'opera per la mediació cinematogràfica seguint el desplegament de la narrativitat, ja sigui el de la mateixa pintura, ja sigui un altre completament aliè a ella[5]. Posteriorment, la recerca que dóna lloc al catàleg i a l'exposició *"Fora de Camp. Set itineraris per l'audiovisual català dels anys 60 als 90"*[6], va permetre reunir molt diversos materials audiovisuals que s'agruparen en set propostes de lectura; una d'elles, *La Galeria*, inclogué *El gest de l'artista*. L'existència de creadors plàstics de vàlua ha propiciat la documentació audiovisual al nostre país; sota la idea oberta de *visita a l'estudi*, *procés de treball* o *acte de creació*, pintors i directors s'han sentit motivats per la captura del gest de creació. El valor documental de la successió de fragments d'artistes treballant, de Miró, Dalí i Tàpies, passant per

---

4. BRETEAU SKIRA, G. (1998:210) dins de CHEVREFILS DESBIOLLES, Y. (1998)

5. "La dramatització de la pintura en el documental d'art pre-televisiu. Estudi de cas: *Van Gogh* d'Alain Resnais i Robert Hessens". UPF, 1996. Sota la direcció del Dr. Josep M. Baget Herms.

6. BALLÓ, J., COROMINAS, A. i ESPELT, R. Catàleg i exposició a la sala Metrònom del mateix títol i any. Barcelona: Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, abril-maig de 1999.

Barceló, Perico Pastor, Llimós i Amat, entre d'altres, rememora i commou alhora en fer-nos partíceps del ritual i del gest de l'artista d'un passat més o menys llunyà.

En aquesta obertura, on constato l'origen i motivació personal de la tesi, vull compartir alhora el meu agraïment a totes les complicitats que m´han ajudat a què sigui una realitat. En primer lloc, i en sentit homenatge, a Sergi Schaaff, pel seu continuat impuls i valuós mestratge professional. A la Núria Bou per la saviesa de la seva persona, més enllà de la labor de tutoria que Umberto Eco recomana no agrair perquè és una responsabilitat que se li suposa. Vull donar les gràcies a la Montserrat Martí i al Manel Jiménez pel seu generós suport en el dia a dia i a l'Alfred Quintana i a la Mercè Cid per la seva amiga disponibilitat. També recordar els comentaris amatents sobre alguns aspectes de l'objecte d'estudi i els suggeriments bibliogràfics de diversos companys i amics com Ramon Espelt, Eva Pujadas, Xavier Pérez, Domènec Font i, en especial, de Jordi Balló, a qui per primera vegada vaig sentir parlar del gest de l'artista. Finalment, el meu reconeixement i immensa gratitud per la inspiració afectuosa i clara de Claudio Naranjo, Empar Fresquet i Xavier Puigdevall, i a l'Antonio, que dia a dia m'ha brindat la paciència infinita de l'amor.

REPRESENTACIÓ CINEMATOGRÀFICA DEL *GEST DE L'ARTISTA*. MIRADES A VINCENT VAN GOGH.

1.- **INTRODUCCIÓ.** 8

2.- **L'ARTISTA.** 9

2.1.- De l'anonimat a mite artístic del segle XX. 20

2.1.1.- Els inicis de la reputació pòstuma. 24

2.2.- La llegenda de van Gogh. 29

2.2.1.- L'artista pintor, heroi de les biografies. 31

2.2.2.- La conformació hagiogràfica. 37

2.2.3.- El corrent de la distància. 42

3.- **EL GEST DE L'ARTISTA.** 44

3.1.- La mirada temporal en l'acte de creació. 53

4.- **REPRESENTACIÓ CINEMATOGRÀFICA DEL GEST DE LA PRÀCTICA PICTÒRICA.** 57

4.1.- El gest de l'artista pintor en el documental. 58

4.2.- La mirada de la ficció al gest pictòric. 75

4.2.1.- El gest figurat de les històries de vida. 85

5.- ***LUST FOR LIFE*, 1956. VINCENTE MINNELLI.** 94

5.1.- La via del melodrama. 95

5.2.- Bastiment cinematogràfic de la llegenda. 104

5.2.1.- *Vangoghuització* de van Gogh. 109

5.2.2.- Kirk Douglas, l'heroi pintor. 118

5.2.3.- Paul Gauguin, el col·lega competidor. 122

5.3.- Èpica del gest de l'artista. 125

5.3.1.- Model i obra, al·legories del gest. 129

6.- *ELS CORBS*, episodi n.5 de KONNA YUME WO MITA, 1990 (ELS SOMNIS). AKIRA KUROSAWA. 135
6.1.- Una faula sobre l'experiència estètica. 136
6.2.- Lloança del mestre de la mirada. 145
6.2.1.- Un van Gogh interpretat per un cineasta. 148
6.3.- Litúrgia artística del gest de la creació. 152
6.3.1.- Celebració de l'obra en el pelegrinatge al Museu van Gogh. 160
6.3.2.- Celebració de l'obra en la travessa per l'empremta del gest. 163

7.- *VAN GOGH*, 1991. MAURICE PIALAT. 169
7.1.- Travessa pel realisme. 170
7.2.- Empremta ambivalent de l'etopeia. 179
7.2.1.- Jacques Dutronc envers Vincent van Gogh. 182
7.2.2.- La Humanització del mite. 186
7.2.2.1.- La Humanització a partir dels personatges al voltant de Vincent. 191
7.3.- La renúncia al gest del pinzell. 195

8.- CONCLUSIONS. 200

9.- ANNEX. 220
9.1.- Cartografia de les produccions sobre Vincent van Gogh. 221
9.1.1.- Perspectiva de les obres documentals i de ficció. 225

10.- BIBLIOGRAFIA. 232

1.- INTRODUCCIÓ.

En cada moment històric es donen grups socials que cohesionen i estructuren diferents formes de la singularitat. El sant, el geni i l'heroi en el passat, el missioner, l'artista i el campió en la modernitat. Vincent van Gogh exemplifica millor que cap altre cas la noció de singularitat artística que ha tingut la societat del segle XX de l'artista del segle XIX. El fenomen van Gogh ha esdevingut sinònim de mite artístic, cridat a ser investit pel reconeixement popular que es nodreix de múltiples variables de tractament i, cridat alhora, a ser revisat críticament per ciències socials com la història de l'art i l'antropologia, que relativitzen valors espontàniament percebuts com absoluts, intemporals i universals.

Vincent van Gogh va morir vuit anys abans del naixement del cinema. La seva existència no fou contemporània de la mirada cinematogràfica -que per altra banda tampoc l'hauria pres com a subjecte fílmic, ja que l'artista no fou en vida el que després, pòstumament, esdevindria- i solament la mirada de la ficció ha pogut recrear el ritual del seu procés de treball. El cinema va descobrir van Gogh i la seva obra una vegada el pintor ja havia esdevingut famós a través d'exposicions i publicacions. El primer documental, *Van Gogh* d'Alain Resnais i Robert Hessens, data de 1948 -arran d'una exposició a L'Orangerie de París el 1947- i la primera obra de ficció que encarna la seva presència, *Lust for Life* de Vincente Minnelli és de l'any 1956 -una adaptació literària d'una biografia comercial d'èxit-. Després de la celebració del centenari de la mort del pintor l'any 1990, comptabilitzem -sumant cinema i televisió en tots els gèneres- un total de 89 obres en l'última dècada del segle passat. D'aquestes, 24 són obres de ficció, 5 docudrames entre televisió i cinema, 10 ficcions televisives i 9

ficcions cinematogràfiques. De les 9 últimes ficcions de cinema, 8 són llargmetratges que proposen un rostre, un cos, una vida i un gest artístic a van Gogh[7].

El *gest*, en l'accepció primigènia del mot, remet al moviment de parts del cos humà com les mans, els braços, o el cap. Aquest moviment corporal, conscient o no, pot ser la principal via d'expressió de pensaments i sentiments, o col·laborar a una major força expressiva del llenguatge verbal. També existeix una altra manera d'entendre el *gest*, una conceptualització que connecta amb una manera de ser i obrar, *gest* entès així com actitud, acte, o intervenció. El *gest de l'artista* -d'un artista pintor- neix d'expandir la idea de *gest* a la pràctica artística en general i a la pictòrica en particular. El gest artístic d'un pintor es desplega en el marc de la recerca estètica de la pràctica pictòrica, l'espai i el temps del ritual de l'artista que preserva els dos nivells originals del gest. El nivell extern en el vessant corporal, amb la incidència física del gest, del traç mutant la matèria, del procés i de la tècnica emprada. El nivell intern relacionat amb el pensament conscient i inconscient, amb els postulats del pensament artístic i les emocions, amb la inspiració que fa sorgir el gest i el dóna per clos. Ambdós nivells del gest artístic, intern i extern, conflueixen en l'acció que plasma l'obra; el cos, la mà i la matèria seran els instruments inalienables d'aquesta transformació. L'espai de representació acull l'acte de pintar en la superfície de la textura tramada de la tela, on els traços del pintor esdevenen testimoni del trajecte que va de la idea a la matèria pictòrica, la qual pot gaudir d'una existència continuada en el temps, contrària a la impermanència de l'artista i el seu gest.

El gest de l'artista és acció, moviment o passivitat en el temps; el *temps de l'enunciació*

---

7. Veure Annex 9.1. *Cartografia de les produccions sobre Vincent van Gogh*, pp. 221-231. De les 24 obres de ficció, en dues obres no s'encarna la persona de l'artista: *Vincent: the life and death of Vincent van Gogh*, 1987, de Paul Cox i *Memories from the garden of Etten (La Veillee)*, 1990, de Samy Pavel.

que Umberto Eco esclareix des de l'anàlisi semiòtica i estètica[8]. El propi recorregut temporal del gest productiu ha limitat la capacitat de representació de la imatge fixa de la pintura i la fotografia i ha fet especialment apropiada la imatge mòbil del mitjà temporal cinematogràfic per a la seva representació. Aquesta fou l'experiència del fotògraf Hans Namuth amb el pintor Jakson Pollock, que va conèixer l'any 1950 i va convèncer de fotografiar mentre treballava al seu estudi. Les imatges obtingudes dels moviments ràpids de Pollock resultaren borroses en la seva majoria; la intensificació i rapidesa gestual del pintor van operar l'*ampliació* de la limitació fotogràfica. Namuth, tot seguit, va convèncer Pollock per a rodar un film -que de fet foren dos, un primer en blanc i negre i un segon en color- que esdevindria un referent irrevocable de la mirada temporal en l'acte de creació pictòric: *Jakson Pollock*, 1951.

La representació del gest artístic de van Gogh l'inicia el mateix pintor. Del conjunt d'autoretrats de Vincent van Gogh, tres són autoretrats d'artista pintor, en tant que al·ludeixen al gest propi amb la inclusió del cavallet, la paleta o el pinzell a la mà. En el primer, a l'inici de l'època parisenca, l'any 1886, l'artista es troba davant el cavallet, amb la paleta a la mà i porta posat un barret de feltre. En el segon, de principis de 1888, també davant el cavallet, podem veure el pintor amb la paleta i els pinzells a la mà i el tros d'una tela que es troba d'esquena a la nostra mirada, i el tercer, de finals d'agost de 1889 a Saint-Rémy, en un pla mig més tancat que els anteriors i només la paleta i els pinzells a la mà[9]. Els tres són autoretrats d'impregnació hieràtica, sense ànim de plasmar el moviment i que res ens diuen de com fou el gest, on l'artista es mira a si mateix i fita qui el mira, com la majoria dels seus nombrosos autoretrats. El gest que sobresurt és el de posar i el de l'artista es dilueix; solament la retòrica dels atributs del pintor: el pinzell, la paleta, la tela. Les altres dues imatges pictòriques del

8. Veure el capítol *El tiempo del arte* en el recull d'assajos d'ECO, U. (1988:123-133).

9. Els quadres són els números 238, 464 i 685, respectivament, de la catalogació de l'obra completa de Vincent van Gogh de Paolo Lecaldano.

gest de van Gogh són retrats que provenen dels dos amics i companys de professió amb més pes en la vida de l'artista. El primer, un dibuix a carbonet d'Émile Bernard, datat el 1887 a París, mostra el pintor assegut treballant enfront d'una tela apaïsada i de certa grandària. La imatge és descriptiva de l'ambient i el gest de van Gogh expressament velat pel punt de vista escollit per Bernard, que situa la tela d'esquena a l'espectador i en el centre del dibuix, de tal manera que solament ens deixa veure el cap del pintor amb un barret per la part superior i els peus per la inferior[10]. El segon, l'oli *Vincent van Gogh pintant girasols*, de Paul Gauguin, 1988, va ser pintat el mes de novembre a Arles durant la curta convivència dels dos pintors a la casa groga. La pesant composició de Gauguin situa la mà de van Gogh quasi en el bell centre de la imatge, amb la impressió del buit a la part superior -el fons d'un paisatge a la manera dels gravats populars japonesos-. A la mà, el pinzell que frega la tela en procés, mentre el pintor amb el coll girat centra la seva mirada i atenció en el model, un bodegó de girasols. L'enquadrament picat de Gauguin reforça el posat sospès del pintor, i és el que amb més claredat i pertinència visualitza el gest artístic de van Gogh, enaltint-lo i mirant-se'l per sobre alhora[11]. Ambdues obres són de les comptades mostres en les quals podem veure la representació plàstica d'un artista de fama treballant. Sovint l'artista ha preservat el seu gest en el secret de la solitud -necessària per a la creació i tal vegada també temerosa de la còpia- fet que ha dificultat l'aprehensió del natural d'un artista treballant per un altre artista[12]. Cal fer esment que no existeixen imatges

10. El dibuix es recull en la pàgina 86 del Vol. I de la catalogació de l'obra completa de Vincent van Gogh de Paolo Lecaldano.

11. El quadre és el número 133 de la catalogació de l'obra pictòrica completa de Gauguin realitzada per G.M. Sugana. "El propio van Gogh había pedido a los amigos un intercambio de retratos y se había comprometido a pintar el de Gauguin, aunque no llegó a hacerlo. Por su parte, Gauguin comentó más tarde [*Avant et Après*]: <<... tuve la idea de hacer su retrato mientras pintaba la naturaleza muerta que tanto amaba, los girasoles. Terminado el retrato, me dijo: Soy yo exactamente, pero loco>>". *Cf.* SUGANA, G. M. (1973:95).

12. Toulouse-Lautrec va retratar també van Gogh l'any 1987 a París. En el retrat, probablement en un cafè, es veu van Gogh en pla mig, de perfil i assegut, reposant els braços sobre una taula i amb una copa al seu davant.

fotogràfiques del gest pictòric de van Gogh, el seu fou un gest retirat i desprovist d'interès per als fotògrafs.

Seguint el fil historiogràfic de la representació del gest artístic de van Gogh, recordem quatre films no rodats sobre el pintor holandès. El d'Edmond Gréville -primer projecte fílmic sobre van Gogh- va ser anunciat el 1938 en un diari holandès com una co-producció entre Holanda i França i comptava amb Paul Steenbergen per interpretar van Gogh en la versió holandesa i Louis Jouvet en la versió francesa[13]. L'any 1945 i 1946 es donaren a Hollywood els tímids intents de la Warner Bros amb Paul Muni i John Garfield en els papers protagonistes[14] i de la M.G.M. amb Spencer Tracy[15]. El quart projecte no nat data de 1953 -any del centenari del naixement de van Gogh- i tenia Jean Renoir com director i Cesare Zavattini com guionista; l'actor escollit per al personatge principal era van Heflin[16]. Aquests primerencs films *invisibles* posen de relleu la dificultat de la ficció a l'hora de representar el gest d'un artista del passat, un pintor desaparegut i amb un llinatge estilístic establert i una obra que forma part de l'evolució de la història de l'art. El relat biogràfic assumeix el pes important d'aquest tipus de films i l'activitat principal del protagonista es pot diluir en un mer apunt, o trobar-se clarament defugida. L'interès del nostre objecte d'estudi rau en la impossible representació del gest artístic original de van Gogh, que abocarà les obres cinematogràfiques a la il·lusió de la representació, una constatació de la seva impotència i un emmascarament -en extensió d'una idea d'Steiner- de l'*absència real*

---

13. FONDATION VAN GOGH (1990:11)

14. TORRES, A. M. (1995:250)

15. DOUGLAS, K. (1998:319)

16. "Rencontre avec van Gogh" és el títol d'un extracte del diari que Cesare Zavattini va escriure com a documentació del projecte l'any 1953. ZAVATTINI, C. (*Cahiers du Cinéma*, n. 29:31-35)

d'aquesta presència[17].

* * *

La hipòtesi primera i òbvia davant la representació cinematogràfica del gest artístic de van Gogh és que és inexistent. La segona part de la hipòtesi descansa en la idea de *l'existència oberta* de Roland Barthes sobre les figures públiques que són objecte d'apropiació pel discurs intel·lectual i popular[18]. Així com la persona i la vida de l'artista ha estat assajada pel gènere biogràfic, el caràcter i les emocions per l'exègesi pictòrica, el diagnòstic de l'enfermetat pels estudis psiquiàtrics i artístics, la seva angoixa vital i la denúncia per la literatura, els motius dels seus quadres per la moderna filosofia, apuntem que el gest artístic de van Gogh ha estat assajat per la ficció cinematogràfica. Creiem que el gest artístic de van Gogh es desprèn de la llegenda de l'artista i, d'aquesta llegenda, la representació del gest hereta i recrea unes formes i uns tòpics donats.

Ens proposem emmarcar l'estudi en el territori ampli de la biografia cinematogràfica, que inclou des de la visió exhaustiva d'una vida o carrera artística, passant pel *tros de vida* -uns anys, mesos o dies- fins al *flash de vida*. Aquestes pel·lícules són exponents d'un triple caràcter mític en la seva mediació. Literatura biogràfica i ficció cinematogràfica són exemples de comportament mític avui segons Mircea Eliade[19]: per la pròpia figura del protagonista -un artista investit i recreat per la llegenda- pel *model d'exemplaritat* que comporta la narració biogràfica i pel mateix film, el *temps*

17. "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).

18. BARTHES, R. (1991)

19. ELIADE, M. (1957 i 1992)

concentrat inherent al mitjà cinematogràfic, una evolució del *temps primordial.* El següent pas que emprenem per a enquadrar l'estudi és centrar la investigació en les pel·lícules que han estat concebudes per directors amb formació pictòrica, que han tingut una etapa prèvia de pintors en el sentit clàssic del terme, o bé, que han desenvolupat algun tipus d'exercitació en la plàstica visual amb anterioritat a ser cineastes. Aquesta delimitació unifica la investigació amb les propostes d'uns creadors cinematogràfics que comparteixen afinitat per la pràctica plàstica -que han estat pintors com el seu subjecte- i que d'alguna manera, suposem, destil·len una especial imatge d'aproximació al gest artístic creativa i alhora en els límits de la versemblança.

Les dues anteriors premisses perfilen una obra clàssica de la cinematografia americana, *Lust for Life*, 1956, de Vincente Minnelli i dues de modernes, una japonesa de llinatge i americana de producció, *Els corbs*, episodi nº 5 de *Konna yume wo mita* (*Els somnis d'Akira Kurosawa*), 1990, d'Akira Kurosawa i l'altra francesa, *Van Gogh*, 1991, de Maurice Pialat. Dels tres, Minnelli és el director amb un passat de pràctica plàstica més eclèctica i variada, en la qual és difícil posar punt final: estudiant de dibuix, aquarel·lista, aparadorista, il·lustrador de llibres, dissenyador de vestuari i escenògraf abans de ser director de teatre. Kurosawa fou estudiant de pintura amb la intenció d'arribar a ser pintor, però després de dedicar-s'hi uns anys, el temor a no ser prou bo va fer que abandonés la pràctica. Pialat va estudiar Arts Décoratifs et les Beaux-Arts, on va ser alumne de Brianchon, Oudot i Descroyer i exposà al Salon dels menys de trenta anys les edicions 1945-47. *Lust for Life*, la primera en el temps del conjunt de les ficcions biogràfiques, esdevé un referent i model irrevocable per als posteriors films biogràfics sobre van Gogh. En *Els Corbs* compareixen la imatge analògica i la digital a manera de compendi fi de segle sobre l'evolució de la imatge, el qual permet al jove estudiant d'art Akira endinsar-se en les teles com si del paisatge real es tractés. Finalment, a *Van Gogh* hi conflueixen el semblant naturalista, que reté la figura de

l'home i la seva quotidianitat per damunt de la del creador, amb la revelació cinematogràfica de l'esperit mateix de l'Impressionisme.

Dediquem el capítol 2 de la investigació a esbrinar com el futur s'ha encarregat de construir un passat a van Gogh, algú que de fet no tingué una història en vida. L'enfocament té en compte l'origen, els passatges recurrents, les fites i les llicències de l'allau biogràfica i com es relacionen, en un primer estadi, amb les referències dels contemporanis i la tasca de la interpretació crítica de l'obra i, en un segon, amb la correspondència del pintor amb el seu germà a partir del moment de la seva publicació. Pel que fa a la historiografia de la llegenda de van Gogh, el nostre text és deutor dels estudis sobre la crítica de l'obra de Carol Zemel, del treball sobre la llegenda de l'artista en l'antiguitat grega d'Ernst Kris i Otto Kurz i de l'aproximació de Nathalie Heinich des de la perspectiva antropològica de l'admiració. També de la guia de Mircea Eliade sobre el comportament mític en el passat i en el món modern, del sentit crític vers la llegenda de Griselda Pollock i de la idea de la *il·lusió biogràfica* rescatada de Pierre Bourdieu.

En el capítol 3 contextualitzem el gest de l'artista inserit en la pràctica pictòrica de l'estètica post-renaixentista, i de com aquesta ha estat conformada per la recerca d'una forma ideal sempre renovada. D'Estela Ocampo i el seu estudi que contrasta l'estètica occidental amb les pràctiques artístiques d'altres cultures, hem manllevat idees i exemples que ens han ajudat a escriure i fer entenedora la noció del gest de l'artista. Amb Jean Clair compartim la idea de la pràctica pictòrica com una pràctica de *penediment*, la que corroborem en el discórrer de l'experiència estètica i que resulta difícil de deslliurar d'aspectes de l'experiència mística en general i del cristianisme en particular. La representació cinematogràfica del gest de l'artista es mesura forçosament en el grau de posada en escena en relació a l'artista viu o mort; en la imatge documental

de l'acte de creació -el registre de l'espai i el temps d'un present en el qual té lloc el ritual- o en els recursos de la ficció que il·lustren el gest a partir de la seva absència.

El capítol 4 es dedica a l'anàlisi i contrast de diverses obres i estableix conclusions parcials sobre la posada en escena del gest artístic pictòric i el tipus de mirada dels gèneres. En l'anàlisi sobre el documental cinematogràfic, Clouzot, Català-Roca i Erice ens guien davant la presència artística de Picasso, Miró i López, respectivament, amb quietud, proximitat i durada temporal per a copsar el procés de treball. En la ficció pura, dues pel·lícules plantegen el neguit de la creació artística amb dues diferents solucions formals per a la imatge del gest pictòric, la mirada d'ascendència documental de *La Belle noiseuse* de Jacques Rivette i la gesticulació de l'actor-artista a *Life Lessons* de Martin Scorsese. La representació del gest figurat de les biografies cinematogràfiques de pintors cèlebres del passat, Utamaro per Mizoguchi, Toulouse-Lautrec per Huston i Planchon, i Basquiat per Schnabel, exemplifica en diverses propostes de joc escènic i d'utilització dels recursos del llenguatge cinematogràfic: la constant del moviment, de la distància, de la petita superfície de la imatge cinematogràfica impressionada en la *il·lustració* del gest creador, i el curt o nul interval de temps per mirar.

Els capítols 5, 6 i 7, comparteixen l'exposició de la motivació i criteri del director, relacionant-los amb el tipus d'obra cinematogràfica i la imatge recreada de la figura de van Gogh. Posem atenció en la construcció biogràfica -dades contrastades i situacions imaginàries- en la relació obra-artista, o en la seva absència segons el cas, i ens aturem a valorar el personatge proposat com a unitat física, unitat psicològica i unitat d'acció. Analitzem la mirada del gest artístic atribuït a van Gogh des de la corporalitat més explícita, passant per la qualitat de l'estar del personatge en la situació de crear, en la simulació del procés de treball i en els recursos i les solucions plasmades pel llenguatge cinematogràfic. Un llenguatge cinematogràfic que ens hem mirat des d'una

perspectiva diacrònica i comparativa perquè les formes de la representació cinematogràfica es donen ordenadament dins la història del cinema. Específicament, en el cas de *Lust for Life* de Vincente Minnelli, valorem la utilització sistemàtica de la correspondència com a fil conductor del film, l'aparença de l'actor Kirk Douglas d'una gran semblança física amb la imatge dels autoretrats del pintor, una de les raons que permeten a Minnelli fer cabrioles manieristes en la representació. Posem de relleu el fons i la forma hagiogràfica del film i la contribució de Minnelli a l'expansió i difusió de la visió llegendària de van Gogh. En el capítol dedicat a l'anàlisi de l'episodi *Els Corbs* d'*Els Somnis d'Akira Kurosawa,* veiem com la poètica maduresa narrativa del director es recrea a si mateix de jove estudiant d'art que va en busca de la font on brolla la mirada creadora. Valorem aquí com l'imaginari i la forma estètica oriental s'han posat al servei de la llegenda occidental de l'artista i cerquem les afinitats creatives i electives que porten el cineasta Martin Scorsese a encarnar el personatge de van Gogh. L'admiració de Kurosawa per van Gogh convoca un ritual de celebració de la capacitat creadora del pintor, a la qual ens endinsem a través del verb del seu van Gogh, on descobrim una mística hagiogràfica de l'experiència estètica. Per acabar, en l'aproximació a *Van Gogh* de Maurice Pialat, detallem la textura documental i vital que travessa el film i la proposta del cineasta per humanitzar el mite de van Gogh: l'enquadrament de l'home per damunt de l'artista amb una nova estilització, física i interpretativa, del personatge de van Gogh que encarna l'actor Jacques Dutronc. Descobrim com el procediment creatiu del cineasta revela aspectes de *naturalització* de la llegenda sacrificial de van Gogh, encara que Pialat parteixi d'un declarat posicionament anti-mític.

2.- L'ARTISTA.

"Il existe donc bien aujourd'hui une <<affaire van Gogh>>: une drôle d'affaire, qui fait intervenir des vivants (nous-mêmes) et des morts (van Gogh et ses contemporains), et dans laquelle nous continuons d'être pris, comme en témoigne la multiciplité des discours, des publications, des controverses à son sujet, dont se nourrit le motif de l'incompréhension constitutif de la légende". HEINICH, N. (1991:56)

2.1.- DE L'ANONIMAT A MITE ARTÍSTIC DEL SEGLE XX.

Trenta-set anys separen el naixement, el 30 de març de 1853, del traspàs de van Gogh, esdevingut el 29 de juliol de 1890. Aquesta breu existència va associada a dues obres singulars: la plàstica -amb 879 pintures, 1.756 dibuixos i 10 gravats- i l'epistolari -amb 821 cartes fins avui conegudes, 668 de les quals foren adreçades al seu germà Théo-[20]. Pintura i epístoles, exponents de la recerca de la seva veritat vital, eren en el moment de la mort de l'artista dues obres desconegudes, amb una existència pràcticament reclosa a l'àmbit familiar i d'uns pocs amics i coneguts.

Els col·legues de l'artista i també competidors seus, els crítics, els marxants i finalment el públic, són els "quatre cercles del reconeixement"[21] de la pintura d'un pintor. Aquests quatre cercles i en aquest ordre, que va des del més pròxim al més llunyà en relació a l'artista, es constitueixen en cadena d'observadors i jutges de l'obra, amb capacitat de fer-la transitar del desconeixement més absolut a l'èxit. En el moment de la mort de van Gogh, la resposta de cada un d'aquests cercles és tan ínfima que corrobora l'estat d'anonimat de l'artista i la seva obra. Paul Gauguin i Émile Bernard són els més clars companys-competidors amb una posició ambivalent quant a la valoració del seu treball creatiu. En el segon cercle, els crítics, amb algunes ressenyes d'incomprensió sobre l'estil en ocasió de la seva participació al Saló dels Independents, i una excepció, la de l'article *"Les isolés-Vincent van Gogh"* de

20. Les dades sobre l'obra plàstica i l'epistolari han estat extretes de LECALDANO, P. (1972:131).

21. L'expressió és de l'historiador Alan Bowness (1989:11)

Georges-Albert Aurier[22], amb alguns paràgrafs visionaris pel que fa a la valoració posterior de l'obra. Pel que fa als marxants, tant Théo van Gogh com Père Tanguy es troben amb la dificultat d'imposar les teles de Vincent, molt allunyades del gust burgès del moment i de la seguretat en la inversió que demanava el mercat. En el darrer esglaó, com a representant del cercle del reconeixement del públic, només ens consta en vida del pintor la venda d'un quadre, *La vinya vermella*, per 400 francs de l'època a la pintora Anne Boch[23], que la fa exponent del favor del públic i també ens parla de la feblesa d'aquest públic.

Diversos són els motius que poden explicar aquesta existència silenciada de l'obra i l'artista. Apuntem d'entrada la dedicació tardana al dibuix i la pintura; van Gogh no comença a pintar fins als 27 anys, iniciant-se de manera autodidacta sense haver mostrat mai abans vocació, ni dots primerenques. A això, s'hi afegeix una manca d'aptitud que serà suplerta per la tenacitat i l'esforç[24], però que dilatarà la consecució d'un estil propi i identificatiu. La seva actitud vital i artística, enfrontada als valors establerts de la societat i l'acadèmia artística de la segona meitat del segle dinovè, el posicionaren en el llindar, on les propostes transgressores i sense possible assimilació passen desapercebudes. Van Gogh uneix de manera profètica pensament i propòsits creatius, els quals estan estretament lligats a la seva biografia: educació cristiana inspirada en la puresa i el sacrifici, lectures disperses d'autors com Michelet, Dickens o Zola, que tenen en comú l'ideal social amb el qual s'identifica i que també hereta dels

22. Publicat al primer número de *Le Mercure de France*, 10 de gener de 1890.

23. El mes de gener de 1890, Vincent, a través de Théo, exposa en una col·lectiva a Brusel·les. Anne Boch, germana del poeta Eugène Boch, amic de Vincent i de qui havia fet un retrat -*Retrat del poeta belga Eugène Boch*, 1888- compra el quadre arran de l'exposició.

24. "Si hubo alguna vez un pintor que se dispusiese a luchar contra las adversidades más desalentadoras -una ausencia al parecer absoluta de talento- con fiera determinación y con la sola fuerza de su voluntad, ese fue Vincent van Gogh". REWALD, J. (1988:22). Justament, el filòsof Juan Antonio Marina, en ocasió de la presentació del seu llibre *El misterio de la voluntat perdida*, posava van Gogh com a paradigma de voluntat en la construcció del seu talent pictòric. *La Vanguardia*, 27 de novembre de 1997.

postulats de la Comuna de París de 1871, el sentimentalisme romàntic, la compassió pels més pobres que el mena a viure i treballar al seu costat, d'on escull els models i els temes de la seva pintura i el rebuig rebel a tota autoritat -la paterna i de l'església protestant primer, la del gust per una pintura buida d'emoció i del mercantilisme artístic després-. Unes teles sorgides d'un idealisme utòpic semblant -en el qual Carol Zemel[25] classifica sis tractaments temàtics en què es concreta la visió de la possible utopia: *dones i sexualitat, l'artesanat rural, el ciutadà republicà, la identitat professional, la burgesia i el mercat* i la *construcció de l'ideal rural modern*- tampoc varen trobar ressò en el mercat, sotmès a les lleis del gust burgès del moment, que prefixava uns temes benestants i tradicionals, uns colors esmorteïts, amb formes i figures sense el rastre de la pinzellada i molt clarament -i en el primer lloc dels seus interessos- un valor segur en la inversió. Resta encara per afegir una carrera excepcionalment curta, truncada sobtadament per una mort prematura en relació als deu anys de pràctica i a les possibilitats d'una vida més llarga, la brevetat de la qual no va impedir, però, l'elaboració i plasmació d'un estil avançat al seu temps històric tant en la forma com en els temes, però sense les condicions, el context i sobretot el temps suficients de donar-se a conèixer per la interacció dels "quatre cercles de reconeixement"[26].

Quan van Gogh mor és ningú, un desconegut de qui el diari local d'Auvers-sur-Oise fa una petita ressenya en el capítol de successos per anunciar el seu enterrament, on el que es destaca és l'auto-agressió d'un foraster del poble i del país, un pintor holandès

---

25. ZEMEL, C. (1997)

26. "L'artiste doit vivre jusqu'à la maturité pour bénéficier de sa situation. Si pour une quelconque raison il meurt jeune, sa carrière artistique apparaîtra comme un échec, et les mythes sur l'artiste méconnu commenceront à se développer. Prenons par exemple le cas van Gogh. (...) Eût-il vécu jusqu'à quatre-vingts ans, mourant en 1933, qu'il eût certainement été très célèbre et très riche". BOWNESS, A. (1989:48). *Cf.* HEINICH, N. (1991:53)

que es va disparar un tret que acaba sent mortal després de tres dies d'agonia[27]. Havia estat ningú en vida i era ningú en la mort, però aquest no res era el producte de la seva pròpia auto-construcció, en el sentit donat per Heidegger i Sartre *la Nada no es, se nihiliza* i designa *la totalidad del ser considerada en tanto que Verdad*[28]. L'anorreament de Van Gogh neix de la confluència de la seva veritat d'artista i nihilisme religiós, del desarrelament social i de corrent artístic, de l'estrangeria real a França però que de semblant manera podia haver experimentat a l'Holanda natal i encara d'un apunt psicològic, la renúncia al cognom patern[29]. Vincent van Gogh encarna de manera immillorable el qualificatiu de *monstre del llindar* amb el qual Manuel Delgado designa els éssers com els artistes ubicats en el *limen* .

> "Son nadas caóticas e hiperactivas, entidades anómicas con dedicación plena, personajes que vagan sin descanso y desorientados entre sistemas. Aturden el orden del mundo al tiempo que lo fundan (...) El umbral o margen no está en una orilla de lo social, sino en el núcleo de su actividad. El marginal -léase ser liminal o liminoidal- se mueve entre dos luces, al alba o en el crepúsculo, anunciando una configuración futura o señalando el estallido de una estructura". DELGADO, M. (1999:114-117)

Aquesta mirada genèrica de l'antropologia ens aboca a la singularitat que el destí pòstum reserva a van Gogh, el de la figura humana que esdevé *post-mortem*, personificació del paradigma artístic de la grandesa de l'artista i del que comporta de desplaçament del caràcter únic de l'obra pel caràcter únic de l'artista.

---

27. *L'Écho Pontoisen*, 7 d'agost de 1890. LECALDANO, P. (1972:89).

28. SARTRE, J. P. (1984:52-57)

29. A partir de l'estada a París signarà les teles amb el nom de pila Vincent, que es pot reconèixer en totes elles fins a l'última. El seu nom, Vincent Wilhelm van Gogh, és el d'un germà nascut mort exactament un any abans -dia a dia- del seu naixement. El seu nom, doncs, és abans que tot per a ell la inscripció sobre una tomba, amb la dificultat afegida de fer passar a la posteritat un nom ja simbòlicament mort. "Toute sa vie van Gogh luttera désespérément contre cette ombre de lui-même, contre le mort qu'il porte en lui à travers ce nom maudit. Il n'est dès lors pas surprenant qu'il ait tellement peint le vide, la place de l'absent, les chaises vides: il n'est pas étonnant non plus qu'il ait peint avec tant d'obstination le jaune, le soleil, la lumière pour tenter de sortir de l'ombre, de vivre en fin, de ressusciter en quelque sorte grace à la peinture. Signer "Vincent", c'est pour lui une tentative de trouver son identité en dissociant les deux prénoms, en les arrachant au patronyme mal aimé". Nicole de Mourgues a *Le nom propre, la signature en peinture et au cinéma* dins de BELLOUR, R. (1990:146).

2.1.1.- Els inicis de la reputació pòstuma.

La *incomprensió* indissociable de la imatge de van Gogh provoca en vida seva la manca de reconeixement del valor de l'obra i del corresponent valor econòmic i, en la mort, l'inici d'un moviment que itinera des del silenci fins a la paraula, que posarà de relleu primer a la persona per part dels companys artistes que es relacionaren amb ell i després a l'obra i a l'artista, per part de la crítica especialitzada. Aquest és justament el punt que marca l'entrada d'un pintor a la història de l'art -*l'existència oberta*- i on la tasca de la crítica es desenvoluparà en un doble moviment contrari de particularització, referida a les característiques específiques de la pintura i de generalització, que apel·la a la coherència de la totalitat d'una obra acabada. Entre els trets més destacats que particularitzen la pintura de van Goh es posa en evidència l'ús del color, el traç matèric i enèrgic, la interpretació personal i subjectiva del model, la perspectiva distorsionada, els temes socials, el retrat psicològic, les etapes pictòriques en relació als espais geogràfics de creació, l'escriptura pictural fàcil de reconèixer, sinònim d'un estil absolutament propi i original. El que és més important d'assenyalar, però, és com aquestes especificitats pictòriques són referides a la persona del pintor amb un moviment de bàscula, que alternativament es decanta de la pintura al pintor i viceversa, engruixint -i aquesta és la dada significativa- l'argumentació progressiva de la biografia[30].

L'elaboració crítica de l'obra de van Gogh es distingeix pel consens de criteris dels especialistes europeus i la ràpida acceptació que es viu en les tres dècades següents a la mort de l'artista. *Fortuna crítica* [31] és l'epítet amb el qual Carol Zemel bateja aquest fet

30. "Excès, personalité, subjectivité, originalité, folie, mystère, marginalité: autant de signes de rareté privilégiés par la critique, qui insiste sur ce qui chez van Gogh échappe à l'ordinaire. Cette mise en évidence des particularités de la peinture passe en outre par la prise en compte du peintre lui-même, non plus seulement en tant qu'auteur de tableaux mais en tant que personne". HEINICH, N. (1991:39)

31. ZEMEL, C. (1980:1-12-43)

i hi distingeix tres fases que s'interrelacionen amb l'evolució del context social i cultural d'aquests trenta anys. La primera, de 1890 als volts del 1900, es fonamenta en la crítica holandesa i francesa i, molt especialment, per quantitat i dedicació, en la dels crítics del seu país d'origen que tenyeix d'ideals culturals nacionals les formulacions sobre la imatge de van Gogh .

> "He was recognized as an artist who, like the *Tachtigers*, had replaced the naturalistic premises of Impressionism with his own personal vision and passionate style, and by 1892 he was aligned as a colleague in spirit with such painters as Jan Toorop, Thorn Prikker, and R.N. Roland-Holst. The apparent stylistic differences between Vincent's paintings and those of his Dutch contemporaries were largely set aside as critics focused on van Gogh's emotional and spiritual outlook and his individualistic approach". ZEMEL, C. (1980:150)

En aquests deu anys a França, els articles de Mirbeau i Bernard van proveir una imatge angoixada i espiritual del pintor, seguidora dels ideals simbolistes que planaven en l'article d'Aurier. A l'arribada del tombant de segle, els crítics alemanys i britànics, des de l'òrbita dels seus països respectius, s'afegeixen a la tasca, que ja compta amb una literatura ben articulada sobre la càrrega emocional de les pintures, l'estil rabiosament individualista, l'inquietud espiritual i el separatisme social de van Gogh. La convulsió social de l'última dècada del segle XIX i la primera del segle XX en aquests quatre països de l'Europa occidental, amb violència anarquista a França i Bèlgica, expansió dels nacionalismes i dels partits socialistes, vagues generals i la lluita pel sufragi femení, era l'escenari propici per fer niuar una imatge de l'artista com a geni incomprès, lectura que també venia reforçada pel llegat cultural del Romanticisme i que es trobava recolzada a la vegada pel bon acolliment de les exhibicions dels Impressionistes, dels Independents i dels Secessionistes.

A principis de segle s'inicia la segona fase en el creixement de la reputació pòstuma, que depassa en un parell d'anys la primera dècada del segle i esdevé una època d'expansió en el reconeixement del pintor, a cavall del corrent d'acceptació d'estils pictòrics que l'afavoreixen.

> "... discussions of his work coincided with the emergence of styles that were compatible with and even influenced by his own. In general, the success of the Luminists in Holland, the Fauves in France, and the Expressionists in Germany provided a hospitable ambience for Vincent's art and his reputation flourished along with theirs". ZEMEL, C. (1980:150)

Paral·lelament, emergeix en aquesta etapa la polèmica entorn de l'emocionalitat que es considera l'essència de l'estil van Gogh i que, vista des de les perspectives nacionals dels quatre països, serveix per a validar o refutar l'obra de l'artista. A França, es relaciona la vehemència inscrita en el traç i en el conjunt de la tela a la inestabilitat mental del seu creador; aquesta aversió pel temperament de l'obra també s'invoca en nom de l'herència cultural francesa i se suma a la tendència clàssica que pren força en aquests anys. A Holanda, mentre la interpretació crítica ha iniciat la renúncia a la construcció de "l'holanditat" de l'obra, s'emfatitza en general l'emocionalitat com el valor que cohesiona el conjunt de l'obra i assegura la seva universalitat, però al mateix temps es produeixen controvèrsies sobre la força emocional de la pintura, en la qual es veu un renaixement cultural seguidor de les idees de Nietzsche. La desconnexió del pintor i de la seva obra respecte d'Alemanya i Gran Bretanya, no deixa de provocar l'interès crític en aquests dos països, encara que de manera més distanciada a Gran Bretanya, on el lideratge de la veu de Roger Fry es va desmarcar de l'expressió directa del sentiment en favor del mètode. En el cas alemany, els arguments nacionals van desenvolupar un paper important en aquest debat, donat que van Gogh era vist com el representant de la moderna cultura francesa, cosa que justificava ser atacat per uns i elogiat per d'altres. Tot i així, l'expressivitat de l'obra va trobar espai en l'Expressionisme alemany i finalment va estar aclamat com un precursor del Modernisme alemany.

En aquests quatre països, a partir de 1912, les característiques de l'estil de l'obra de van Gogh ja es troben plantejades i l'impacte del seu creador confirmat, cosa que dóna peu a un creixement continuat de la seva reputació.

"Discussions of his personal life and character dominated the literarure and inagurated the third phase in the development of his legendary image. In part, the repeated publication of van Gogh's letters in larger and more comprehensive editions fostered a biographical approach. The value of the correspondence was enhanced by the apparent relevance of Vincent's story for artists, writers, critics, indeed, for ordinary readers, who conceived of his struggle for survival and for his art as prototypical of the difficulties they too faced in those years of ferment and unrest. Fueled by the cultural and political pressures of the period, an allegorical approach to van Gogh's life developed which stressed perseverance, spiritual and social idealism, and undaunted heroism as its central motifs". ZEMEL, C. (1980:152)

En aquesta tercera i última fase s'ubica definitivament el nom de van Gogh en la història de l'art. A l'argumentació biogràfica, que ja es trobava impregnada dels qualificatius de l'especificitat pictòrica, s'afegirà, paulatinament, l'extracció esbiaixada de passatges íntims i propostes estètiques continguts en la correspondència de Vincent[32]. El gruix de les cartes a Théo, amb un destinatari familiar i amb vocació de privacitat, assoliran una existència de document públic. Les cartes són especialment valuoses en el sentit que René König dóna als documents d'*estètica d'artista*. En les seves paraules, aquests documents són *una forma de la autoconciencia en la interpretación del sentido del arte, que se convierte en un documento literario propio*[33]. Van Gogh és, en aquest sentit, un dels primers pintors amb un registre constant de la seva autoreflexió en forma de missives, qui a més de pintar, també va parlar. Es pot considerar que la publicació i coneixença de la correspondència ha estat positiva pel que fa a poder copsar tota la dimensió i profunditat de l'anhel artístic del pintor, però, a la vegada, el que se n'extreu puntualment amaga sovint un sedàs que fa emergent només allò que es vol ressaltar.

---

32. Primerament, les cartes escrites a Emile Bernard i publicades el 1911. Les cèlebres cartes a Théo no sortiran a la llum fins al 1937 i més tard, el 1950, les dirigides a van Rappard. La primera publicació íntegra en llengua holandesa de l'epistolari és del 1953 -centenari del naixement de pintor- i deguda a la dona del seu germà Theo, Johanna Bonger. Edició ampliada i revisada el 1956 i a partir de la qual s'han dut a terme les traduccions. El gruix més important de cartes són les escrites al seu germà; hi ha, però, d'altres destinataris importants: a més d'Émile Bernard i Anthon van Rappard, la seva germana Wilhelmina, els seus pares, Gauguin, la família Van Stockhum-Haanebeek, la mateixa cunyada Johanna, Paul Signac ...

33. KÖNIG, R i SILBERMANN, A. (1983:177)

A Europa, la turbulència política i social que provoca la I Guerra Mundial demana a tots els sectors socials dosis d'heroisme i sacrifici; en aquest context, la imatge èpica de van Gogh esdevé el model simbòlic que es convoca des del vessant cultural. Les conclusions de Zemel[34] ratifiquen que als volts de 1920, el pintor es reconegut com un gran artista a qui es respecta com a pioner de la pintura moderna. Els seus dibuixos i quadres formen part de les col·leccions dels museus d'Europa i Amèrica, l'obra coneix l'èxit internacional del mercat de l'art, al temps que proliferen les falsificacions dels seus quadres -signe evident del seu èxit-. Per la seva banda, els estudis biogràfics presenten la seva figura com una víctima de la decadència social i la seva vida és narrada com un conte exemplar de lluita, esforç, dedicació i tràgic auto-sacrifici.

La mort a la qual s'auto-destina van Gogh és el motor que inicialment desencadena i accelera la reputació pòstuma; la mort física del creador donarà vida a l'obra i a l'artista, salvarà el seu art. Vincent van Gogh és ja als anys vint un heroi cultural, figura en la qual d'una manera continuada es concentraran una munió d'ideals culturals, que trascendeixen la seva identitat individual i alhora compendien una sèrie de valors socials i creences morals[35]. Un fenomen destinat a compartir la polaritat dels sentiments i ideals populars al llarg del segle XX amb el discurs crític i relativitzador dels erudits.

---

34. ZEMEL, C. (1980:149-154)

35. La historiadora de l'art Griselda Pollock a *J'acusse van Gogh*, una producció de Channel Four de l'any 1992, apunta amb un sentit crític vers la llegenda del pintor: *en la dècada dels anys trenta, la figura de l'artista es corresponia amb l'estat d'ànim de la depressió. En els anys quaranta i cinquanta, el seu art va ser defensat com l'art que Hitler odiava. A l'època de la Guerra freda, van Gogh era l'exponent del suprem individualisme del moment i en els anys vuitanta i noranta, la societat sencera ha estat particularment fascinada pel preu de les seves obres.* L'obra es pot consultar en l'arxiu IMPUT, col·lecció de l'any 1992, dipòsit UPF.

2.2.- LA LLEGENDA DE VAN GOGH.

Qualsevol objecte pot transitar d'una existència tancada, muda, a un estat d'oralitat, obert a l'apropiació de la societat, en apreciació de Roland Barthes[36]. La narració d'una persona o cosa deixa de ser estrictament la persona o cosa, així l'objecte o el fet investit per la literatura trascendeix la matèria o l'esdeveniment i canvia quant a l'ús social que se'n fa. Justament aquest és el cas de van Gogh, qui existeix en tant que l'han escrit, en tant que s'ha interpretat la seva pintura, escriptura i vida. La figura de van Gogh ha estat engrandida per una gran multitud de textos, intervencions i reproducció a gran escala de les imatges dels seus quadres. Biògrafs, novel·listes, poetes, crítics, historiadors, psiquiatres, filòsofs i cineastes, entre altres, han canalitzat de manera continuada la seva aportació a través de publicacions[37], exposicions, pel·lícules i el flux continuat dels grans mitjans de comunicació...[38] Dos diferents nivells de discurs s'han distingit en aquesta obertura i apropiació social de la figura de

---

36. BARTHES, R. (1991:199)

37. La Bibliografia sobre van Gogh de Ch. M. Brooks en cataloga fins a 671 publicacions de tota mena en el període que abasta des de l'última dècada del segle XIX a les quatre primeres del XX. El creixement dècada a dècada corrobora el que hem dit fins ara sobre la reputació pòstuma del pintor: 22 a la dècada 1890-99, 35 entre 1900-09, 79 entre 1910-19, 220 entre 1920-29 i 288 entre 1930-39. Per la seva banda, J. Rewald cataloga 391 publicacions fins a principis dels anys seixanta, catalogació que segons el seu autor pretén ser qualitativa en lloc de quantitativa, en els següents apartats: *Bibliografia, Catàlegs de l'obra, Escrits de van Gogh, Testimonis, Biografies, Estudis mèdics i psiquiàtrics, Estudis estilístics, Estudis sobre falsificacions, Reproduccions, Varis* i *Ficció*. REWALD, J. (1988:472-489). A partir de la catalogació de Rewald, resulta interessant el quadre gràfic sobre el volum de les publicacions per dècades que confecciona N. Heinich, on comparativament es posa de relleu el creixement dels apartats: *Biografies, Testimonis, Estudis mèdics* i *Ficció*. HEINICH, N. (1991:61)

38. Dos directors, Leos Carax i Danièle Dubroux, han cercat en la imatge èpica associada a van Gogh la inspiració per a la seva personal recreació de l'èpica artística. Com el motor de la interpretació de Denis Lavant a *Les Amants du Pont-Neuf* del primer i com el gèrmen d'un film, *Border Line*, del segon. Veure les confessions recollides per BELLOUR, R. (1999:171)

l'artista: un de *naturalitzador* de la història i del fet cultural, en tant que llegendari[39], i un altre de denúncia de la llegenda i ambivalent enfront de l'obra, l'artista i les seves circumstàncies, des d'una posició il·lustrada. Un i altre han conviscut, encara que la darrera postura és segona en termes de cronologia i posicionament.

La *llegenda* i el seu adjectiu *llegendari* solen prendre en l'accepció corrent un cert sentit pejoratiu, oposat a *història* i al que és *històric*. El mot llatí *legenda* -literalment el que hi ha a llegir- no implica en el seu origen un judici sobre el valor històric o fictici dels fets narrats. De fet, el terme llegenda no s'oposa directament a veritat històrica, però sí que la seva aparença històrica és encobridora d'una major o menor proporció d'elements imaginatius. Donat que la llegenda fa emergir elements autèntics de la vida dels herois o dels sants i que només reté, conta o dóna a conèixer allò que justament els constitueix en herois o sants, la llegenda, en la seva lloança, amaga i deforma. En unes altres paraules, la llegenda no inventa cap fet o succés, però insereix la traïció de la desproporció, del retoc, de la magnificiència, de la insistència... Mircea Eliade ens recorda que quan el mite deixa de revelar els misteris cosmogònics i fundacionals es *degrada* i es converteix en llegenda, en la qual es preserva el reflex constant de la mitologia i del comportament mític, una necessitat humana i universal de relacionar-se amb figures i històries paradigmàtiques o exemplars. La llegenda, com el mite, és la forma per excel·lència del pensament col·lectiu i segueix la pauta mítica d'imitació d'un *model transhumà*, de la *repetició d'aquest model exemplar* -en molt diferents suports i mitjans en els nostres dies- i de la *ruptura del temps profà* per mitjà d'un temps concentrat, hereu del temps primordial[40].

---

39. L'enfocament semiòtic de R. Barthes subratlla que la funció primària del mite és fer natural el fet cultural, cosa que s'opera a través d'una cadena de conceptes i connotacions que es donen sota el llindar de la consciència i com a resposta inter-subjectiva.

40. ELIADE, M. (1957)

La llegenda de van Gogh és coneguda, compartida i acceptada en la nostra cultura, que en el cas present hauríem de definir d'una manera molt més àmplia que simplement occidental, ja que la popularitat del fenomen van Gogh es ramifica també per cultures de societats avançades de l'orient llunyà. Japó és l'exemple més evident i possiblement influenciat pel propi interès de van Gogh en la forma plàstica de les estampes japoneses que va copiar.

2.2.1.- L'artista pintor, heroi de les biografies.

El corrent biogràfic sobre van Gogh l'inicia Meier-Graefe el 1910 en llengua alemanya i el segueix Théodore Duret el 1916 en llengua francesa. Des de llavors la característica més rellevant ha estat la seva inflació constant, sempre molt més unida a la celebració de l'artista que a les noves dades que justifiquessin un nou autor, una nova publicació[41]. Des de l'antiguitat, el discurs llegendari s'instrumenta en el desplegament de l'estratègia textual del gènere biogràfic, que en la seva estructura i èpica reitera les peripècies de l'heroi mític. A més a més, el desplegament de la retòrica biogràfica -associada a l'efecte de singularització en isolar un subjecte com a objecte únic de la narració- li confereix una especificitat que enlaira les circumstàncies de la seva vida per damunt de les banalitats ordinàries de la resta dels mortals.

> "Su importancia [la de les biografies] fue pronto tan grande que la imperecedera fama de varios artistas griegos (Zeuxis y Apeles por ejemplo) se basa solamente en estas biografías, sin que hayamos podido formarmos otra impresión de sus obras posteriormente. El que la fama del artista pueda sobrevivir a cualquiera de sus obras es una asombrosa prueba de la poderosa influencia de las biografías de artistas griegos, que nunca han dejado de conocerse desde la antigüedad ..." KRIS, E. i KURZ, O. (1995:24)

---

41. John Rewald cataloga 98 obres escrites entre biografies, testimonis i novel·les inspirades en van Gogh durant les cinc primeres dècades del segle XX -recordem que l'autor limita la seva catalogació a les publicacions principals-. De les quals i per dècades, 12 corresponen al període 1910-19, 23 entre 1920-29, 25 entre 1930-39, 12 entre 1940-49 i 26 entre 1950-59. L'allau dels quaranta anys següents fins als nostres dies és pràcticament impossible de resseguir i té en la commemoració del centenari, l'any 1990, el seu punt culminant.

La pretesa coneixença de l'altre esdevé fàcilment quimera, un miratge o convenció compartida socialment. Per a Bourdieu, la *il·lusió biogràfica* és un parany comú per al gènere biogràfic de la literatura i el mètode biogràfic de les ciències socials:

> " Producir una historia de vida, tratar la vida como una historia, es decir, como el relato coherente de una secuencia significante y orientada de acontecimientos, es quizás sacrificarla a una ilusión retórica, a una representación común de la existencia que toda una tradición literaria no ha dejado ni cesa de reforzar". BOURDIEU, P. (*Historia y Fuente Oral*, n. 2:27-33).

El temps del relat biogràfic és un temps orientat en una successió de fets que la biografia vasariana renaixentista -a partir de la premissa clàssica que uneix les dues entitats, artista i obra, en una sola- transforma en procediment metodològic en la mesura que valora les obres des del seu ordenament en un trajecte de vida. No solament en la linialitat temporal i de les formes es deixa sentir el pes de la tradició literària, sinó que també prefigura el fons de les biografies de pintors amb episodis temàtics constants i valors establerts de l'artista. El treball de Kris i Kurz de l'any 1934 sobre les biografies dels artistes plàstics a l'Antiga Grècia revela una actitud uniforme dels biògrafs respecte dels seus herois, que es basa en la repetició d'uns temes biogràfics fixos. De la tradició oral es van extreure uns episodis estereotipats o anècdotes d'artistes, que poden ser considerades les "cèl·lules base" de les biografies de pintors.

> "Por lo general, la anécdota trata de una persona destacada o de un héroe (o sustituye un tipo social determinado) al que aproxima a nuestra comprensión para que podamos identificarnos con él más fácilmente. Por consiguiente, lo que se cuenta del héroe debe considerarse, sobre todo, como un barniz de su biografía <oficial>, mostrando al gran hombre con sus flaquezas humanas, o presentando su habilidad bajo un nuevo e inesperado punto de vista. Podríamos decir que la anécdota es un episodio de la vida secreta del héroe". KRIS, E. i KURZ, O. (1995:27)

Al parer dels dos autors, que van encarar la recerca des de la perspectiva històrica, filològica i psicològica, les biografies narren amb plausibilitat esdeveniments de la vida dels artistes que es troben predeterminats i que tenen per objectiu la seva heroïtzació,

fet que al mateix temps modela el destí professional i social de l'artista[42] i la percepció que en té la societat[43]. No és possible establir una relació directa entre el model d'artista pintor a la Grècia clàssica i l'artista pintor renaixentista, ni entre aquest i el del segle XIX. Per contrapartida, en aquests tres moments històrics, la convulsió i vitalitat que va generar el treball creatiu dels pintors els va fer mereixedors de l'atenció dels biògrafs, i aquí, en les biografies, sí que s'hi pot seguir el rastre d'una relació directa que el gènere literari va alimentar d'una època a l'altre, i cada una s'endevina deutora de la seva antecessora.

Obrim a continuació un parèntesi per a veure amb més detall el resum d'una selecció dels principals temes biogràfics fixos i dels valors de l'artista, segons els van aïllar Kris i Kurz, amb la finalitat de poder associar-los o no amb la convenció establerta en els episodis biogràfics sobre Vincent van Gogh, siguin o no veritat històrica. Es tracta de veure quins temes i valors difosos sobre van Gogh són temes i valors coincidents amb els artistes pintors de la tradició literària clàssica i de si es podria parlar d'herència mítica. Entre els temes sobresurten els que segueixen, que ens permetem d'enumerar sense cap intenció jeràrquica i a fi de facilitar-nos el comentari:

1• La infància i la joventut de l'artista com a territori de premonicions del futur al qual està destinat. Amb una circumstància casual que l'inclina vers l'experiència artística per a la qual el nen o el jove està especialment dotat. Sense mestres, amb una instrucció autodidacta que més tard precisarà de ser inscrita en una successió

42. "Aquel que pone en práctica su vocación, en cierto modo acepta su destino tipo. Esta consecuencia no tiene que ver exclusiva o principalmente con el pensamiento consciente y con el comportamiento del individuo (en quien puede tomar la forma de un concreto <código de ética profesional>), sino con el subconsciente. El campo de la psicología hacia el cual señalamos, puede etiquetarse como de la <biografía preestablecida>". KRIS, E. i KURZ, O. (1995:112)

43. Posteriorment, Ernst Kris va publicar en solitari i amb un enfocament plenament psicoanalític part d'aquesta recerca dins d'un llibre més ampli. L'autor dedica un capítol a l'estudi psicològic del paper de la tradició a les antigues biografies d'artistes com a conformadora de la imatge de l'artista. KRIS, E. (1955)

dinàstica del coneixement artístic. Sovint el futur artista, d'origen humil, viu enmig de la naturalesa amb molt de temps per observar-la.

2• El descobriment del talent com un dels moments culminants del relat biogràfic. Sovint en una edat primerenca, renovant-se en cada ocasió el miracle del nen prodigi, qui haurà de lluitar també contra tota mena d'obstacles, entre els quals no falta el de l'ascens social. En alguns casos el descobridor del nou talent es converteix en el seu mestre.

3• L'artista pintor com a posseïdor de la "imatge interna", això és, el coneixement i domini de la proporció que significava que l'artista coneixia les lleis secretes segons les quals Déu va crear l'home.

4• L'artista viu exclusivament pel seu art, desconnectat de la resta del món, fins de les seves pròpies necessitats.

5• La recerca de la soledat, de l'alcohol, amb la finalitat d'aconseguir una consciència que renuncia al vincle amb la realitat i amplia els límits del jo.

6• L'artista busca la seva mort quan creu que ha fracassat. L'heroica postura de l'autodestrucció és una fórmula biogràfica amb diferents versions, que estableix un estret lligam de la vida física i psíquica de l'artista amb la seva obra.

Pel que fa als tres primers punts, no es dóna cap paral·lelisme amb el trajecte vital i artístic de van Gogh. És important d'observar la no concordança dels punts 1 i 2, donada la seva importància i repetició en un tant per cent molt elevat de casos clàssics i renaixentistes -en els nombrosos relats de vides de pintors renaixentistes de Giorgio Vasari es pot trobar una munió de temes típics que es repeteixen amb molt poques variacions respecte de les biografies clàssiques-[44]. Tot i que sí hi ha coincidència en

44. La biografía de Giotto n'és un bon exemple. La infància de l'artista i el descobriment del nen prodigi, un geni destinat a la immortalitat des del seu naixement. El seu origen humil -un pastor d'ovelles que pintava aquests animals a les pedres-. El passatge del descobriment casual per part de

l'autodidactisme del punt 1, tòpic molt reelaborat i engrandit per les biografies de van Gogh, donat que esquiva l'aprenentatge i el consell rebut de diferents pintors holandesos i parisencs. La "imatge interna" del punt 3, arrelada en les filosofies platònica i neo-platònica, segons la qual la creació està d'acord amb una idea divina -*la veu interior* de Panofsky[45]- serà la característica distintiva de l'artista diví, l'*alter deus* que el Renaixement portarà a la seva màxima expressió. La pràctica pictòrica de van Gogh es va medir voluntariosament en la rercerca més que en la possessió d'una "imatge interna"; així, la seva representació pictòrica tendeix a deformar-se, *el quadre no representa, és*, en paraules de G.C. Argan[46]. Si bé, en el sentit clàssic del terme, podríem dir que no hi ha "imatge interna" a van Gogh, el pintor sí compta, tanmateix, amb la capacitat creativa de l'expressió pictòrica moderna. Els punts 4, 5 i 6 són coincidents amb aspectes coneguts, compartits i acceptats sobre van Gogh, a més de la dada històrica del seu suïcidi. Segurament, en el tractament dels temes d'aquests tres punts, és on més es deixa veure la petjada llegendària. L'últim tema, el punt 6, resulta interessant en tant que es relaciona amb la teoria de l'art de Plató, que assimila l'obra de l'artista a la seva ànima, formulació que el neoplatonisme renaixentista revitalitzarà fins als nostres dies i on la unió obra-artista, en el cas de van Gogh, serà l'exemple paradigmàtic[47].

Entre els valors de l'artista aïllats per Kris i Kurz ressaltem els que segueixen, numerats amb la mateixa intenció anterior:

Cimabue de les dots excepcionals de Giotto, qui més tard es convertirà en deixeble del seu descobridor, un tòpic que serveix per establir el llinatge. I també el lent però imparable ascens de Giotto en l'escala social. Giorgio Vasari és un dels biògrafs més prolífics del Renaixement amb els nou volums de *Le Vite de piú eccellenti Pittori, Scultori et Achitettori*, 1550. Traducció castellana publicada per la Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

45. PANOFSKY, E. (1984)

46. ARGAN, G.C. (1977:160-161)

47. Els biògrafs també es van inclinar per unir en les biografies dues o més personalitats artístiques i la competència entre elles, molt passional i no sempre pacífica, en la qual també es té tendència a veure l'obra del rival com a substitut de la persona.

1• La paciència i l'esforç continuat en el procés creador.

2• La rapidesa sorprenent amb la qual és capaç l'artista d'executar l'obra.

3• L'artista com a creador de l'obra d'art és l'únic que té poder sobre ella.

4• Superioritat de l'artista respecte a la resta dels mortals. L'artista és un ésser cridat a l'eternitat, que està per sobre dels que li encarreguen obres, dels crítics -enemics personals seus- i del públic. L'artista demostra sovint aquesta superioritat amb obvietat i rudesa.

5• L'artista guarda zelosament el secret de l'ofici, de la tècnica, de la singularitat de la seva obra, no fos que es malbaratés la seva vitalitat màgica.

6• La virtuositat de l'artista, un valor característic de l'artista mític, relacionat amb la facultat de crear una il·lusió de realitat.

Els tres primers punts són coincidents amb els valors que difonen les biografies sobre van Gogh, coincidències que cal matisar perquè obeeixen a raons diferents de les clàssiques que les enuncien. En el punt 2, la rapidesa de l'artista grec es refereix en part al domini i capacitat deguda als anys d'entrenament; en canvi, la rapidesa de van Gogh camina vers la pintura-acció, on a través d'unes pinzellades matèriques i remarcades s'endevina una manera d'*entrar* en la pintura, precursora llunyana de l'abocament matèric i la rapidesa de l'*Acting Painting*. El poder del pintor sobre la seva obra del punt 3, és traslladat al segle XIX, un poder comú als artistes independents i no acadèmics. Van Gogh és un d'ells, a més, amb una obra incompatible amb el gust i el favor del públic. La superioritat de l'artista del punt 4 és contrària a l'esperit de sacrifici que va unit a van Gogh, els temes de les teles i l'actitud de l'artista fou propera als homes humils, als mortals i, de fet, la crida de l'eternitat en ell sempre tingué un to religiós. Els punts 5 i 6 exposen valors allunyats del pintor modern. Per a van Gogh la impressió de realitat no era cap motivació, ben al contrari, en els retrats la

semblança fotogràfica fou substituïda per l'expressió i l'exaltació del color i les pinzellades.

Per a concloure aquest parèntesi sobre les fórmules biogràfiques clàssiques, podem apuntar d'entrada una certa retroalimentació d'arrel mítica en alguns dels temes fixos de les biografies de van Gogh i en la manera que són tractats. Les coincidències sense reserves dels punts 4, 5 i 6, més enllà de l'eventualitat que s'explicaria, o bé per l'atzar, o bé per raons genuïnes de l'activitat artística que concurreixen en van Gogh, són temes que la llegenda tracta de manera insistent i magnificadora, que per a la visió crítica de Griselda Pollock no són exclusives de les biografies fictícies, sinó també comunes a la història de l'art alimentada pel *criticisme interpretatiu*. La coincidència amb els valors dels tres primers punts ja hem vist que no obeeix a la llei clàssica sinó que és casual. L'aspecte clau en el qual veiem una herència clàssica de la llegenda, de la teoria de l'art de Plató i de les biografies renaixentistes alhora, és la constant seguida pels biògrafs d'associar fins assimilar l'obra pictòrica amb Vincent van Gogh, amb la seva persona, ànima, caràcter... i establir la psicologia, el caràcter i l'ànima de l'artista a través de la seva obra.

2.2.2.- La conformació hagiogràfica.

Un element preponderant en la llegenda és el contagi hagiogràfic de les biografies de van Gogh, és a dir, a la tipologia d'heroi cultural i social, s'hi afegeixen components i operacions semblants a les del sant cristià, heroi religiós. A *La gloire de van Gogh*, Nathalie Heinich denuncia els errors i deformacions de la llegenda en un assaig que estructura, de principi a fi, a partir de les quatre etapes que estableix Jacques de Voragine en les vides dels sants a mitjans del segle XIII: *desviació*, *renovació*, *reconciliació* i *pelegrinatge*. Per a la investigadora, es pot parlar d'una homologia entre certa definició cristiana de l'excel·lència religiosa i certa definició moderna de

l'excel·lència artística que encarna van Gogh, a més de projectar-se també disposicions religioses sobre la creació artística.

> "Mais ce qui change avec l'époque moderne et le régime que personnifiera van Gogh, c'est que le thème divin en sa forme explicite disparaît du domaine de l'art (...) L'artiste désormais ne s'autorise, si l'on peut dire, que de lui-même, et la reconnaissance suprême accordée aux plus grands ne l'est pas au nom de la religion, mais de la création: comme si l'art était devenu en soi une forme de religion - ou, plus exactement, comme si les conduites d'admiration traditionnellement cristallisées dans le culte des saints s'exprimaient désormais dans la célébration des artistes". HEINICH, N. (1991:80)

Van Gogh deixa enrere definitivament el concepte de la inspiració divina de l'artista, que travessa la història des de l'Antiguitat fins al Renaixement, i encapçala la llista d'una nova categoria, la dels *genis desconeguts*, és a dir, genis en tant que homes lliures i responsables com a artistes, i desconeguts, en tant que no foren reconeguts quan emergien i només la posteritat haurà estat capaç de captar el seu potencial de creació i el llegat de l'obra[48]. En el cas van Gogh, s'hi afegeix a més el títol de *geni maleït*, expressió que apareix per primera vegada el 1906. El més multitudinari i difós reconeixement públic de la posteritat d'un artista en tots els temps percep la persona i l'obra de van Gogh a través del filtre religiós de l'artista màrtir. És notori que l'hagiografia de van Gogh germina en els propis textos de la correspondència de l'artista, on es palesa la voluntat d'una *doble natura* -en expressió de Heinich- la d'artista i la de monjo, i el transferiment d'un sentiment religiós a la inspiració, la pràctica pictòrica i la mateixa pintura.

> "Cette imbrication entre expérience religieuse et création artistique permet - et d'autant mieux qu'elle est explicitée par l'artiste- de projeter sur l'oeuvre la spiritualité manifestée par la personne, en dépit de la quasi-absence dans sa peinture de sujets directement religieux". HEINICH, N. (1991:66)

---

48. A van Gogh concórren trets característics de la figura del geni. Recordem el que Antoni Marí ens diu sobre aquest arquetipus romàntic: "El genio trasciende las reglas del arte que la academia o el gusto establecido imponen, no admite más autoridad que la propia y no puede reconocer modelo alguno para su arte más que su propia idea. Es fiel a sus principios, que ha ido elaborando a medida que los ha visto objetivizados y realizados en la obra que sale de sus manos (...)". MARÍ, A. (1988:132)

Així, una vegada més, ara des de la perspectiva hagiogràfica, tenim l'obra per l'artista. L'obra vista com a concreció tangible de la vida espiritual de l'artista[49]. Especialment rellevants són per a nosaltres els aspectes de la inspiració i la pràctica pictòrica, en el doble vessant de compulsió i possessió per forces superiors, el *sentiment de l'estat de creació* de Rudolf Otto. Certament que és el mateix van Gogh qui es manifesta en estat d'arravatament creatiu durant la seva estada a la Provença, però aquest tret, l'hagiografia el recolzarà augmentant la càrrega mística, projectant quasi exclusivament un estat de compulsió i possessió en les mediacions de la vida de l'artista.

La mutilació de l'orella, el sofriment d'una patologia mental i el suïcidi són els episodis àlgids de les biografies i llocs comuns de l'apropiació social[50], fàcilment susceptibles de ser narrats des de la perspectiva de sacrifici de l'artista màrtir. La mutilació de l'orella esdevé el primer succés real amb qualitat de motiu d'excepció per al tractament hagiogràfic, que el posarà de relleu com a acte d'auto-sacrifici i com a anunci del suïcidi -la mutilació d'una part del tot, anterior a la mutilació total-. La consciència del patiment d'una malaltia mental per part de l'artista serà un gran ancoratge temàtic orientat vers el sofriment psíquic co-substancial a l'obra de l'artista, una forma d'inducció a veure l'artista malalt a través de la seva forma d'expressió i també a l'inrevés, l'obra com el reflex i espai de concreció del patiment i dolor de l'artista[51]. El model de santedat no és complet sense una vida ascètica, de castedat carnal. Des de

49. L'anàlisi sociològica responsabilitza la tradició protestant del refús de representacions religioses en la pintura de van Gogh i alhora el context artístic, afavoridor d'una mirada terrenal i directa, patent en el retrat, el paisatge, la natura morta... Per altra banda, per a Jaspers, la renúncia a les imatges explícitament religioses no és obstacle per a l'anhel místic i aquest segueix plasmat en la pintura de van Gogh, amb independència del tema. JASPERS, K. (1968:225-235)

50. Només ens cal recordar el nom d'un grup de música rock d'èxit en l'actualitat: *La oreja de van Gogh*. En aquest cas, una ridiculització de la celebració de l'artista màrtir, que insisteix, però, en la categoria de lloc comú.

51. I encara la variant de l'obra com el fruit de la bogeria de l'artista, la qual cosa té ja la connotació de desqualificació pictòrica. Aquesta possible reducció del valor de l'obra per la patologia mental fou ja denunciada el 1922 per Karl Jaspers, en el sentit que la malaltia no podia minimitzar la creació. JASPERS, K. (1968). Per altra banda, la multiplicitat de diagnòstics psiquiàtrics sobre la possible malaltia mental que patia van Gogh impossibilita tota conclusió sobre quina fou aquesta malaltia.

l'Antic Testament i la doctrina de Sant Pau, la carn és sinònim d'impuresa i el mètode hagiogràfic ha assimilat el cos a res, la *terra* i les *cendres* dels textos sagrats[52]. Una interpretació puritana de la sexualitat de van Gogh, travessa els relats de la seva vida amb una insistent tasca de *purificació* i de dessexualització de l'artista.

Amb la conformació hagiogràfica de la grandesa artística de van Gogh, apareix un nou concepte dins la història de l'art: la culpa envers l'artista i l'obra. Així, com un mecanisme de rellotgeria, el tòpic del sacrifici de la tradició cristiana mena a l'apropiació del sofriment de l'altre per mitjà de la responsabilitat i la culpabilització catòlica[53]. Obertament culpabilitzadora des del laïcisme és la vehemència del pamflet poètic d'Antonin Artaud, publicat l'any 1947, el qual, a través del refús de la malaltia mental, inscriu en l'obra i en el mateix títol una colèrica acusació social i política[54]. Aquest fenomen de culpa individual i col·lectiva en la contemporaneïtat apel·la a la injustícia de la incomprensió del temps pretèrit, fenomen que genera, per una banda, el motor de la reparació, que es concreta en l'admiració i celebració socials a les quals mena la llegenda de van Gogh, i per l'altra, ha ultrapassat el propi cas que pregona el nom de l'artista i ha generat els mites de l'elit, segons Eliade. Una elit social que sol trobar en l'extravagància i dificultat de comprensió de les obres modernes la possibilitat d'una gnosis iniciàtica[55].

---

52. OTTO, R. (1980:129-130)

53. Heinich estudia amb detall la relació falta-deute-culpa respecte a van Gogh, posant també de relleu el vessant de la culpabilitat col·lectiva com una represàlia del màrtir. HEINICH, N. (1991:139). Simptomàticament, Griselda Pollock titula el seu programa televisiu *J'accuse van Gogh*, on exposa una visió crítica i contrària a la llegenda. Pollock no accepta la culpabilització social teixida culturalment en el cas van Gogh i en primera persona enuncia l'altra cara de la moneda.

54. *Van Gogh, el suicidado por la sociedad.* ARTAUD, A. (1981)

55. "La significación de este fenómeno cultural es tanto más considerable cuanto que, quizás por primera vez en la historia del arte, no existe tensión entre artistas, críticos, coleccionistas y público. Todos están de acuerdo siempre y mucho antes de la creación de una nueva obra o del descubrimiento de un artista desconocido. Tan solo importa una cosa: no correr el riesgo de tener que confesar un dia que no se ha comprendido la importancia de una nueva experiencia artística". ELIADE, M. (1992:195)

L'admiració pren molt variades formes de celebració, que transiten per tots els àmbits culturals i socials[56]: l'econòmic, que es publicita a si mateix amb els rècords dels preus aconseguits pels quadres, el mediàtic, amb publicacions de tots els gèneres, espectacles de teatre, ballet, òpera, cançons, pel·lícules, sèries de televisió, vídeos, C-D Roms[57], en l'àmbit del pelegrinatge de més transparent signe hagiogràfic, en l'*obra-relíquia*, amb llargues cues a les exposicions del centenari que basculen del desig de veure a l'obligació de veure[58] i en l'*artista-sant*, amb visites a Arles i els paisatges de l'entorn i especialment a la ciutat i tombes dels germans van Gogh del cementiri d'Auvers-sur-Oise[59], fins arribar a l'àmbit més proper i espontani, el de la convenció pública i compartida del carrer que pren els usos més diversos[60].

---

56. Recordem el Museu i la Fundació que porta el seu nom a Amsterdam, les grans exposicions d'àmbit internacional i els acurats catàlegs que les acompanyen. Premis com *The Vincent*, del Bonnefanten Museum de Maastricht, que vol estimular els nous artistes visuals europeus tot celebrant el tractat de l'Europa Unida de Maastricht del 1992. Després de les celebracions del centenari de la mort del pintor el 1990, Vincent van Gogh continua a la palestra cultural: *Millet/van Gogh*, Musée d'Orsay, París, setembre-gener 1998-99. *Van Gogh*, National Gallery, Washington, octubre-gener 1998-99. L'exposició *Un ami de Cézanne et van Gogh*, Grand Palais, París, gener-abril 1999. L'ampliació del museu van Gogh a Amsterdam, inaugurat el juny de 1999 amb l'exposició *Théo van Gogh*.

57. En el capítol n. 5 de l'assaig de Heinich, *Réparation par l'argent: l'achat et le rachat*, es poden trobar xifres, dades i estadístiques sobre la inflació del valor econòmic i ressenyes sobre les diferents mediacions. HEINICH, N. (1991:149-167)

58. Per a més informació, veure el capítol n. 6, *Réparation par le regard: la visite aux oeuvres*. HEINICH, N. (1991:169-182)

59. Veure el capítol n. 7, *Réparation par la présence: la procession au corps*. HEINICH, N. (1991:183-205)

60. Del mateix entorn immediat de qui subscriu aquest estudi, fem una selecció d'exemples a l'atzar, que en si mateixos confirmen la seva variada profusió i ús: decoració per a tots els gustos en el cas de les reproduccions de les imatges de les teles penjades a diversos *fast-foods* de la Rambla barcelonina -les quals podrien molt bé provenir de publicacions per fascicles que acompanyen els suplements dominicals- un bar de nom *van Gogh* dels anys 1999-2002 al carrer Princesa, que amb el nom identifica l'escenari cosmopolita de pas i trobada per a *animals públics* -expressió de Delgado per a designar la condició de l'home urbà-, un fulletó d'informació ginecològica d'un institut de la ciutat que en la portada presenta una reproducció de la sèrie *Els Girasols*, imatge adient al parer dels responsables des de l'estàndard del gust acceptat socialment.

2.2.3. El corrent de la distància.

Des de la psicoanàlisi, Freud va ser el primer a proposar una lectura desmitificadora de la persona de l'artista, contrària a la seva visió llegendària; l'artista és un home més, amb un psiquisme comú a tots els homes i solament amb una capacitat excepcional de transformar -per mitjà de la *sublimació*- l'impuls primari humà. L'any 1910, Sigmund Freud publica *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, la història de vida que inaugura la tradició biogràfica d'arrel psicoanalítica i que té per objectiu no idealitzar el personatge de l'artista i no identificar-se amb ell.

> "... los biógrafos se muestran siempre particularmente fijados a su héroe. Con gran frecuencia lo han elegido impulsados por motivos puramente personales, de orden sentimental, que se lo hicieron simpático de antemano. De este modo se entregan a una labor de idealización, que aspira a incluir al gran hombre en la serie de sus modelos infantiles y quizá a resucitar en él la representación paterna infantil. En favor de este deseo borran los rasgos individuales de su fisonomía, disimulan las huellas de sus luchas con resistencias interiores y exteriores, le despojan de toda debilidad e imperfección humanas y nos ofrecen entonces una helada figura ideal, ajena por completo a nosotros, en lugar del hombre al que podíamos sentirnos afines, siquiera fuese lejanamente". "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci". FREUD, S. (vol. 8, 1988:1577-1614)

L'enfocament de Freud sobre la pràctica artística com un procés de *simbolització* del contingut del psiquisme humà, explica l'obra d'art a partir de les vivències personals de l'artista. Explicació que pot desplaçar-se també a la forma i a l'estil, cosa que conserva i reforça la vella unió de l'obra amb la persona de l'artista, la qual serà repensada per l'estudi de l'inconscient de Jung.

> "La esencia de la obra de arte no consiste en efecto en estar afectada por particularidades personales -cuanto más lo está tanto menos se trata de arte- sino en elevarse sobre lo personal, lejos del espíritu y del corazón, y hablar para el espíritu y el corazón de la humanidad". JUNG. C.G. (1992:21)

El discurs crític de John Berger, Griselda Pollock o Carol Zemel en el marc de la història de l'art, ha esmerçat esforços a desemmascarar l'heroïcitat atribuïda a van Gogh, així com també ha fet el mateix l'estudi d'antropologia cultural de l'admiració a

van Gogh de Nathalie Heinich. La denúncia als excessos que rodegen la llegenda de van Gogh té un ampli ventall: excés de la dimensió biogràfica en relació a l'obra, excés de celebració personalista, excés de la dimensió religiosa desplaçada a l'artista i la seva obra, excés en definitiva del discurs destinat a *vangoghuitzar* van Gogh. La relativització del corrent de la distància posa de relleu la terrenalitat de l'home, l'allunya de la mistificació religiosa i en algunes propostes el pretén desmembrar de l'obra. El corrent desmitificador de van Gogh apareix com una reacció a l'antagònic, posicionat assertivament en primer lloc i on la posició il·lustrada participa en l'*existència oberta* de van Gogh i a la seva manera la celebra. Artaud, Canetti, Tarkovsky o Auster en la literatura de signe divers, Jaspers, Nágera o Lyotard en el diagnòstic psiquiàtric i la reflexió psicoanalítica. García-Sabell, Kodera o Sund en la reflexió pictòrica i l'aproximació espiritual. El corrent erudit té el seu millor exemple en l'atenció i interès dels filòsofs:

> "Ce thème du labeur paysan [d'un text de Georg Simmel] inspirera à Martin Heidegger, quelque vingt ans plus tard, une réflexion à propos des "souliers" qui, très discutée par Meyer Schapiro puis commentée par Jacques Derrida, élévera Van Gogh à la dignité d'objet philosophique: premier exemple de polémique ouverte à propos d'un peintre entre philosophie et critique". HEINICH, N. (1991:71)

En el terreny audiovisual també trobem exemples de la distància -crítica o irònica- en el documental *Van Gogh, la revanche ambiguë,* 1989, d'Abraham Segal que explora el culte a van Gogh i recull en forma d'entrevistes diversos exemples de l'efecte de l'artista en la societat, la cultura i el comerç de l'art. En el docudrama *Vincent the Dutchman*, 1972, de Mai Zetterling, s'utilitza el dispositiu del propi rodatge per posar en primer pla la mediació. *Vincent*, 1984, de Terese Panoutsopoulos, satiritza la imatge llegendària de van Gogh. *Besuch bei van Gogh*, 1985, de Horst Seemann, travessa la trama de la narració amb la crítica a l'augment constant i desorbitat del preu de les obres. *Vincent and Théo*, 1990, de Robert Altman, no s'escapa de l'investiment llegendari i, alhora, exposa un cert barnís crític en contrastar el passat de penúria dels germans van Gogh i l'avui d'inflació econòmica de l'obra pictòrica.

3.- EL GEST DE L'ARTISTA.

"Indéfiniment reprendre le trait, retracer sans effacer, cette opération de retouche ne relève pas réellement 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 ... Repentir, geste d'inquiétude et d'espoir exprimant la tension de l'esprit vers le beau, le chemin vers la perfection". Claudie DANZINGER en la presentació d'una entrevista a Jean Clair (*L'Attente*-Mutations n.141:129)

El Renaixement conforma l'estètica occidental amb la categoria fonamental de l'espai artístic i forja un nou estatut per l'art i l'artista que ha prevalgut fins als nostres dies. Amb la recuperació del pensament clàssic i el valor determinant de la llibertat de l'home com a centre de l'univers, el moviment renaixentista consolida en quatre estadis successius el nou paradigma d'un mateix procés d'emancipació. *L'autonomia de la pràctica artística del conjunt de les pràctiques culturals* - des del període grec esdevé pràctica privilegiada i és considerada per sobre de les altres activitats productives de l'home-, *l'autonomia de l'artista* -el "geni" s'aparta de l'encàrrec i tria lliurement els quadres que pinta, la personalitat de l'artista es valora tant o més que les seves obres-, *l'autonomia de l'objecte-obra d'art* -l'obra perd la relació amb l'espai que la conté, perd funcionalitat i guanya valor de canvi recolzada en formats i tamanys transportables- i *l'autonomia del llenguatge* -encara sotmès a la representació d'un objecte exterior fins a l'arribada de la pintura abstracta; la forma i la seva constant evolució és concebuda com a expressió de la personalitat de l'artista-. L'especificitat, exclusivitat i independència de l'art *renascut* serà el responsable de foragitar definitivament el caràcter sagrat de la pràctica artística i de la imatge pictòrica en la nostra cultura[61], allò que Règis Debray qualificarà de *la fatal "autonomia de l'art"* a causa de la pèrdua de la capacitat de transmissió i trascendència de les imatges[62].

---

61. "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)

62. DEBRAY, R. (1994:57-60)

En el discórrer del nostre raonament, són especialment preponderants *l'autonomia de l'artista* i *l'autonomia del llenguatge*. Aquestes dues *autonomies* pressuposen un lligam entre l'obra pictòrica i la persona de l'artista que l'ha creada; el fet que una pugui esdevenir extensió de l'altre i permetre suposar una mútua explicació. La idea no era nova, recuperada de la teoria de l'art de Plató, on es posa de relleu l'obra com l'ànima de l'artista i alimentada per la tradició biogràfica, que des de l'antiguitat clàssica no havia deixat de fer-se'n ressò. La meditació estètica de Plató assenyala la bellesa de l'ànima per acostar-se a la bellesa en estat pur del món de les idees i dues possibles sendes: la de la *saviesa* i la de la *possessió*. Aquesta distinció marca l'inici de la separació, en la cultura occidental, de dos coneixements que es troben units en el territori que apareix més enllà dels límits de la raó i que, en d'altres cultures, no han estat mai escindits. La *saviesa*, pròpia del coneixement espiritual, tenyida de les particularitats de cada una de les religions, comparteix l'experiència cíclica d'un temps fora del temps, el silenci de la interiorització, l'anhel d'unió mística, el sofriment acompanyat del consol i el possible i desitjat estat de gràcia o il·luminació. La idea de la *possessió* artística de Plató comporta els conceptes d'inspiració i passió, s'inscriu en el temps no linial que revela i vela l'enigma, propi del coneixement artístic. Per al filòsof grec, el creador de bellesa sensitiva es veu posseït per un deliri (mania) que li resta la corporalitat quotidiana i li permet l'accés transitori a la seva ànima, un estat de gràcia artística. Al seu torn, el Renaixement aprofundirà en la divisió dels dos coneixements i marcarà el destí, fins als nostres dies, de la preponderància de l'experiència estètica com una experiència d'inspiració i passió, deslligada de l'experiència mística o espiritual. Giorgio Vasari, amb la cèlebre publicació de *Le Vite de piú eccelenti Pittori, Scultori et Architettori*, 1550, reprèn en el gènere biogràfic la unitat artista-obra: l'essència de l'obra neix de la persona de l'artista i a partir de l'obra es pot conèixer el caràcter del seu creador. El relat biogràfic de Vasari s'agombola en el culte a la personalitat i *es converteix en un mètode historiogràfic en tant que analitza i*

valora les obres des de la seva ordenació en un trajecte vital[63]. La biografia passa així a ser el primer instrument d'aproximació a les obres i per extensió a la concepció del gest artístic. Ens trobem, doncs, que la noció de la pràctica pictòrica en la nostra cultura s'arrela en el marc de la definició platònica de l'experiència estètica sensitiva i de la relació obra-ànima, la qual tradicionalment ha avalat la interpretació de l'artista a partir de l'exegesi de l'obra, i alhora ha estat nodrida per la tradició biogràfica sobre els artistes, d'origen històric i literari al mateix temps.

Ens cal en aquest punt contrastar els dos models estètics bàsics i també antagònics en la valoració del temps i la forma. En un temps sagrat, cíclic, d'unitat amb els déus, amb un present indefinidament repetible, la forma no canvia, és perfecta des de l'inici. El temps qualitatiu és un temps que distingeix entre la durada profana de les activitats quotidianes i el temps sagrat de les activitats trascendents que formen part d'un Tot indissoluble, fruit d'una cosmovisió que no atribueix a l'activitat estètica cap autonomia, exclusivitat o privilegi. La forma estètica és una forma simbòlica, de continguts místics, reglada per la tradició i perdurable. El creador no té el rol especialitzat d'artista ni tampoc és exclòs del grup destinatari de l'obra, segons Lévi-Strauss[64]. El seu acte participa d'un esdeveniment que *encarna* en lloc de *representar* i on l'objecte té un valor cerimonial o d'ús quotidià, però sempre part integrant d'un ritual simbòlic que renova la Unitat[65]. El gest creador de l'estètica de la cosmovisió és l'experiència que renova la creació del món, la unió amb els déus, el seu dictat diví no té un significat independent de la vivència intrínseca. No hi ha recerca, no hi ha canvi

63. OCAMPO, E. i PERAN, M. (1991:15)

64. LÉVI-STRAUSS, C. (1975:51-55)

65. "Lo simbólico no es ni un concepto ni una instancia o una categoria, 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)

de forma, sinó repetició sense variants. La pràctica artística com a experiència de la Unitat es va donar en cultures com les de l'Amèrica pre-colombina, perviu en la taoista xinesa, en la budista tibetana o en la zen japonesa i en infinitat de societats arcaiques de l'Àfrica negra o en pobles i tribus closes sobre si mateixes. Estela Ocampo anomena *prácticas estéticas imbricadas* a aquestes pràctiques de les societats *imbricades* en la simbolització, en la totalitat 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)

En contraposició, la nostra concepció estètica s'inscriu en un temps profà i una forma canviant. La història de la pintura està travessada per la continuïtat i evolució dels estils pictòrics. La recerca d'un nou estil és inseparable de la pintura a la cultura occidental, el canvi és en si mateix el valor fonamental, la renovació constant de formes convoca el que és nou, l'originalitat com a divisa. El canvi d'estil apareix com un reflex del canvi social i de la recerca individual, immers en l'estructurada i determinant tradició del classicisme grec per a la noció de temps, el concepte del temps quantitatiu i mesurable d'Aristòtil.

> "A partir de Aristóteles, el tiempo deja de ser una categoría íntimamente unida al decurso 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 matemàtica que discurre rectilínea y eternamente". OCAMPO, E. (1985:135)

La tradició jueva-cristiana perfecciona teològicament la idea de temps linial, històric i irreversible -el temps va tenir un començament i tindrà una fi-. El pas definitiu el marca el cristianisme amb un Déu que va venir a la història dels homes. Amb l'encarnació humana de Déu a la terra, el temps perd el caràcter sagrat i el calendari del món passa a ser plenament històric. El Renaixement hereta i ratifica una noció de temps asèptica de

valors fonamentals i metafísics, un temps orientat, sempre diferent, en el qual s'inscriuen ordenadament els fets de la humanitat[66]. Més tard, l'ètica del capitalisme i el messianisme marxista amplificaran des de cada postulat la idea acumulativa del temps, idea vigent i compartida en l'univers de la nostra societat occidental, que creu en una revelació fruit del progressisme, de l'exercici imparable de canvi i avenç en el temps. A l'experiència de la pràctica pictòrica de l'artista post-renacentista se sumarà l'empremta romàntica de la felicitat en el demà. És el *gest* de la llibertat i solitud de l'artista -separat dels déus i desapareguts els mecenes, amb la recerca constant d'un estil original i exclusiu, fortament tenyit d'individualisme, buscador d'essències i a vegades tràgic- el que guia la pràctica pictòrica vers l'esdevenidor. L'artista es reconeix en els límits de l'existència humana, en la passionalitat i grandesa del *pathos* i l'art renova la seva essencial dimensió tràgica a l'Occident. Si en les pràctiques estètiques imbricades el gest artístic és un acte d'unió amb els déus, el gest artístic post-renaixentista és un acte de dualitat, de separació de Déu i del temps.

La fractura entre experiència mística i experiència estètica deixa enrere definitivament l'antiga vivència en comunió, però a la vegada, no deixem de trobar exemples de pràctiques artístiques en la història de l'art que assumeixen de l'experiència mística la manera de redimir la inconsistència humana.

> "De fet, és el que ha passat als grans artistes del segle XX, de Rothko a Tàpies: s'han adonat que sense les arrels espirituals no s'entén la creació". VEGA, A. En la presentació del Seminari d'Història de les Religions, UPF. (*Àgora*, n. 16:4-5)

66. Com hem vist, el postulat que sustenta la mateixa biografia vasariana és un exemple d'aquest corrent de pensament en els inicis de la història de l'art. "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 Angel 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 períodos 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. i PERAN, M. (1991:19)

La mixtura desigual de les tres formes bàsiques de coneixement poden concórrer en la pràctica pictòrica: la científica que regeix històricament el nostre món i cultura, l'artística, fruit d'un temps no linial que revela i vela l'enigma i la mística o religiosa, reclosa cap endins amb l'anhel d'unió amb Déu, visionària i extàtica. L'arrel mística en l'experiència creadora no ha deixat mai d'existir. Ha fluït i flueix en la voluntat d'algunes pràctiques individuals, en els temes pictòrics i l'estètica apofàtica[67], i també en la interpretació romàntica de la figura de l'artista i del seu gest creador, seguidora *in extremis* de la pauta de les vides dels sants; el progressisme del model cristià de salvació perpetuat en els relats hagiogràfics que impregna les biografies de certs artistes -la idea de falta, de penediment, de redempció i de salvació-. Però és en la mateixa pràctica pictòrica, tal com l'entenem en la nostra òrbita cultural i d'influència religiosa, on s'endevina una manera de fer que, impulsada per la comprensió evolutiva del temps i de l'estètica, es llança a la recerca de l'ideal, i és en aquesta recerca que hi resideix una pulsió de superació semblant a l'anhel místic del cristianisme.

> "... 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'accélerer 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 evoquer 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 entrevistat per Claudie DANZINGER (*L'Attente*-Mutations n.141:130)

En la revista *L'Attente* d'on hem extret la cita precedent, un ventall d'autors plantegen enfocaments diversos en temes i disciplines sobre la idea de *l'espera*. En el capítol sobre la creació, Jean Clair inscriu la pràctica artística com justament contrària a

---

67. Veure "Estètica apofàtica" d'Amador Vega en el recull de textos *El problema de la realitat. Simulacre, frontera, intimitat*. Barcelona: KRTU, Generalitat de Catalunya, 1995.

l'espera[68]. L'acció d'un artista pintor en procés de treball *posa fi a l'espera i és l'obra la que espera*, el somni, l'absència, transformada en presència. Clair exposa en l'entrevista una concepció hagiogràfica del gest -de la pràctica pictòrica- que compartim. Relacionada i inserida en la noció de temps rectilini de la societat occidental, el gest participa del context cultural, social, religiós i econòmic del temps i és un reflex del mateix. El procés de treball de l'artista és pregó de la durada limitada i aïllada de l'existència humana, es dóna en un temps orientat vers la creació d'una obra, en una temporalització propera al model progressista del periple de la salvació religiosa eterna. El mateix exercici de la repetició -temes, versions, còpies, retocs, pinzellades i el propi procés d'amalgament matèric- avala la idea de *perfectibilitat* de l'obra a través del *penediment*. L'acció que entranya el *penediment*, amb matisos d'inquietud, insatisfacció, perplexitat, dubte, vacil·lació, indecisió, tensió, i també de remordiment, compungiment i contricció, és el motor que enquadra la recerca i l'esperança d'aconseguir la forma de l'imaginari. Aquesta pulsió de l'ideal avança per un camí de superació que mena a reprendre una i altra vegada l'acció artística, des de la macro-escala a la més micro-escala del gest de l'artista, és a dir, des d'un canvi estilístic d'època al retoc més ínfim d'una pinzellada[69].

Un dels temps de l'art és el temps de l'engendrament. El gest de l'artista té lloc en el temps, en el seu decurs s'expressa el gest productor. El temps de la creació resta anodí en la majoria de les obres, a excepció d'aquelles en què el pintor plasma la referència de la seva pròpia gestualitat. És el cas de l'*enunciació enunciada*, de l'*enunciació posada en escena* com un dels continguts de l'obra. L'exemple més clar el troba

68. "Les repentirs, l'impossible achèvement. Entretien avec Jean Clair". DANZINGER, C. (*L'Attente-*Mutations n. 141:129-137)

69. No podem pensar que els pintors que s'han inscrit en l'*Acting Painting*, el *Dripping* o en qualsevol forma estètica d'atzar es troben fora de la recerca de la forma de l'imaginari i del valor temporal dominant en la nostra cultura. La pròpia subjectivitat i expressivitat d'aquests artistes, l'orientació vers la consecució d'una obra i encara d'un mercat, implica el *penediment* que mai es donaria en la forma simbòlica i tradicional de la cosmovisió.

Umberto Eco en la pintura de Jakson Pollock, on el gest creador es constitueix en part de la *història narrada* en entrar a formar part dels continguts del quadre[70]. En aquest punt ens cal retornar la nostra atenció a la pintura figurativa, on el mètode dels pintors se sotmet a la recerca d'un ideal per mitjà del domini d'una tècnica que tradicionalment difumina la gestualitat i la petjada temporal del procés de treball. Encara que pugui incloure, com és el cas de *Las Meninas* de Velázquez, la imatge de l'autoretrat del pintor pintant, una enunciació que forma part de la història i de la reflexió que narra el quadre[71], però que s'absté del recorregut temporal del gest productiu. El quadre de pintura figurativa no deixa de contenir tots els temps de l'acte de creació, entre els quals podem incloure, a més del de l'enunciació estricta, el temps previ de la preparació en esbossos, estudis, i les possibles capes de pintura que tapen l'evolució del quadre i, fins i tot, la vida d'un anterior quadre a la mateixa tela que ha acabat propiciant l'obra definitiva. L'obra resultant és el signe del gest creador i no solament per la direccionalitat de la relació causa-efecte, sinó que podem veure el reflex més reflexiu i formal del gest de l'artista en l'elecció de la perspectiva i l'estil, del tema i la composició, o senzillament de les tonalitats.

Estirar del fil del nexe d'unió irrefutable entre el gest productiu i l'obra en procés o resultant, serà el lloc comú de l'exploració visual del gest pictòric creador. Un text clàssic sobre la semiòtica de la pintura, escrit per René Passeron, apunta una motivació decisiva. L'autor ens proposa llegir les formes pictòriques com a *traços dels gestos.*

---

70. Per a l'autor, l'espectador dels quadres de Pollock pot rescatar el gest artístic del pintor perquè els seus quadres mostren el temps i les fases temporals necessàries per crear-lo. "Hay una direccionalidad en el *dripping*, de la impronta dejada por la mano que deja escurrir el color, hay un trayecto del signo inmóvil, una trayectoria que se <cuenta> a quien sepa vislumbrarla y reconstituirla, y hace falta un *espacio de tiempo*, un recorrido que no es ni lineal ni circular, sino espiraliforme, para poder remontarse a la dinámica del gesto que ha producido el signo". ECO, U. (1988:129)

71. "... una representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre". FOUCAULT, M. (1985:25)

Amb les seves paraules, *l'acte de pintar resta atrapat a l'interior del quadre*[72]. Així, la matèria pictòrica dipositada en la superfície de la tela és expressió i petjada del gest creador, acció convertida en substància. Santos Zunzunegui argumenta que ens trobem davant d'una aproximació a la psicologia de la forma: *el espacio pictórico se configura a la vez como espacio del sentido y como lugar de trabajo del inconsciente*[73]. La reconstitució de la persona i del gest de l'artista a partir de l'exploració del traç, ha estat una temptadora tendència per a l'ull escrutador de la càmera cinematogràfica.

3.1.- La mirada temporal en l'acte de creació.

El gest creador és proper a Déu, l'acte de creació resta com el més sagrat del nostre concepte d'art i un record inesborrable del món primigeni, de quan el conjunt i el context de la pràctica artística fou sagrada. Si a partir del Renaixement l'obra i l'artista es laïcitzen, la connotació ètica, religiosa, de ritual, roman avui en la pràctica artística. En el temps de la creació resta encara l'empremta del temps sagrat i la nostra percepció continua albirant l'experiència estètica com una vivència excepcional de connexió divina de l'artista, un estat de gràcia sobrehumana. Des de la teoria de l'inconscient Jung apunta sense vacil·lació: *Resumergirse en el estado primordial de la <participation mystique> es el secreto de la creación del arte*[74]. I encara, des de la poètica de l'imaginari Bachelard escriu: *par la fatalité des songes primitifs, le peintre renouvelle les grands rêves cosmiques qui attachent l'homme aux élémemts, au feu, à l'eau, à l'air céleste, à la prodigieuse matérialité des substances terrestres*[75]. Aquesta aura espiritual de l'acte de creació és la que la representació cinematogràfica no podrà

---

72. PASSERON, R. "Sull'apporto de la Poietica alla Semiologia del pittorico" dins de CALABRESE, O. (1980)

73. ZUNZUNEGUI, S. (1989:114)

74. JUNG, C.G. (1992:24)

75. BACHELARD, G. (1973:38)

deixar de convocar. La representació cinematogràfica del gest de l'artista està condemnada, o bé a l'ètica de la *veritat*, que solament l'autèntic artista davant l'objectiu de la càmara pot congregar, o bé a la convenció de la versemblança de la cultura occidental, plasmada en els jocs d'artifici de la ficció amb múltiples solucions de representació i simulacre, inclosa la renúncia estricta, el fora de camp o l'el·lipsi total davant el dilema de posar en escena un fals gest artístic.

La mirada documental de l'artista real, viu, en ple exercici de la pràctica pictòrica, preserva la *veritat* de la creació, l'autèntic ritual del procés de treball de l'artista. La mirada de la ficció distingeix entre el gest de l'artista de la història de l'art, no vivent, d'un passat més o menys llunyà i l'artista inventat per la pròpia ficció. La posada en escena del gest de l'artista de l'imaginari i que només existeix en la pantalla juga a confondre els límits de l'*acte sagrat de la creació* i pot arribar paradoxalment a l'atribució de l'acte creatiu d'un artista del món real: gest, obra i estil. Per la seva banda, la idea de l'acte creatiu d'un pintor que va existir en el món real i que forma part de la història de l'art porta intrínsicament el segell de la *sacralitat*, de la màxima *veritat*. La impossible mirada cinematogràfica d'aquest gest artístic demana, a canvi, versemblança -aparença de veritat- en la representació. És obvi en aquestes pel·lícules que el model és la peripècia vital de l'artista, model que transita amb tota llibertat de les dades històriques a la invenció més absoluta, de la història de l'art a la *vie romanceé* i on sovint l'obra pictòrica esdevé complementària i el gest artístic residual. La imatge de l'obra, com la concreció tangible i perdurable de l'acció del gest, es pot veure reforçada en paral·lel per la visualització del model del real, precedent motivador de l'acció del gest. Aquest dos ancoratges seran utilitzats repetidament per contextualitzar i metaforitzar el gest creador. La mediació del gest de l'artista del segle XIX, escrita per la construcció cultural que el segle XX ha fet de la figura de l'artista del segle XIX, proposa un gest farcit de les anècdotes de les biografies i dels atributs de l'obra, generats per la crítica pictòrica a partir del moment de la seva aparició. Si la biografia

vasariana fou el primer instrument d'aproximació a l'artista, al gest i l'obra, la labor posterior de l'exegesi de la pintura vessarà les especificitats pictòriques que bascularan vers la persona de l'artista a través del gènere biogràfic. I encara, a més del contingut -seguidor en alguns casos del model de penediment hagiogràfic en les històries de vida de certs artistes paradigmàtics- la forma narrativa també podrà estar imbuïda de l'estratègia de narració hagiogràfica. Quan s'interpreta la vida de l'artista, quan es falseja la seva encarnació i amb probabilitat la visió de les autèntiques obres, la inassolible representació de la *veritat* del gest artístic es perllonga en gesticulacions, mans de copista i la participació nodrida de les figures d'estil i dels recursos escènics i expressius de la representació cinematogràfica.

Convé que obrim ara la nostra reflexió per valorar una obra cinematogràfica excepcional pel que fa al plantejament del gest artístic, un rar i inspirat assaig sobre l'acte de creació que es presenta indòmit a ser catalogat en qualsevol de les modalitats de la mirada a l'acte de creació. Ens referim a *Met Dieric Bouts*, 1975 (*Amb Dieric Bouts*) d'André Delvaux[76]. A mitjans dels anys setanta del segle passat, Delvaux fa una aposta decidida per explorar l'àmbit de la creació de Bouts, un pintor neerlandès mort l'any 1475. La vindicació del director s'inscriu en el mateix títol, el nom del pintor va precedit de la preposició *amb* que assenyala la seva *participació* en el film, com si el director i el pintor fossin coetanis, i fos possible capturar la imatge i el so del gest artístic de Bouts en el mateix moment de produir-se. El film s'inicia oferint en paral·lel el text de les clàusules dels contractes que pintor i cineasta han subscrit respectivament, el pintor amb la confraria del Sant Sagrament per pintar el tríptic

76. L'obra de Delvaux ha estat difícil de conèixer en el nostre país. La Filmoteca de la Generalitat de Catalunya va oferir la quinzena del 5 al 18 de març del 2001 un cicle que va incloure tots els llargmetratges i alguns curtmetratges del director, entre ells, *Met Dieric Bouts*. El film és també un gran desconegut en les publicacions d'estudi cinematogràfic; de fet les aportacions més importants són dues cartes del mateix director, una explicant les seves intencions al productor Paul Louyet i l'altra contestant a Michel Ciment, que apareixen en l'article "Écriture, peinture, cinéma" (*Positif* n. 200-202:39-40). També es pot trobar una breu ressenya a HEINICH, N. (*Cahiers du Cinéma* n. 308:37)

L'Últim Sopar, l'any 1468, i el cineasta amb la televisió flamenca per realitzar un documental sobre Bouts amb motiu del cinquè aniversari de la seva mort. Ambdós creadors exploraran l'acte de creació, treballaran separats en el temps i pel sistema de representació, però units en la mateixa concepció de l'encàrrec institucional. Els verbs *buscar*, *trobar*, seran les accions que guiaran el director per la geografia del paisatge del pintor i per les seves eleccions estètiques. La investigació formal del director s'aproxima al gest de la creació de Bouts sense Bouts, a la seva pintura sense la imatge de l'obra, al model pictòric amb les eines pròpies del cineasta. La inscripció referencial de la pintura de Bouts al model pictòric permet al director reconstruir el model de *L'Últim Sopar* en un *tableau-vivant*, a partir del qual refer el seu constrenyiment tècnic i ideològic, fins mimetitzar la recerca del punt de vista del pintor i el seu acurat *langage du métier*. Delvaux interroga el gest artístic i la pintura de Dieric Bouts al mateix temps que es qüestiona el propi gest cinematogràfic i l'obra fílmica en germinació, mitjançant la posada en escena de la pròpia enunciació que recerca una exposició i un sentit propi. L'enunciat resultant il·lustra el gest artístic de Bouts amb la qualitat d'empresa moral del cineasta enregistrador, la mateixa consciència i sensibilitat que anys més tard i amb diferent objectiu es podrà veure a *Cèzanne*, 1989, de Jean-Marie Straub i Danièle Huillet[77]. El mèrit singular del film del Delvaux resideix en la captura cinematogràfica de l'estratègia creadora del pintor i del seu procés de gestació pictòrica, i paradoxalment, sense la persona de l'artista, solament amb la persona del cineasta.

---

77. Aquest assaig fílmic es proposa una reflexió sobre l'art a través de la pintura, una reflexió tautològica sense cabuda a la metàfora. Les eleccions ètiques i estètiques dels dos autors mantenen un paral·lelisme amb les de Delvaux: no atemptar l'espai del quadre, no ensenyar el pintor si no és el veritable pintor i, pel que fa al text, només servir-se de les paraules dites pel propi pintor -la conversa amb Joachim Gasquet que figura en el títol llarg i complet del film-. Veure BELLOUR, R. (1999:178-181)

4. - REPRESENTACIÓ CINEMATOGRÀFICA DEL GEST DE LA PRÀCTICA PICTÒRICA.

4.1.- EL GEST DE L'ARTISTA PINTOR EN EL DOCUMENTAL.

La història de la plasmació del gest artístic s'inicia a través del dibuix i la pintura, i de la mà del mateix pintor en forma d'autoretrat[78], o per mitjà del retrat que executa un altre artista[79]. Amb l'aparició de la imatge mecànica i immòbil de la fotografia, es fixarà l'estampa d'aquest gest de molts artistes coetanis de l'invent, i al llarg del segle XX[80]. La mirada estàtica i silenciosa dels inicis del cinema es va sentir motivada ben aviat pel moviment creador de les obres pictòriques. El gest de Renoir, Rodin, Degas i Monet, filmat en els tallers dels artistes per Sacha Guitry durant els anys 1914 i 1915, és el primer exemple que es coneix. La iniciativa de Guitry en el nou mitjà temporal

78. Trobem exemples, entre molts altres, en Rembrandt i Goya, pintors que van fer el seu propi retrat amb el pinzell a la mà davant el cavallet. Recentment, la historiadora social de l'art Frances Borzello ha publicat profusament il·lustrat *A world of our own. Women as artists* (Thames&Hudson, 2000) amb nombrosos autoretrats del gest de dones pintores al seu taller.

79. Els exemples individuals són comptats, però els de grup de deixebles en un taller de la cort, o de l'acadèmia, són nombrosos. Una variant del gest de l'artista pintor és la representació ideal del gest pictòric per mitjà d'una figura de la mitologia o d'un sant cristià: *L'origen del dibuix* de Robert Tournières i *Sant Lluch pintant la Verge* de Giorgio Vasari, respectivament. En aquest sentit de representació de la representació tenim un altre exemple en *El taller del pintor* de Gustave Courbet.

80. Aquest gènere fotogràfic neix amb vocació de retrat i també de publicació. A Catalunya, el pioner fou Francesc Serra i Dimas (1877-1967). Les seves fotografies foren concebudes per figurar impreses en les revistes de l'època i, en paral·lel, el mateix pintor les acabà estampant en una sèrie de postals els anys 1905 i 1925. Els catàlegs de l'exposició de l'obra del fotògraf dels anys 1992 i 2002 (*L'artista al seu taller. Fotografies de Francesc Serra.* Barcelona: Lunwerg) mostren les fotografies de la primera i segona època, respectivament, i gairebé en totes les que apareixen pintors, ho fan amb els seus atributs i el gest artístic aturat per mirar la càmera del fotògraf amb certa afectació. Els anys cinquanta i seixanta les fotografies d'artistes treballant comencen a difondre's a gran escala en els suplements dominicals i en les publicacions de prestigi, tenim exemples en "Picasso dirige et interprète son premier film", *Ecran Français*, n. 276, 1950. "La plage de la Garoupe" de Picasso també, *Paris Match*, n. 362, 1956, o les fotografies de Denise Colomb d'aquesta època i publicades el 1986 (*Portraits d'artistes, les années 50-60.* París: Studio 666). A Catalunya cal esmentar la secció de la revista Destino titulada "En el taller de los artistas". Algunes relacions reeixides de la parella pintor-fotògraf han estat amb certa estabilitat les de Joan Miró i Joaquim Gomis o Francesc Català-Roca. Mostres de fecunda relació esporàdica les trobem en Henri Matisse i Robert Capa, en Picasso i Villers, Quinn o Manciet.

inaugura el referent de la mirada cinematogràfica per a la historiografia de l'art en general i de la pràctica pictòrica en particular. El document cinematogràfic es distingeix per no falsejar la identitat de l'artista, cosa que comporta la presència d'un artista real, viu i treballant davant la càmera. D'aquesta cruïlla neix l'aspecte fonamental del gènere: el de la memòria. La imatge del gest de l'artista afirma una captura en el passat i, per tant, una font històrica i documental de vàlua, que no nega encara que relativitzi el vessant de ficció implícit en la mediació. Amb el títol de *Ceux de chez nous*, Sacha Guitry en féu un primer recull que la veu del mateix director comentava en les projeccions, tot confessant la dèria de convertir-se en artesà d'una nova enciclopèdia visual i un segon muntatge, el 1953, que va incloue també artistes d'altres arts com Sara Bernhardt, Anatole France, Saint-Saëns, Mirbeau i Edmond Rostand.

La mirada a l'artista pintor treballant, coneguda com *Acte de creació*, *Procés de treball* o *Visita a l'estudi*, serà una categoria dins de la més àmplia de documental d'art i, encara, del documental d'art sobre pintura. Els anys quaranta i cinquanta del segle passat foren els de l'època clàssica del gènere que s'arrela fecundament en la cultura europea, especialment a França, Bèlgica i Itàlia, tant pel reconeixement als artistes cada vegada més populars com per l'interès dels autors cinematogràfics, així com pel favor de públic i l'atenció dels estudiosos del fenomen[81]. L'excepció sorgeix a l'altra banda de l'Atlàntic, quan el fotògraf d'origen germànic Hans Namuth enregistra *Jackson Pollock*, 1951. Amb l'ajut del gest extrovertit, dinàmic i atzarós de Pollock, Namuth

81. Dos escriptors del moment es distingeixen per les seves aportacions discursives a la finestra artística sobre l'art i l'artista. Henri Lemaître és el primer autor a crear una crítica sòlida i estructurada que relaciona les arts plàstiques i el cinema, endegant el debat sobre la tipologia d'intervencions, el mitjà com a eina de reflexió i suport de la creació cinematogràfica a partir de la creació plàstica que mostra, i també com a objecte de coneixement. El professor de lletres Henri Lemaître, gran defensor del poder espiritual de la imatge, fou a partir de 1950 l'historiador, l'analista i el crític més important del gènere. Per encàrrec de la UNESCO va escriure *Culture artistique et les moyens audiovisuels* i *Dix ans de films sur l'art. Peinture Sculture*, a part del seu cèlebre llibre *Beaux-Arts et Cinéma*, 1956. Per la seva banda, André Bazin, molt més interessat, però, en l'ontologia del cinema, amb dos articles que després apareixerien dins del seu llibre de referència obligada, *Qu'est-ce que le cinéma?* del 1958, identifica la dramatització de la pintura a *Van Gogh*, 1948, d'Alain Resnais i Robert Hessens com *la primera revolució del documental d'art* i el gest de Picasso en simbiosi amb el de Clouzot a *Le Mystère Picasso*, 1956, com la plenitud de l'espectacle i *la segona revolució del documental d'art*.

posa de manera exclusiva l'accent en el nucli del gènere: la captura del ritual de l'artista. La pel·lícula, que va fer notori l'artista en vida i també en la posteritat en esdevenir un document molt difós en morir repentinament Pollock, l'any 1956, consolida la representació cinematogràfica del gest de la pràctica pictòrica com a gènere i constitueix un referent de privilegi pel seu marcat caràcter de testimoni. *Jackson Pollock* resulta un dels millors exemples documentals de la plasmació del gest de l'artista, a través del qual podem constatar com a espectadors el passat del gest de Pollock i alhora també *reviure* la cerimònia del seu gest, la percepció del moment excepcional de la creació que s'imanta i es renova en cada nova vivència espectatorial del present fílmic. *Le Mystère Picasso*, 1956, de Henri-Georges Clouzot serà una de les obres cabdals del període, però abans que Clouzot la dirigís, molts altres directors s'havien acostat a la intimitat de l'acte creatiu. Recordem Alain Resnais, qui va iniciar, entre els anys 1946 i 1948, la seva particular recerca sobre l'espai i el temps amb una sèrie de films, a hores d'ara desapareguts i de títol significatiu, *Visite à...*[82]. Recordem també la gestualitat múltiple de Picasso enquadrada per Philipp Este el 1945, per Nicole Vedrès i per Paul Haesaerts que coincideixen l'any 1950, per Robert Picault el 1951 i per Luciano Emmer el 1954. I un record especial per a François Campaux, que registra el detall de la perfectibilitat imaginària en el procés de treball de *La blouse roumaine* del pintor que dóna títol al film, *Henri Matisse*, 1945.

> "Il y a cette image extraordinaire de Matisse en train de peindre. On voit Matisse en train de peindre, il a été filmé au ralentí. On voit le pinceau qui vient effleurer la toile par une série de petits coups qui sont autant de repentirs. Repentirs qui sont dans ce cas complètement inconscients. Matisse ne pensait pas éprouver de repentir, il croyait aller directement au but et par l'artifice de l'accéléré, il s'aperçoit qu'en fait sa main n'est qu'une série continue de repentirs". Jean Clair entrevistat per DANZINGER, C. (*L'Attente*-Mutations n. 141:135)

El gest de l'artista plàstic i el gest del director cinematogràfic s'exposen de bon principi

---

82. Resnais visita els tallers i enregistra el gest dels següents artistes: Hans Hartung, Baumeister, César Domela, Max Ernst, Lucien Coutaud, Óscar Domínguez i Félix Labisse.

com inseparables, no podem parlar d'un sense fer-ho de l'altre. El gest del director ens ofereix la imatge del gest de l'artista, del qual només podríem conèixer el resultat -l'obra pictòrica- si no s'hagués donat la mirada del cineasta, l'*encontre* en paraules de Cesare Zavattini. L'intrusisme de la càmera, del conjunt de persones i estris necessaris per a la realització del film en l'esfera més privada de l'artista, en la solitud i la intimitat de la seva pràctica pictòrica, reclama una comunió en l'expressió, que de manera habitual observem que es fonamenta en l'existència prèvia al rodatge d'una coneixença o amistat entre pintor i cineasta, una relació que pot variar de grau, però que estableix la base de confiança necessària per aventurar les dues individualitats a un acord de treball conjunt basat en el respecte mutu. La veritable mesura d'aquesta entesa es lliura durant el rodatge i es plasma en l'obra final. Les obres reconegudes del gènere porten el segell de la creació aconseguida en el fons i la forma. Una transgressió que en la producció recent té el seu màxim exponent en *El sol del membrillo*, 1992, d'Antonio López i Víctor Erice. A partir dels anys seixanta, la producció televisiva primer i els centres de producció dels museus després prenen el relleu de documentar el gest de l'artista pels camins que transiten l'experimentació del temps en la mirada documental i en el reportatge, d'una mirada al gest de l'artista com a objectiu únic de l'obra cinematogràfica a una mirada al gest com a part integrant d'un perfil globalitzador de l'artista. Els exemples més nombrosos apareixen en aquesta darrera modalitat, destaquem *A Bigger Splash*, 1974, de Jack Hazan amb David Hockney, un seguit d'obres amb Miquel Barceló, un dels pintors amb un gest artístic més focalitzat i difós en festivals i televisions en els anys noranta, i *Antoni Tàpies*, 1993, de Leopold Pomés i Karin Leiz.

Saber com és mostrat l'acte de pintar quan el subjecte pre-fílmic és un pintor real en ple exercici és el desideràtum al qual ens volem ara encaminar a partir de tres obres paradigmàtiques, tres propostes documentals diverses que podem considerar prototipus, en les quals s'evidencia un esperit, un *modus operandi* i un tipus de mirada

que resumeix tres estils, tres autories i tres maneres ben diferenciades. *Le Mystère Picasso*, 1956, d'Henri-Georges Clouzot, *Miró 73: Toiles Brulées*, 1973, de Francesc Català-Roca i *El sol del membrillo*, 1992, de Víctor Erice i Antonio López, són tres exemples d'especial sintonia pintor-cineasta, amb tres artistes plàstics d'estils pictòrics i gestualitat diversa, germinadora a la vegada d'una determinada aproximació. Tres obres cinematogràfiques representatives de la mirada al procés de treball de l'artista pintor al llarg de la segona meitat del segle XX.

Le Mystère Picasso, d'Henri-Georges Clouzot té per tema i model la pintura, l'evolució de la creació pictòrica. L'espai i el temps cinematogràfic hostatgen la durada temporal i la metamorfosi continuada del procés de creació de Picasso, encara que el gest de l'artista és bàsicament velat, ocult i en alguns casos, elidit. El punt de partida per al projecte era mostrar la creació de Picasso amb unes noves tintes que travessaven el paper. Els tres mesos de l'estiu de 1955, Picasso, Clouzot i el director de fotografia Claude Renoir -net d'Auguste Renoir- van treballar de manera irregular en un plató dels estudis de la Victorine a Nice. Picasso va imprimir a la producció cinematogràfica el seu estil obert i imprevisible de la creació plàstica, però alhora, quan decidia treballar per al film, el pintor es confiava a Clouzot i era complaent amb les exigències de la seva posada en escena[83]. Picasso travessa el film amb dos registres: és ell i només ell quan flueix en la creació i s'interpreta quan sota les ordres del director es mou o conversa, cosa que el mena a una actuació de si mateix prevista per Clouzot i l'obliga també a una actitud de passivitat activa en relació al rodatge -a no desentendre-se'n- pròpia d'un tipus de protagonisme documental.

---

83. Aquesta i d'altres anècdotes sobre el rodatge, narrades per Claude Renoir, Maya Picasso, Ines Clouzot, el muntador Henri Colpi i els propis Picasso i Henri-G Clouzot són recollides per BOCQUET, J-L. (1993:96-105). En el mateix sentit també es pot veure el recull de BERNADAC, M-L. i BRETEAU-SKIRA, G. (1992:60-71)

El film, amb una durada propera a la dels llargmetratges i amb un director que també pintava, està basat en una lògica que distingeix la realitat de l'imaginari pictòric en funció del tractament de la crominància: el blanc i negre per al món real i el color per a la pintura. El pas d'un a l'altre passa sovint desapercebut per a la percepció de l'espectador i solament la reflexió retorna la reconstrucció d'un procés mental de la mirada, procés que Bazin qualifica d'habitual per a l'espectador[84]. Clouzot utilitza dos diferents procediments en la pel·lícula. En el primer, Picasso s'encara a la càmera, però aquesta no el veu. Enmig dels dos, un paper blanc. Per la banda del paper que dóna la cara a Picasso, aquest hi pinta i per l'altra banda, la que roda Renoir, apareix la pintura constituïda en univers cinematogràfic -el moviment del punt negre del traç i el flux de les pinzellades de color-. El que Picasso ha colocat a la dreta de la seva realitat física i també compositiva, ho percebem a la nostra esquerra -la nostra percepció és el revers- fet que encara que pugui d'alguna manera pervertir l'original no el distorsiona. Aquest sistema de captura de la creació de Picasso té un precedent en *Visite à Picasso*, 1950, de Paul Haesaerts. En aquesta ocasió, en lloc del paper, el que s'interposa entre Picasso i la càmera és un vidre transparent, amb l'avantatge que permet veure el gest i l'expressió de l'artista. El tan celebrat efecte resultant de les pintures que travessen el paper de *Le Mystère Picasso* és semblant als *Motion Painting* dels germans Fischinger i als treballs de McLaren, tot i que el sistema de Picasso-Clouzot no és deutor, ni molt menys, de l'animació imatge per imatge[85]. La captura de la imatge analògica, amb la durada real de la gènesi pictòrica és, justament l'any 1956, *la plenitud de l'espectacle* per a Bazin. Avui en dia, la més senzilla de les paletes digitals aconseguiria fàcilment reproduir l'efecte -fet que no exclouria l'artista germinador- però sí que vist des de

84. "De hecho, cuando contemplamos un cuadro, advertimos bien que su color es esencialmente diferente al de la pared o del caballete. Entonces aniquilamos virtualmente el color natural en beneficio de la creación pictórica". BAZIN, A, (1990:226). El film es va rodar en blanc i negre i va ser tirat sobre pel·lícula de color, a excepció de les seqüències exclusivament de pintura.

85. "En lugar de partir de dibujos inmóviles que la proyección [amb l'ajut previ del muntatge] va a movilizar por una ilusión óptica, es la tela que existe previamente como pantalla la que basta fotografiar en su duración real" BAZIN, A. (1990:222).

l'actualitat del nou medi i llenguatge digital, es pot caure fàcilment en relativitzar la proesa.

Regna en el film el gest del cinematògraf i el de l'enginy del dispositiu per a restituir a la pintura la dimensió del temps, un temps de mutació i canvi; la durada vital de la pintura abans de ser declarada *morta*, acabada per l'autor i pel film[86]. L'obra, el quadre acabat, no té cabuda en el film, només la gènesi de la seva creació encara que sense so[87]. La mirada de la càmera és tan propera que és a fregar, immòbil, contemplativa, directa, nítida, completa i sencera. Sense preses parcials ni de detall i amb la durada completa de la realització de l'obra; el tempo obert i desconegut de l'execució pictòrica en procés. Encara que en Picasso el temps d'execució pictòrica tingui velocitat de vertigen, en algunes comptades ocasions el muntatge posterior ha eliminat algun curt interval de temps d'elaboració pictòrica en favor d'un temps espectatorial més lleuger.

La supressió del temps i del procés de la creació -la total anul·lació de l'artista plàstic- el portarà Clouzot a l'extrem en el segon procediment per a mostrar la creació de Picasso. Quan el pintor es trobi entre la tela i la càmera, però aquesta solament rodi determinades etapes parcials i una vegada Picasso s'hagi enretirat, el resultat serà l'evolució de la tela com per art de màgia, sense la presència de l'artista ni el rastre de la seva mà, solament l'addicció del muntatge que muta l'espai pictòric. En format panoràmic i a l'oli, *La plage de la Garoupe* creixerà i es transformarà, com un *collage* visual, sense la més mínima petjada visual de l'artista, a excepció de la seva veu en *off*

86. André Bazin en el seu text clàssic sobre el film posa de relleu que l'aliança Clouzot i Picasso captura, justament, l'interval de temps que la pintura és viva. BAZIN, A. (1990:220)

87. La manca de so real, més enllà de les primeres seqüències, és un greuge a l'obra, que s'aparella al de la música composada per Auric que no s'adiu a la creació visual de Picasso i resulta previsible de melodia i excessiva d'orquestració. Des del moment de l'estrena del film, al Festival de Cannes de 1956 -on va obtenir el Premi especial del Jurat- la música ha estat unànimement criticada.

manifestant el seu descontentament amb el resultat i que li cal tornar a començar. Aquesta és l'expressió única i clara en tota la pel·lícula de penediment artístic de Picasso vers l'ideal del seu imaginari, que no sembla tenir penediments gestuals en tant que físics, sinó conceptuals.

El cineasta emmarca la creació de Picasso mostrant l'entrada de l'artista al plató -inicialment és el fum de la cigarreta del pintor el que anuncia la seva presència i precedeix la seva entrada a quadre- i com se n'allunya a l'acabament del film, després de signar damunt una tela blanca convertida en pantalla. La representació del plató per part del director opera un espai comú per a les dues autories, una espècie de laboratori d'experimentació on Picasso és hoste, desvinculat de l'espai propi del taller. És ben cert que Clouzot reconeix la doble autoria del film, però reclama i sense subtileses la seva. La presència física del director, fent el paper de director en el mateix rodatge, és la rèplica de Picasso creant. Clouzot farà literal i redundant el seu gest cinematogràfic, els seus *moteur* i *coupez* formen part de la narrativa i l'escena, com la càmera, els focus i l'equip tècnic, és a dir, el seu utillatge de creador, com l'utillatge de l'artista plàstic a qui es contraposa. És també Clouzot qui enretira personalment un dels primers papers -com qui enretira una cortina, l'opacitat que no deixa veure- i fa aparèixer Picasso mentre desa el rotulador que acaba d'utilitzar. La posada en escena de Clouzot inclou una variant del cinema dins el cinema, quan força un suspens arbitrari i commina l'artista a acabar ràpid el seu treball, sota l'amenaça de que s'està acabant el metratge de pel·lícula verge[88]. Mostrar el dispositiu del rodatge no deixa de ser, per altra banda, un gran encert, ja que dóna la pauta a l'espectador per a la comprensió i autentifica a la vegada la creació de Picasso, cosa que ens dóna també la mesura de com n'està de mancada.

---

88. "De ce point de vue, la scène que nous montre Clouzot surveillant Picasso pur lui faire battre un record <contre la montre> n'est pas du meilleur goût et sonne comme un numéro de cirque au milieu d'un concert" TRUFFAUT, F. *Cf.* BOCQUET, J-L. (1993:105).

Clouzot filma la intersecció de l'energia resultant del gest i el principi originador de l'obra, just on acaba el gest i comença la pintura. La singularitat d'aquesta mirada nega l'home i el seu gest d'artista; ni el braç, ni la mà, ni el pinzell, només la creació com a presència de l'artista a la manera *indicial*. *Le Mystère Picasso*, el documental clàssic per excel·lència del procés de creació[89], omet per complet la gestualitat i l'expressió del cos, el gest del braç i la mà que guia el pinzell, i serà només l'obra en gestació qui ens parlarà d'un artista en procés de treball. El gest de l'artista pintor i el seu ritual de creador són substituïts per la creació -*els quadres que hi ha sota els quadres*-, la forma naixent i la seva evolució feta espectacle. El documental resta com el millor referent de la durada temporal del procés de treball pictòric, però, a la vegada, anul·la com cap altra proposta la figura humana, l'artista treballant. No hi ha descobriment del *mecanisme secret que guia la creació*, un propòsit que Clouzot posa per escrit al principi del film. *Le Mystère Picasso* és l'inassolible misteri de la creació.

Francesc Català-Roca coneix Joan Miró a través de Thomas Bouchard, a qui va fer d'ajudant quan l'any 1954 va venir a Barcelona per a dirigir *Around and About Joan Miró*[90]. A partir de llavors i durant més de trenta anys, Català-Roca serà el més perseverant fotògraf del pintor. A la dècada dels anys setanta, la seva relació arriba al cinema amb sis films[91]. L'estil fotogràfic de Català-Roca traspassarà les pel·lícules, nascudes de la més fidel voluntat de documentar l'activitat artística de Miró i de

89. La pel·lícula també és considerada un document artístic per les obres que s'hi realitzen, moltes d'elles desaparegudes.

90. *Around and About Joan Miró* és el segon documental catalogat sobre Joan Miró; el primer, també de Thomas Bouchard, un cineasta americà independent, és *Joan Miró makes a color print*, 1948, en el qual fa el seguiment del procés de treball d'un aiguafort al taller Stanley William Hayter de París. Aquestes dues pel·lícules es distingeixen per ser les primeres a oferir la imatge d'un jove Joan Miró treballant. *Around and About Joan Miró,* entre d'altres curiositats, compta amb la presència d'Ernest Hemingway al costat del quadre *La Masia* del qual era propietari.

91. "Miró-Artigas, Osaka 1970: Ceràmica mural", 1970, "Miró-Osaka 1970: Pintura mural", 1970, "Miró 73: Toiles Brulées", 1973, les tres produïdes per la Fondation Maeght. "Mural de ceràmica de Joan Miró", 1977, encàrrec de l'empresa IBM. "Miró-Claca", 1978, produïda pel mateix Català-Roca (Miró pinta els ninots de l'espectacle teatral "Mori el merma") i "Femme/Woman. A tapestry by Joan Miró", 1979, encàrrec de la National Gallery of Art de Washington.

l'estimació que li tenia. La col·laboració d'ambdós homes passava pel respecte mutu i l'amor a la feina; a l'hora de treballar, cadascun ho feia concentrat en la seva parcel·la, preservant la llibertat del seu acte respectiu. Sempre amb llum natural, sense focus, que segons confessió del mateix Català-Roca, Miró no hauría acceptat mai per la intrusió que hauríen representat. El *modus operandi* de Català-Roca el fa prototip d'un corrent artesà, ell assumeix en primera persona tots els papers de l'auca de la mirada: fotografia, muntatge, direcció. De fet, ell és el representant i continuador a Catalunya de l'esperit pioner dels documentalistes de l'art i dels artistes de finals dels anys trenta i quaranta: obres amb un segell molt personal, curtes de metratge, de pressupost baix i, sobretot, realitzades per un sol individu que tenia un lligam profund i d'admiració amb el subjecte fílmic.

Joan Miró crea l'any 1973 una sèrie d'obres que conformen la col·leció *Teles Cremades*, una de les sèries més desconegudes de l'artista, que ja en la vellesa i amb un esperit d'eterna joventut decideix *agredir* el camp estètic: la seva resposta a l'especulació econòmica en la pintura. La imatge d'aquestes teles lacerades va interessar el matrimoni Maeght, amics i col·leccionistes de Miró, els quals van encarregar a Francesc Català-Roca una pel·lícula sobre el procés de treball de l'artista, a través del Maeght Service Cinéma de la fundació que porta el seu nom a Saint Paul de Vence. *Miró 73: Toiles Brulées* serà la tercera pel·lícula conjunta, Miró treballarà i es mourà com sempre seguint la seva motivació, ignorant la presència del fotògraf, i Català-Roca restarà en el taller de manera anònima, darrere la seva càmera, pendent de registrar tot allò que hi passi: el gest i el procés -sense el so directe- i l'obra acabada. La força visual del film recaurà en Joan Miró i en el seu atac pictòric.

Ni el pintor ni el fotògraf es plantejaran el projecte amb una entitat d'obra, com un territori on es puguin conjugar diferents possibilitats d'expressió amb la finalitat d'una creació cinematogràfica nova. La mirada del fotògraf es presenta com un tractament de

superfície, semblant a la dels reportatges i, al mateix temps, la fluctuació i alçada de la càmera a l'espatlla, la proximitat física i el seu estar en funció de l'artista, parlen d'entrega, d'aprofundiment. La successió de situacions i accions sense *racord* ens permet veure com Miró esventra primer la tela blanca amb un ganivet, i després, amb la tela al terra i mentre la trepitja, l'artista la taca i esquitxa generosament amb pintura a l'oli, tot seguit el foc purificador cremarà aleatòriament les zones amb més matèria pictòrica. Per acabar, Miró apagarà el foc que encara cremi amb una galleda d'aigua i un motxo. El penediment artístic de Miró no és gestual sinó conceptual, es troba en el terreny de les idees. La forma neix sense ideal a no ser la mateixa agressió, un tipus de recerca que la fa imprevisible, acceptada i reconeguda per l'artista tal com resulti. Al final, la mirada atenta de Català-Roca pertoca a l'obra, al conjunt de teles disposades a l'aire lliure. A través dels esvorancs de les teles s'emmarquen fragments de la natura; la unió de creació i naturalesa esdevé, més enllà del film, el gest per antonomàsia de Joan Miró. Per la seva banda, Català-Roca haurà anul·lat el seu possible gest creador en benefici del de Miró, limitant la seva tasca -en aquesta pel·lícula i en el conjunt dels films realitzats amb Miró- a l'estricta documentació visual del gest creador de l'artista i del seu procés de treball. L'esperit documentalista és el que guia el fotògraf, conscient de la vàlua i dimensió històrica de l'artista.

A principis dels anys noranta apareix la pel·lícula de Víctor Erice i Antonio López *El sol del membrillo*, l'obra que millor visualitza el gest de l'artista, ja que el model del cineasta és, justament, el gest del pintor amb tota la seva complexitat i riquesa: l'home i l'artista, la relació amb l'arbre model de la natura, la creació i l'evolució de l'obra inacabada, el context proper de la família, la casa taller en rehabilitació, els amics, el context llunyà de la ciutat, la contemporaneïtat. Una obra nascuda de l'amistat entre el pintor i el director, del desig d'ambdós de viure i observar la realitat immediata com una nova experiència de coneixement.

El fons i la forma del gest d'Antonio López gira a l'entorn del model, un codonyer ple de fruits i una olor penetrant que escapa als espectadors del film. L'arbre, plantat en el passat pel propi pintor, és també l'arbre de la seva infància, de la memòria i del pas inexorable del temps. El vincle amb l'arbre, la relació que hi estableix com a model pictòric i els límits autoimposats per a la seva aprehensió, fan comparèixer el pintor a diari al seu costat durant els mesos de la tardor fins a la caiguda dels codonys. El seu gest artístic i vital apunta a una ontologia que Erice emfasitza amb un repic de campanes en la primera trobada del pintor amb l'arbre. Ni la pintura, ni el virtuosisme creador, ni l'obra acabada interessen a l'artista. Solament la guia predilecta de la mirada a l'arbre i la llum, a la mesura perpendicular sobre els fruits i la tela, a l'ajust continuat de les mesures seguint el cicle estacional de l'arbre i la madurada dels fruits. També la paraula amb la família i els amics, que facilita la presència del món interior i, sobretot, el no concedir importància a l'acte estricte de pintar. El gest artístic d'Antonio López impregna tota la seva vivència i alhora és el d'un no fer del pinzell, que es pren el seu temps en el conjunt de l'experiència i es desinteressa de l'objectiu final. Per a Tristan de Lajarte, en el treball de López *l'art retroba les seves arrels més profundes, les de la comunió* [92].

> "Y lo que me ha parecido más extraordinario es la manera en la que Antonio López vivía esta experiencia, desprovisto de todo sentimiento épico, con una naturalidad total. Tengo la impresión de que él acepta naturalmente este género de fatalidad, integrándolo en su vida y en su obra". Entrevista a Víctor Erice realitzada per PEREZ TURRENT, T. (*Positif* maig,1993). *Cf.* AROCENA, C. (1996:300)

La fatalitat que anomena Erice és la de la impermanència o finitud de la llum, del temps, de la tardor, de la infància, dels fruits i de l'arbre, que marca també la de la tela. La fixació pictòrica del temps a partir d'elements vius i en mutació permanent, com són el sol i l'arbre, és clarament una utopia amb poques probabilitats de ser conquerida. La impossibilitat de plasmar per part de la pintura el que per naturalesa és inabastable al

92. DE LAJARTE, T. (*Cahiers du cinéma* n. 467-468). *Cf.* AROCENA, C. (1996:299)

seu sistema de representació, no se'ns presenta com un fracàs estètic, sinó més aviat com un triomf ètic. La roda imparable del temps posa en evidència la desigualtat de forces, assumida pel pintor des de l'inici per la renúncia al model fotogràfic. En el viatge de l'artista no hi ha voluntat de construcció pictòrica en tant que destí i, per damunt de les petites morts quotidianes amb les quals treballa el pintor, rellueix l'acceptació i consciència transcendent davant la finitud de tot viatge humà. No creiem, però, que sigui inexistent el penediment artístic d'Antonio López, que al nostre parer rau en el desig de l'ideal de la natura, en el perfeccionisme extrem de la recerca hiperrealista, encara que es trobi desaferrada de l'objectiu de consecució pictòrica.

El film incideix en l'escletxa del parentiu entre pintura i cinema. De la plasmació de l'instant de la pintura -la fixació del temps i el moviment- a la captura de l'evolució de la naturalesa del cinema -la durada de les coses- i encara la radical diferència de la mirada ubiqua.

> "Así como el cineasta cambia constantemente de punto de vista sobre la realidad, el pintor intenta hacer lo mismo al cambiar de proyecto (de óleo a dibujo). Pero hay una gran diferencia. Mientras en el cine, los cambios de punto de vista se integran en una totalidad, hay una continuidad, al pintor sólo se le permite un único punto de vista. Sus cambios suponen una transformación y un rechazo al punto de vista elegido con anterioridad". AROCENA, C. (1996:318)

L'actitud d'Erice se singularitzarà per acompanyar el pintor al costat de l'arbre i pel temps que esmerça en la captura de la seva mirada. Sense premeditació i quasi nul·la intervenció en el rodatge, solament amb l'elecció vital de la ubicació de la càmera, del punt de vista des d'on observar i deixar que les coses succeeixin. L'espera, enlloc de la recerca, és el tret distintiu del cinema modern en oposició al cinema clàssic, al guió previ i la fita d'espectacle. La mirada al gest creador s'adiu especialment a l'exploració temporal del cinema de l'espera, en tant que obertura a totes les expectatives i a cap de concreta. El llinatge de la mirada contemplativa que Erice fa seva, arrenca, com ja és sabut, en el cinema primitiu i continua amb el neorealisme de Rossellini, la mirada zen

de Mizoguchi i Ozu i l'esperit de Bresson i Renoir en el si de la cultura occidental. De la confiança en la realitat i la renúncia als propis significats del cineasta, sorgeix una mirada enlentida que espera amatent una aparició, la revelació d'una veritat del món. Aquest tipus de mirada deixa que les coses es produeixin sense provocació, s'até a un compromís que traspassa la racionalització, que s'obre a la percepció de tots els sentits i a la integració de les descobertes. Aquí radica la concordança d'aquesta mirada amb l'actitud creadora en general i pictòrica en particular, una afinitat que la fa especialment adient com a mirada al procés de treball, al gest de l'artista pintor. En aquest sentit, l'actitud d'espera cinematogràfica per part d'Erice davant el possible esdeveniment de quelcom nou equival en risc a la iniciativa de l'artista en procés de treball.

Si, per a l'aprehensió de la realitat, l'artista plàstic compta solament amb la seva percepció directa i les marques de pintura són els seus senyals, la delimitació de l'espai físic per part del director se serveix del quadre que li proporciona la càmera cinematogràfica. La mirada del director privilegia els enquadraments fixos per a la quasi totalitat de seqüències del film. Davant del pintor i l'arbre, extrema la immobilitat i la mirada frontal de reminiscència teatral, amb una composició simètrica que apel·la al treball de l'artista com una cerimònia que s'oficia. El caràcter ritual que Erice percep en l'activitat del pintor[93] adoba la seva mirada vers una litúrgia de la comunió, mira el que mira el pintor i com ell ho fa. *El sol del membrillo* és el cas més extrem que coneixem de la comunitat d'expressió que defineix la mirada documental al gest de l'artista. El no pintar del pintor es reflecteix en el repòs del cineasta, en l'enquadrament contemplatiu que refracta la recerca i tot objectiu que no sigui el registre del moment present. La quietud de les dues mirades es correspon, les dues estan ancorades al terra amb la finalitat de veure millor. La mirada del director a l'arbre model es desdobla en l'intent de plasmació pictòrica i en la representació de l'arbre en la seva totalitat: la recol·lecció

93. Declaració de Víctor Erice recollida per José Luis Guarner, "Conversazione con Víctor Erice", *Filmcritica*, n. 429, novembre de 1992. *Cf.* AROCENA, C. (1996:290)

dels fruits, el parèntesi de la mort anyal de l'arbre al començament de l'hivern, la putrefacció dels codonyats amb el rastre persistent dels senyals de pintura i l'arbre renovat la primavera següent. Una mirada de diferents presents que recapitula la memòria afectiva de l'arbre, com la dicotomia mort-resurrecció de la mirada reiterada a l'agonia dels capvespres i al renaixement de la llum la matinada següent. Aquesta mirada seguidora de la petjada natural deguda a la rotació solar i estacional acull de manera implícita una reflexió sobre el pas del temps. El mateix títol del film ho posa de relleu en un enunciat sobre el temps fugisser de la llum daurada de la tardor, que escapa a l'artista plàstic, mentre el director cinematogràfic la pot quallar. Amb el mateix sentit que registra sense defallir les morts que se succeeixen en la labor del pintor, Erice reforçarà amb el recurs de la datació diferents etapes de la tela que lentament evoluciona, cosa que servirà alhora per fixar la progressió temporal a manera de diari personal del pintor i del cineasta. Una crònica que es trobarà també secundada pel so diegètic de l'aparell de ràdio -les notícies que estableixen l'evolució pre-bèl·lica de la Guerra del Golf- i encara el record del pintor i l'amic d'antigues cançons de companyonia que ens remeten a un passat de joventut.

De l'observació de les imatges fruit d'un rodatge exhaustiu i de la reflexió posterior, Víctor Erice crea una ficció que no fabula, que documenta de manera paradigmàtica el gest d'Antonio López i que se significa per la sensibilitat temporal i la disposició en el muntatge dels fragments de la realitat. *El sol del membrillo* és un film sobre la mirada que ens mostra com el pintor i el director cinematogràfic divergeixen en mètode i eines i, a la vegada, com les dues autories s'assimilen en el gest de la captura de la naturalesa, és a dir, des del seu territori i llenguatge, el gest del cineasta coincideix amb el del pintor, encara que el propòsit inabastable per a l'artista plàstic és assolit pel director gràcies a les propietats inherents al seu sistema de representació. La natural honradesa de Víctor Erice farà responsable de la seva transgressió al dispositiu

cinematogràfic, i només a ell, en mostrar a l'acabament del film la càmera cinematogràfica sola, sense la mà humana al seu darrere.

En les tres obres que venim de considerar, hi trobem una coincidència clara que abasta el seu conjunt: la mirada cinematogràfica al procés de treball de l'autèntic artista. Aquest i no altre és l'objectiu de les pel·lícules: mirar com crea un artista valuós, registrar la seva acció. En les tres obres cinematogràfiques, tot i les molt diferents concepcions per part dels seus directors, hi traspassa el ritual de l'artista, la cerimònia del seu acte de creació. Més enllà de les particularitats de cada mirada, el que fa possible la visualització del gest de l'artista és, essencialment, el procés de treball. Aquesta mirada continuada al procés de treball en els tres documentals és nítida, pròxima, i es fonamenta en voler mostrar, amb diferent grau i intensitat, l'acció creadora de l'artista. La particularitat de cada artista pintor es fa palesa en tres diferents formes de recerca estètica que comporten tres modalitats diferents de penediment del gest pictòric: l'ideal de l'imaginari que costa d'assolir a Picasso tot i la fluïdesa del seu gest, l'agressió ideològica de Miró, on l'acceptació de l'atzar no vol dir renúncia a la recerca, i l'ideal de perfecció de la naturalesa i de la seva fisicalitat de López, que inclou tornar a començar el quadre cada nova tardor.

Els treballs de Clouzot i Erice realcen els dos mitjans de representació, evidencien les propietats i possibilitats de pintura i cinema en un exercici metalingüístic, a través del qual revelen el seu propi gest cinematogràfic. En les dues pel·lícules, la presència de la càmera cinematogràfica dóna la mesura del temps, autentifica l'artista, la creació, el rodatge i facilita la comprensió del film amb una durada de llargmetratge estàndard, excepcional per a un documental. La diferència és que la càmera de Clouzot assumeix un paper de decorat, d'objecte de narrativitat i inclou l'operador i el mateix director, que escenifica el seu propi ritual cinematogràfic, mentre que la imatge de la càmera solitària d'Erice és la representació de la seva capacitat registradora, un homenatge al

seu poder d'impressionar el temps en el cel·luloide i de reviure'l per extensió en la projecció. *Le Mystère Picasso* i *El sol del membrillo* estan construïdes amb una mirada quieta, fixa, acollidora de la durada temporal del procés de treball, amb el gest del pintor ocult en el primer cas i manifest en el segon.

Pel que fa a *Le Mystère Picasso* i *Miró 73: Toiles Brulées*, ambdues pel·lícules s'abstenen de la relació amb el model pel mateix estil creatiu i pictòric dels dos artistes, i on els dos directors coincideixen és en la mirada a l'obra en procés, com a objectiu primordial per a Clouzot i com a resultat del gest de l'artista per a Català-Roca, que també concedeix atenció a l'obra acabada. Si condensem a l'essència la mirada al gest de l'artista real en base als tres exemples estudiats, ens adonem que el seguiment del procés de treball és el que facilita la visualització del gest de l'artista, fet que comporta durada temporal, el temps del procés. I la mirada ve definida per la quietud, la proximitat, la complaença en allò que mira i per la precisió del gest de l'artista com a centre del quadre cinematogràfic. També és el cas de Clouzot, encara que el gest sigui velat, ja que aquest es troba indirectament focalitzat a través de la forma pictòrica naixent de Picasso, la qual és el signe del seu gest creador. El model pictòric o l'obra acabada són en aquests documentals variants possibles en relació al gest i en funció de la importància que l'artista pintor els concedeixi.

4.2.- LA MIRADA DE LA FICCIÓ AL GEST PICTÒRIC.

La representació del gest artístic d'un pintor en la ficció cinematogràfica presenta dos diferents nivells en funció del grau d'invenció per part de l'autor. La invenció lliure d'un personatge, un artista a qui se li atribueix una vida i una pràctica de l'imaginari, i la reconstrucció d'un artista real del passat, l'obra del qual forma part de la història de l'art. Aquestes dues modalitats de ficció esdevenen fonamentalment diverses en la seva capacitat de representació i propostes. La llibertat sense límits de la mirada al gest d'un artista que només existeix en la pantalla pot arribar, fins i tot, a l'atribució de l'acte creatiu d'un artista real, mentre que la mirada a un artista que va existir en el món real, el qual l'espectador pot rescatar de la seva memòria, nega per essència la representació del seu acte creatiu una vegada el pintor ha mort.

A partir dels anys vuitanta, la cinematografia americana i concretament amb més rellevància la de la ciutat de Nova York, ha recreat la figura del pintor com un personatge més de la història, a manera de reflex naturalista de l'entorn. Tenim exemples en *Frederick* (Max Von Sydow), company d'una de les protagonistes de *Hannah i les seves germanes*, 1986, de Woody Allen, en *June* (Greta Scacchi) la pintora que enamorarà a *Griffin Mill*, el protagonista d'*El joc de Hollywood* (*The Player*), 1992, de Robert Altman o en *Simon* (Greg Kinnear) el pintor veí de Jack Nicholson a *Millor impossible* (*As good as it gets*), 1997, de James L. Brooks, entre d'altres. En els tres casos el director defuig l'artista en el frec de la pràctica pictòrica. El gest artístic de *Frederick*, de *June* i de *Simon* es presenta de manera minimalista, amb els atributs de pintor, les teles i alguna pinzellada aïllada, perquè la importància de

la seva figura es troba en la seva vida quotidiana, que s'imbrica en la història del film. Són escassos els films centrats en l'exercici de la pràctica pictòrica i protagonitzats per un pintor de ficció. En el passat es destaquen algunes escenes a *The rebel*, 1960, de Robert Day, amb el traç d'un estil infantilista per part d'Anthony Hancock. En els darrers anys, dues obres han estat reconegudes per la notòria posada en escena del gest artístic d'un pintor inventat: l'episodi *Life Lessons* (*Apuntes del natural* en la versió catellana i *Aprendizajes* en algunes referències escrites) de Martin Scorsese en el film col·lectiu *New York Stories*, 1989 i *La Belle Noiseuse*, 1991, de Jacques Rivette[94]. A la primera, *Lionel Dobie*, l'actor Nick Nolte, *fa veure* que pinta unes teles que realment ha pintat Chuck Connelley. A la segona, el pintor Bernard Dufour assumeix el procés de creació pictòrica que per obra del muntatge cinematogràfic s'atorga a *Frenhofer*, personatge interpretat per Michel Piccoli. Dues pel·lícules radicalment diferents de concepte i motivació per part dels dos cineastes i que, seguint el fil del nostre objecte d'estudi, podríem d'entrada qualificar com la posada en escena de la *gesticulació* pictòrica amb cadència de muntatge musical d'Scorsese i la mirada d'ascendència documental al procés de creació d'un artista autèntic, que en suplanta un de fictici, a la pel·lícula de Rivette.

L'interès temàtic d'Scorsese per *Life Lessons* és el principi de la fi d'una relació sentimental. *Lo que me interesaba era el dolor de esta situación, hasta qué punto él lo necesita para su tipo de trabajo, y hasta qué punto es él quien lo crea*[95]. La relació

94. Mr. Neville, el dibuixant del film *The Draughtsman's Contract*, 1982, de Peter Greenaway, pertany també a la categoria d'artistes inventats. Per damunt de la posada en escena del gest artístic de Mr. Neville, hi destaca la relació artista-client. El treball per encàrrec del dibuixant i les peculiaritats del tracte comercial referencien la tradició de la història, i també de les llegendes, sobre les relacions entre clients i artistes amb l'ambigüitat de les novel·les policíaques i d'investigació. La complexitat i les múltiples capes de la pel·lícula cenyeixen la posada en escena del gest artístic del dibuixant, que per cert es dóna en un vessant tècnic, ajudat per eines facilitadores de la perspectiva com el visor o el full quadricular, amb la pulcritud d'uns guants en el moment de dibuixar i un programa de treball sever en funció de la llum solar. Els dibuixos del protagonista es deuen al mateix Greenaway i la pròpia mà del director apareix en els plans de detall de l'execució.

95. SCORSESE, M (1999:209)

d'ambdós personatges està inspirada en la relació del novel·lista Fedor Dostoievsky -quan ja era un autor consagrat- i la seva jove i anònima amant, Polina Suslova, qui cercava fer-se un nom en les lletres; una referència clara a una relació de poder mediatitzada per les seves respectives vocacions literàries. La figura de l'escriptor apareix a *Life Lessons* transformat en el pintor abstracte, *Lionel Dobie*, un autèntic lleó que regna amb èxit a la selva mercantil de la capital mundial de l'art i un gran ós barbut que mercadeja desamor en la intimitat. Un personatge en procés de saturació de tabac i alcohol, amb una estètica física d'abandonament que bruteja i un ambivalent massoquisme que amaga una real actitud vampírica. Ell solament pot crear amb presència de la dona jove que l'admira, la pintora novell i mancada de talent *Paulette* que encarna Rosanna Arquette, o en el seu defecte, amb les picabaralles de ruptura que activen les forces del seu instint creatiu. Justament, el que el film fa és fusionar les dues línies de tensió: el desamor i la creació plàstica de *Lionel*, que li serveixen a Scorsese per explorar els vasos comunicants que s'estableixen entre el desig sexual frustrat i l'acció creativa.

La via d'escapada de la frustració sexual i afectiva es transforma en el gaudi superior de la creació artística. Molt encertadament Pierre Coursodon escriu: *el artista, humillado en su vida privada, ha hecho de sus sufrimientos una obra maestra* [96]. La posada en escena dels mecanismes de la creació segons el cànon clàssic post-renaixentista sembla la fita d'Scorsese. La tria d'un creador plàstic en la línia de l'expressionisme abstracte ajuda el director a fer present la corporalitat del gest de la creació. El neguit i la tensió de la fase estèril, la recerca compromesa de la *veritat* artística i, a la fi, l'acció creadora on amb excepcional nitidesa emergeix el penediment de l'artista. Una representació del procés de creació com una forma de possessió, que en aquest cas ve animada i derivada d'una possessió amorosa frustrada, però que,

96. COURSODON, P. (*Positif*, n. 339:29). *Cf.* MONTERDE, J. E. (2000:277)

finalment, és una fidel actualització de la coneguda possessió artística des dels temps llegendaris pre-hel·lènics.

Amb la focalització del més mínim detall de la pintura, el regalim continuat sobre els rètols inicials, les pinzellades en primeríssim primer pla, els recorreguts visuals per la pintura dipositada en la paleta -la tapa d'un cubell d'escombraries de metall- o preses curtes dels dits del pintor quan fan les vegades de pinzell, Scorsese remarca repetidament la substància pictòrica en tant que matèria moldejable i canviant, metàfora explícita del gest creador de l'artista. Contràriament al documental, no hi ha procés de treball, ni durada temporal de la pintura, ni molt menys quietud en la mirada. El model és l'artista pintor i no la seva pintura; el director prioritza tota l'estona el neguit creatiu de *Lionel Dobie*, el pols amb si mateix i amb la tela -blanca o en procés de treball- la rapidesa en l'execució i la fugida de la realitat quan és capaç de treballar. L'energia física que desplega l'actor en l'acte creatiu ens corfirma la idea d'Scorsese del cinema com un *affaire de corps* present en tota l'obra del director; la corporalitat, el moviment i l'energia del pintor al servei d'exterioritzar i fer visible la seva proposta artística, com un agent ostensible i vertebrador de la narració. La càmera *balla* amb el pintor, en la repetició inicial dels dos *tràvellings* que passen de llarg de l'acció, en el seguiment del pinzell de la paleta a la tela i, literalment, quan la càmera s'ubica al lloc de la tela -com una parella de ball- que mostra en pla mig del pintor el pas successiu d'acostar-se i allunyar-se. La música que exorcitza aquesta dansa que assaja la fertilitat creativa és la cançó *Whiter Shade of Pale* de Procul Harum, el ritme de la qual és adjuvant d'un muntatge hipnòtic d'imatges segmentades i sense una estricta continuïtat. Més tard, seran diverses peces musicals les que ompliran a ple volum l'espai del taller[97], a mode

97. Veure la catalogació de peces musicals de la pel·lícula a MONTERDE, J. E. (2000:560-561). Aquesta selecció de músiques, que representa sorgida d'una font natural -el ràdio-cassette del pintor- pren el protagonisme d'ubicar el temps de l'artista, la ciutat centre de l'art modern, el personatge i la història.

de soroll estrident i continu que tempera el dolor i la soledat de la creació, mentre continua la coreografia de la mirada aparellada a la gesticulació de l'actor.

Life Lessons s'assenyala per ser una aproximació a filmar l'acte de pintar i fer-ho, justament, amb un actor que no és pintor. El gest autèntic i el veritable ritual han estat substituïts per la gesticulació i la ritualització de la posada en escena i de la mirada cinematogràfica[98]. No és freqüent en la representació d'un pintor de ficció la mirada pròxima i furgadora que sobresurt excepcionalment en la pel·lícula d'Scorsese. El director crea en el cinema l'equivalent de l'*Acting Painting*, tot desplaçant l'acció del pintor en la pintura a l'acció del director en la figura del pintor: amb una velocitat de signe quasi violent, inestable i canviant, *entra* en el pintor i *és* amb ell. La tesi de fons que sustenta Scorsese és que l'obra d'art no és el quadre, sinó que l'autèntic art és l'experiència i les vicissituds de l'artista en el moment de la creació.

Per la seva banda, la mirada reflexiva de Jacques Rivette interroga l'anhel clàssic dels pintors figuratius de donar vida a les seves teles, i alhora, es qüestiona la representació de la creació, de l'artista i de l'obra. En una pel·lícula atapeïda de referències a la història de l'art, la filosofia i la literatura, i amb un paral·lelisme explícit entre el propi director i el seu personatge protagonista.

> "Es la historia de la relación entre el artista que envejece, su obra y su modelo, es una especie de autoretrato desfasado de Jacques (...) el aspecto autobiográfico, poético, resulta evidente, el retrato del artista es transparente. Era flagrante incluso para el propio Jacques, todos teníamos la impresión de que era la película que hablaba más de él mismo". Pascal Bonitzer entrevistat per TOFFETTI, S. (1992:35-36)

---

98. L'estil ritualitzador de la posada en escena i de la mirada al gest de l'artista es troba en el conjunt del film. Enric Alberich, en el seu llibre sobre Scorsese (1999:289-292) elabora un detallat i revelador seguiment de les funcions narratives de les apertures i tancaments d'iris que utilitza el director en aquesta pel·lícula: d'una retòrica de la mirada selectiva i obsessiva del pintor i el cineasta, fins a la mateixa forma circular del cinema primitiu i repetitiva en l'ús que li dóna Scorsese, que mentre apel·la al ritu, ho fa també a la mateixa història narrada quan, just en cloure's, torna a començar de nou amb una nova relació, una nova dona jove que té idealitzat el pintor i la seva pintura.

La Belle Noiseuse, escrita per Pascal Bonitzer i Christine Laurent, *expressa sense copiar* la idea central de *L'Obra Mestra Desconeguda* de Balzac: la recerca de l'absolut en pintura i la captura de l'ànima del model femení, plasmada en un estil pictòric que els seus autors defineixen com figuració expressiva i situen entre De Kooning i Bacon. En les tres pel·lícules que segons Rivette formen *La Belle Noiseuse* [99] -la vida en el castell, les sessions de treball al taller i la mutació de les relacions que provoca l'acabament del quadre- sura amb tota la seva complexitat el gest vital i artístic del pintor, manifest en la relació amb la seva muller, en el pacte amb l'aprenent de pintor, en la renúncia final a l'obra i l'aposta per l'harmonia de la parella[100]. Les cinc sessions del pintor i la model, que es corresponen a cinc dies consecutius en el taller del castell d'Assas, a prop de Montpellier, contenen el gest artístic intrínsec: el procés de treball com un duel refractari amb el model, de visualització plena en la versió llarga de la pel·lícula i molt entretallada en la curta, que porta per subtítol *Divertimento*.

Rivette transita fluïdament de les qualitats de la ficció a les del documental una i altra vegada. En mostrar el gest pictòric de *Frenhofer*, executat pel veritable pintor Bernard Dufour, la mirada pròxima, immòbil i de durada real del procés de creació en alguns casos, gravita en la mirada documental al gest artístic, juntament amb la banda sonora que realça en primer terme els sons originals de les accions com a única música, *presencias de tanto peso visual en la banda-imagen como sonoro en la banda-audio*[101]. La imatge sencera del paper o la tela inclou les mans i la part inferior dels braços del pintor real Dufour que resta en l'anonimat, filmada per sobre de l'espatlla quan es

---

99. TOFFETTI, S. (1992:36)

100. "Contrairement à Balzac, Rivette nous suggère, en filigrane des images, que cette recherche de l'absolu entre en conflit avec l'amour humain. <<D'abord, c'est parce qu'il m'aimait qu'il a voulu me peindre>>, confie Liz (la dona) à Marianne (la model). Ensuite, poursuit-elle, <<c'est parce qu'il m'aimait qu'il n'a plus voulu me peindre>>. Le récit de *La Belle noiseuse* nous évoque l'une des mystérieuses *Nouvelles histoires extraordinaries* d'Edgar Poe. <<Le Portrait ovale>>". ESTÈVE, M. dins de LIANDRAT-GUIGUES, S (1998:123)

101. HEREDERO, C.F. (*Dirigido* n.209, 1993:47).

tracta del seguiment d'una obra que veiem evolucionar. Quan Michel Piccoli encarna el pintor *Frenhofer* davant la taula o el cavallet, la positura de l'actor materialitza el seu esperit i el seu gest, i és mostrada pel director amb una peculiaritat: la unió visual amb el model en pla/contrapla, cosa que comporta veure'ls en primer i segon terme visual alternativament; en una primària relació figura-fons de les dues entitats que es contrasten en el taller del pintor. A vegades, la unió del pintor amb el seu model és al·ludida per la mirada de l'artista i, sovint, s'elimina de l'enquadrament el gest compromès de les mans per mitjà de plans migs. El desdoblament en dues persones, la de l'actor i el pintor, en la representació de *Frenhofer*, ens proposa una mirada que fa impossible l'organicitat del personatge del pintor i que, per la mateixa servitud a l'obra en gestació, s'aparella estranyament amb la mutilació de Clouzot a Picasso. El ressò sostingut de la tesi baziniana sobre la *impuresa* del cinema planeja a *la bella mentidera* en les decisions vertebrals de Rivette; una representació que se serveix lliurement de la vidència de la creació i, alhora, encobreix un fals pintor.

La singularitat que el film de Rivette explora en profunditat és la del model pictòric. Emmanuelle Béart -com *Marianne*- fa entrega del seu cos nu, amb una doble nuesa quan se'ns mostra despullada també d'intenció interpretativa, abandonada a l'expressió de tot el seu ésser a través del cos immanent.

> "Le jeu artificiel de l'acteur s'efface devant l'authenticité du <<modèle>>, capable de livrer son moi le plus profond a l'oeil de la càmera. <<*Modèle*>>, note Bresson: <<*Réduire au minimum la part de sa conscience. Resserrer l'engranage dans lequel il ne peut plus ne pas être lui (...). Modèle. Sa manière d'être intérieure. Unique, inimitable.*>>". ESTÈVE, M. dins de LIANDRAT-GUIGUES, S. (1998:121)

El director acomoda la seva mirada i la de l'espectador a la suspensió de la vida de la model en la cerimònia de *posar*, cosa que el mena a confluir i fer-nos confluir amb l'expectació de *Marianne*, de l'obra en procés i de l'artista treballant. En les sessions del taller, el pintor posseeix el seu model fent-li prendre diferents postures amb un deix de violència física continguda, una tensió que puntua el desig quan *Frenhofer* modela

amb grolleria el cos de Marianne com si de fang es tractés. Una relació física que pren la *forma metafòrica d'una violació*[102], com a pròleg de la veritable penetració del pintor en l'ànima interior de la model. La mirada de Rivette a la model, sempre de cos sencer i amb una certa distància, es pren un temps presencial, capaç d'acostar-se a la dona per la durada de la mirada que pot oferir la troballa d'un instant d'excepcional veritat. L'ascendència rosselliniana del director l'acosta a la realitat més literal de la posada en escena del ritual de l'artista, allò més obvi de la relació del pintor amb el seu model femení: física i espacial, artística i temporal. El procediment que utilitza el cineasta és hereu de la indagació del que es troba ocult, de les turbulències subterrànies a partir de l'aparença física de les dues figures; una recerca sobre la relació del pintor amb el seu model pictòric que es convertirà en un dels nuclis de la pel·lícula i que, a la vegada, és el del pintor.

L'Obra Mestra Desconeguda de Balzac és veritablement l'obra mestra imaginària del *Frenhofer* literari i cinematogràfic, desconeguda per a l'espectador i únicament allotjada en l'ideal de l'imaginari de l'artista, sense una existència real ni possibilitat de ser assolida. A *La Belle Noiseuse* el director planteja la idea de l'art renaixentista per excel·lència, l'essència mateixa de la recerca artística, la passió d'un pintor per l'obra perfecta, absoluta, que cerca de presentar en lloc de representar. Rivette condensa en el film tota una teoria sobre el fons i la forma del gest de l'artista. A través de la ficció cinematogràfica, el cineasta assaja la tesi dominant en el nostre món sobre els condicionaments del gest de l'artista i proposa la redempció del penediment artístic de *Frenhofer* a través de la pràctica pictòrica, que s'acaba rendint i fent pública una obra oberta, inacabada i perfeccionable. Pel que fa a la tela que el pintor considera aconseguida, aquesta romandrà en el secret d'una tomba entre els murs del taller, desconeguda per als espectadors i protagonistes del film, a excepció de la nena

102. HEREDERO, C.F. (*Dirigido* n. 209, 1993:49)

innocent dels masovers i de la seva dona, que inscriu la creu mortuòria en el revers de la tela nascuda morta. Una vegada més, Rivette s'emmiralla en *Frenhofer* i mimetitza amb saviesa el seu gest, alhora que evita una imatge pictòrica sense possible credibilitat donat que *es imposible dar forma a una obra maestra imaginaria porque nadie la reconocerá como tal*[103].

Reprenent en paral·lel les dues pel·lícules protagonistes del present apartat -*Life Lessons* i *La Belle Noiseuse*- corroborem que ambdues assumeixen per a la ficció el penediment del procés de treball amb diferent posada en escena i mirada i dues coincidències temàtiques, que caldrà veure des de la seva especificitat. La primera, que solament apuntem, és la dona i el desig sexual, o la seva frustració, com a font d'energia creativa i d'inspiració. La segona, que volem detallar, és l'espai del taller, la representació de dos models ben diferenciats de l'espai on té lloc la creació, dels seus útils i disposició: el loft del Soho novaiorquès i la sala del castell del sud de França. Ambdós tallers tenen en comú el fet de ser la casa del pintor dins de la casa -més aviat hauríem de parlar d'un temple en el cas de *Frenhofer*[104]- l'escenari de la solitud creativa i dels penediments de la dialèctica projecte-obra. Els dos són espais relativament buits, que ambdós pintors omplen i organitzen al voltant seu, amb dret a certa crueltat en nom del projecte artístic i també a menjar, beure i dormir entre les seves parets, o desentumir-se intentant encertar una cistella de bàsquet. En el capítol de les diferències, els tallers de *Frenhofer* i *Lionel* es referencien respecte als dos

---

103. "No cabe duda de que es el único final posible [no mostrar la tela]: como en *El retrato de Dorian Gray*, ningún cuadro desconocido podría satisfacer las expectativas y el deseo del espectador (...) Ningún cuadro lograría clausurar el relato de manera satisfactoria." ORTIZ, A. i PIQUERAS, M.J. (1995:180-81)

104. "(...) Connotation mystique corroborée par la remarque de Marianne entrant pour la première fois dans l'atelier: <<On dirait une église>>, de même que par le son des cloches de l'église voisine déchirant, à un instant donné, l'espace sonore *off*". ESTÈVE, M. dins de LIANDRAT-GUIGUES, S (1998:121). El tractament sonor amb el toc de campanes en el primer encontre entre el pintor i el model natural és exactament el mateix a *El sol del membrillo*. Per aprofundir en la representació del taller de Rivette, veure el capítol *"La visite de l'atelier dans la Belle noiseuse"* de Dominique CHATEAU, dins de LIANDRAT-GUIGUES, S (1998:127-140).

principals models existents, les arrels de dues diverses concepcions artístiques: Europa-Amèrica, rural-urbà, silenci-soroll, taller apartat de l'habitatge-taller i habitatge en una mateixa estança, espai de secret i misteri-espai compartit i d'accés sense la invitació expressa de l'artista.

En ambdues pel·lícules, el tractament de l'obra és el de ser comparsa de l'acció creadora. L'obra plàstica és l'objecte físic i resultant del gest que se suma a posar de relleu la magnificiència de l'acció que l'origina; les teles no es veuen obligades a suportar l'al·legoria del gest perquè en la representació de la lliure invenció d'aquest, les solucions ideades pels dos directors resulten autosuficients. *Life Lessons* resta com a prototip de la posada en escena de la *gesticulació* de l'actor que interpreta l'artista plàstic. La il·lustració de l'acte creatiu es recolza en l'exterioització expressiva de l'actor i s'embolcalla en la combinatòria del joc escènic, el moviment de la càmera i el muntatge fragmentat. El model que persegueix Scorsese és justament la representació del gest de l'artista, cosa que li comporta una irònica paradoxa: sense cap verídic artista pintor en l'escena, li és possible una aproximació fidedigna a la representació del gest de la creació. La representació del gest de l'artista de *La Belle Noiseuse* s'ancora en la mirada documental al procés de treball, on regna la durada temporal, la proximitat, la quietud. La indagació de Rivette a la model de la pintura persegueix l'instant de veritat del seu ésser. Sota l'estratègia i el mètode de rodatge que s'agombola en l'espera cinematogràfica i disfressa una recerca real, propera al coneixement artístic, on l'enigma es vela i es revela successivament, el cineasta cerca la imatge i la de la història d'allò que existeix i es troba amagat.

Amb un any de diferència, Jacques Rivette des de la ficció de *La Belle Noiseuse* i Víctor Erice des del documental *El sol del membrillo*, coincideixen en l'objectiu de posar en escena el ritual de l'artista i el penediment del seu gest. Ambdós directors coincideixen també en la voluntat de capturar l'essència profunda del model pictòric del

natural, així com en la durada temporal de la mirada cinematogràfica al model i al gest de l'artista. Per als dos directors l'obra cinematogràfica esdevé l'espill on es reflecteix la seva pròpia pulsió artística vers l'aparició d'una nova imatge. Aquest és un mode que agermana la mirada on germina el cinema modern amb el coneixement artístic, amb el gest de l'artista vers la revelació de l'art, del pintor vers l'aparició de la pintura.

4.2.1.- El gest figurat de les històries de vida.

> "In the twentieth century fictionalised biographies of real artists became bestsellers. They helped to make certain artists into popular cult figures. From the 1930s onwards it was the cinema which sporadically imitated and adaptated these literary genres for the big screen and gave rise to the bio-pic celebrating the life of a famous white, male, European genius. While some of these movies were serious and sincere, they tended to reproduce, uncritically, the myths and stereotypes that had been associated with artists for centuries, and the theoretical shortcomings of the discipline of art history". WALKER, J. A. (1993:193)

A diferents països, les cinematografies nacionals han filmat la vida d'alguns dels seus artistes herois: Japó la d'Utamaro, Rússia la de Pirosmani i Andrei Rublev, Suècia i Noruega la d'Edward Munch, Dinamarca la de Gauguin -la muller de Paul Gauguin era danesa-, França la de Modigliani, un pintor foraster però també paradigma de la bohèmia artística del Montparnasse parisenc. A la dècada dels anys cinquanta, la indústria americana s'apropia d'alguns dels més famosos artistes del món occidental, com Toulouse-Lautrec, van Gogh, o Goya i llança els *bio-pic*, de difusió internacional. La iniciativa fou seguida amb més continuïtat en la producció per la indústria cinematogràfica i la televisió pública de la Gran Bretanya, amb biografies sobre Rembrandt, Michelangelo, van Gogh, Caravaggio o Rothko entre d'altres[105]. Amb el pas dels anys el gènere no ha perdut vigència, gairebé cada any apareixen nous

105. Veure l'estudi sobre les produccions de parla anglesa en el capítol I, *"Bio-pics of real artists"* de WALKER, J. A. (1993:13-89). Per a una panoràmica més generalista sobre les biografies cinematogràfiques es pot consultar el capítol IV, *"Artistas y modelos: pintores en el cine"* de ORTIZ, A. i PIQUERAS, M.J. (1995:129-163). El càtaleg de la *2e. Biennale Internationale du film sur l'art,* celebrada del 5 al 12 de juny de 1990 al Centre Georges Pompidou de París, recull una antologia del film de ficció sobre l'art i els artistes.

films. Recordem alguns títols que eixamplen el paràgraf introductori del capítol escrit per John A. Walker, encara que ni molt menys el neguen: les dones artistes de *Frida, Naturaleza viva*, 1984, de Paul Leduc i *Camille Claudel*, 1988, de Bruno Nuytten, ambdós de producció francesa, i l'artista negre nord-americà *Basquiat*, 1996, del pintor i director Julian Schnabel. En els darrers anys, tres obres es destaquen per diferents mèrits: la deformació plàstica de *Love is the devil*, 1998, de John Maybury, primera pel·lícula de ficció sobre Francis Bacon; *Rembrandt*, 1999, tercera pel·lícula sobre l'artista holandès, interpretada per Klaus Maria Brandauer, del pintor, escultor i ocasionalment cineasta, Charles Matton[106], i *Goya en Burdeos*, 1999, de Carlos Saura, amb passatges de posada en escena i direcció artística marcadament teatral i la interpretació de Francisco Rabal en el segon paper de Goya de la seva vida[107]. *Pollock*, 2000, dirigida i interpretada per Ed Harris en el paper del pintor Jackson Pollock i *Frida*, 2002, de Julie Taymor sobre la pintora mexicana Frida Kahlo, són les últimes entregues d'abast internacional.

El subjecte, tema i motiu de les biografies cinematogràfiques d'un pintor de llinatge establert en la història de l'art són la vida de l'artista. Recordar aquesta tautologia té el sentit d'afirmar l'objectiu principal i *voyeurístic* de les pel·lícules: com més atzarosa és la vida en el passat de l'artista real, més susceptible és de ser biografiada[108]. La

106. Sobre la pel·lícula veure *La Vanguardia*, 8 de gener de 2000, p. 36. L'actor Charles Laughton fou el primer a interpretar la figura de l'artista a *Rembrandt*, 1936, *bio-pic* clàssic en blanc i negre d'Alexander Korda. La segona pel·lícula sobre aquest pintor, *Rembrandt fecit 1669*, 1977, de Jos Stelling, escapa del tòpic de la genialitat i centra la seva atenció en la relació íntima del pintor amb les tres dones que se succeeixen en la seva vida.

107. Rabal va interpretar per primera vegada Francisco de Goya y Lucientes en el film *Goya. Historia de una soledad*, 1971, de Nino Quevedo. Anteriorment, Anthony Franciosa havia interpretat Goya a *The Naked Maja*, 1958, d'Henry Koster. Luis Buñuel va escriure un guió sobre el pintor l'any 1928 que mai va aconseguir portar a la pantalla, però va ser publicat en llengua francesa l'any 1987.

108. "... los cineastas buscan personajes singulares, llamativos, muchas veces trágicos, como protagonistas de sus films. Van Gogh, Modigliani, Gauguin, Munch, todos tratando de superar serios problemas psíquicos y físicos. No existen films dedicados a artistas como Matisse o Wyeth porque sus días están repletos de trabajo ...". CURTIN, B. (*Films in Review*, 1981:17-22). *Cf.* per ESTRADA, J.M. (*Archivos de la Filmoteca* n. 11, 1992:64)

liminaritat que l'antropologia simbòlica ha destacat en els herois literaris es repeteix amb les mateixes característiques en els personatges protagonistes del cinema comercial. La clau de per què s'explica una història coneguda i es retorna a una nova versió, a posar noves imatges i contingut a la vida d'un artista mort, és, per a Eliade, la constant del reflex mite i realitat de les personalitats i artistes del *llindar*.

> "Difícilmente se puede concebir un ser humano que no sienta la fascinación del <<relato>>, de la narración de acontecimientos significativos, de lo que ha sucedido a hombres provistos de la <<doble realidad>>, de los personajes literarios que a la vez reflejan la realidad histórica y psicológica de los miembros de una sociedad moderna y disponen del poder mágico de una creación imaginaria". ELIADE, M. (1992:199)

El director francès Roger Planchon ha definit les biografies cinematogràfiques de pintors reals com un gènere trist i pobre, perquè els espectadors tenen coneixement de la història i del final de la pel·lícula abans que comenci la projecció[109]. L'estratègia textual pròpia del gènere marca els límits de la narració, reforçada, per una banda, per dades i fets clau àmpliament difosos que amb anterioritat la història de l'art ha assenyalat, i, per l'altra, per la relectura de la vida de l'artista, on la mort, explícita o al·ludida, és la més que probable clausura en el cas de les biografies completes. Les llicències de la dramatúrgia es nodreixen d'algunes evidències, com la imatge de les obres d'art, epístoles, memòries, anècdotes datades històricament i, també, d'arguments literaris i d'interpretacions psicobiogràfiques. Les vides cinematogràfiques dels pintors, tant si són panoràmiques com si focalitzen fragments de vida més o menys curts, són l'exponent de la *imatge de l'artista*, el tipus de construcció cultural sobre els artistes en el moment històric de la producció. Resulta aclaridora en aquest sentit una confessió de John Huston en les seves memòries:

> "Al escribir el guión (de *Moulin Rouge*, 1952), Veiller y yo conservamos el sentimentalismo de la versión que La Mure daba de la vida de Lautrec; su cariño por una prostituta era una concesión a los tiempos. Los censores de los primeros años

---

109. Declaració del director de teatre i cinema francès en la presentació de la seva pel·lícula *Toulouse Lautrec*, 1997, en el marc de l'Aula Néstor Almendros dels Estudis de Comunicació Audiovisual, UPF, 26 de gener de 1999.

cincuenta no hubieran permitido hacer una película contando la verdadera vida de Toulouse-Lautrec". HUSTON, J. (1987:249).

Proposem acostar-nos a continuació a tres artistes reals que van existir en el passat, dels quals resta una obra plàstica i una configuració artística i històrica del seu estil, a través de quatre aproximacions cinematogràfiques de quatre directors d'èpoques i cultures distintes: *Utamaro o merugu gonin no onna* (*Utamaro o Cinco mujeres en torno a Utamaro*) 1946, de Kenji Mizoguchi; *Moulin Rouge*, 1952, de John Huston, *Toulouse Lautrec*, 1997, de Roger Planchon i *Basquiat*, 1996, de Julian Schnabel. El personatge d'Utamaro és el conductor argumental del primer d'aquests films, que porta el segell de Mizoguchi i de la tradició plàstica japonesa en l'estatisme, les preses llargues i la lentitud cerimonial de les interpretacions. El retrat de l'artista posa l'accent en la rebel·lia: un esperit contrari a la tradició artística i oposat a l'estricte règim feudal que s'ancora en un hedonisme passiu. La semblança d'Utamaro és recordada especialment per la relació entre erotisme i pintura que va imprimir-hi Mizoguchi[110], encapçalant una saga de ficcions que exploren la relació entre sexualitat i pintura[111]. A *Moulin Rouge*, basada en una biografia novel·lada de Pierre Le Mure, Huston retrata un Toulouse-Lautrec desgraciat en l'amor, infravalorat pel seu defecte físic i sol, amb èmfasi en l'autodestrucció per mitjà de l'alcohol i amb una dedicació *heroica* a la pintura. Amb una intencionada utilització del technicolor que recrea l'estètica plàstica de Toulouse-Lautrec, el film és un referent històric i assenyalat de l'ús *mimètic-decoratiu* de la pintura en les biografies cinematogràfiques, una tendència que ha

110. Recordem l'escena on es veu l'artista despullant l'esquena de la cortesana i acaronant-la, per tot seguit disposar-se a pintar directament sobre l'esquena de la dona. "El acto supone una forma artística de posesión de la modelo, sexualmente implícito: el pincel del artista se pasea por el cuerpo desnudo de la bella". SANTOS, A. (1993:222)

111. La metàfora de la possessió sexual a través de la pintura troba continuïtat en la cal·ligrafia corporal de *The Pillow Book*, 1995, de Peter Greenaway i en l'escena de *Basquiat* on l'artista pinta el vestit de la seva parella i també sobre les teles que ella ha pintat.

batejat amb aquestes paraules Antonio Costa[112]. Gairebé cinquanta anys més tard, el *Toulouse-Lautrec* de Roger Planchon respira aires teatrals en els diàlegs i la posada en escena, tot i la negativa del seu director a assumir l'herència escènica en la seva mirada cinematogràfica, mentre aprofundeix en la bohèmia artística parisenca i atribueix una vida alegre i una sexualitat ben llibertina a l'artista, que segons el mateix Planchon es correspon amb la realitat històrica. Un José Ferrer madur en la versió clàssica i un jove Régis Royer en la versió moderna de la vida de Toulouse-Lautrec són dues propostes de físic i actuació allunyades; en consonància, però, ambdues, amb la lògica interna de les pel·lícules respectives. Finalment, la biografia de Jualian Schnabel sobre Jean Michel Basquiat ressalta l'expressionisme primitiu del pintor i la imatge d'artista torturat i sensible, i, tot i l'èxit mercantil de la seva obra, Basquiat apareix en la pel·lícula com el darrer pintor *maleït*. El pintor i director Schnabel fou amic i testimoni directe de la vida del pintor d'origen haitià, que va morir sobtadament per sobredosi d'heroïna el 1988 als 27 anys. En el monòleg en *off* inicial del film que fa el cronista artístic podem escoltar unes paraules que semblen sortides directament d'Eliade quan parla dels mites de l'elit en el món modern, paraules que Schnabel atribueix a l'aparició de Basquiat en els circuits artístics: *Ens avergonyeix tant la seva vida* (la de van Gogh) *que la resta de la història de l'art ha estat una compensació a van Gogh. Ningú vol formar part d'una generació que ignori un altre van Gogh.* Del turment de Basquiat s'apunta de manera vaga un dolor que l'uneix a la seva mare des de la infància, el color de la pell de l'artista i l'impossible encaixament social. La pel·lícula recrea l'espai i les tonalitats artístiques de la ciutat de Nova York de meitat dels anys vuitanta i contrasta, episòdicament, la imatge de les obres de Basquiat amb una plasticitat electrònica i repetitiva, que Schnabel plasma amb una intenció estètica ostensible.

---

112. COSTA, A, (1991:14). Un altre exemple seria l'esteticista posada en escena de Derek Jarman a *Caravaggio*, 1985.

La representació del gest de l'artista del passat històric en el cinema ens mena a aturar-nos sobre el que és possible i permès de representar. La posada en escena i el punt de vista es troben subjectes a una ètica de la interpretació, a respectar els límits d'allò que és versemblant: el límit imprecís de l'aparença del real i de la convenció que la mediació no l'afecta. De manera habitual les arts escèniques encarnen figures històriques desaparegudes; els artistes, com a personatges, no són una categoria irrepresentable com els éssers humans o la figura d'Alà ho són en la religió musulmana. Les biografies cinematogràfiques d'artistes acostumen a fonamentar-se en actors amb un físic i una caracterització semblant a l'aparença de l'artista real, però, pel que fa al seu gest creador, aquest s'atansa al *sagrat*, una extensió de *la creació, obra de Déu*, que nega, per essència, la representació de l'acte creatiu d'un artista consagrat i mort. La no existència de l'autèntic ritual i gest artístic se supleix per una saturació de trets caracteriològics i accions del personatge, i també per la narració continuada d'anecdòtes que velen la mancança i funcionen com una metàfora del ritual i del gest de la pràctica pictòrica. És a la representació de la vida de l'artista on es trasllada la impossible pulsió per l'obra imaginària, és a dir, la recerca plàstica on brolla el penediment artístic convertida en recerca vital: una representació del fet vital amb sintonia de tensió, insatisfacció, dolor o desgràcia, que magnifica el desig creatiu i pretén il·lustrar l'esperança d'aconseguir una obra nova, única, acabada i irrepetible. Mizoguchi, Huston, Planchon i Schnabel coincideixen en el desplegament d'anècdotes dels artistes en les biografies, en la projecció del penediment artístic en la representació de vida i en la mirada tangencial, indirecta i desfocalitzada de la posada en escena del gest artístic.

En els quatre films observem que la suplantació del gest artístic rau en dues opcions: la gesticulació de l'actor que interpreta el personatge, o el gest d'un altre pintor, capaç tècnicament d'imitar-ne el traç i l'estil. Un exemple d'aquesta darrera modalitat es troba en el copista de Toulouse-Lautrec, Marcel Vertès, del film de Huston. Vertès va

permetre al director l'enquadrament pròxim, amb durada temporal, i alhora també el muntatge de diversos moments del procés de creació que donen fe de l'evolució de l'obra[113]. Quan és un actor qui interpreta a l'artista, la imatge que il·lustra l'acció creadora ens ofereix la gesticulació en representació del gest. La forma que pren rau en sinècdoques diverses, com la imatge de la mà i el pinzell, o el detall del ble de pèls del pinzell desplaçant-se, en el cas de Mizoguchi. La disposició escènica, juntament amb la distància focal i la fragmentació de l'espai i el temps, acaben perfilant la imatge donada del gest artístic. El joc del primer terme del model amb el segon terme del gest en un mateix enquadrament i també la disposició escènica inversa es pot veure en el film de Houston. La càmera en moviment i el moviment davant la càmera en el d'Schnabel. Mizoguchi, per la seva banda, explora el fet de velar la imatge del gest quan justament mostra el pintor treballant, negant la visió del gest a l'objectiu de la càmera: amb un fora de camp dins el camp, amb distància focal respecte de l'acció artística i també amb l'el·lipsi, preses tallades just en el moment que el pinzell toca la làmina, o bé muntades quan la mà del pintor deixa en repòs el pinzell. Diverses propostes que tenen en comú la petita superfície de la imatge cinematogràfica impressionada en la il·lustració del gest creador i el curt, o nul, intèrval de temps per mirar al muntatge final; a mode de reconeixement de l'impossible falsejament del gest artístic original i de la impotència de la ficció de representar l'acte de creació d'un artista mort i consagrat per la història de l'art.

L'obra, com la consecució del gest, es troba aparellada a la gesticulació amb l'afany d'autentificament mutu i, per sobre de tot, esdevé al·legoria continuada del gest. Mizoguhi, Houston i Schnabel utilitzen el recurs de manera diferent. Per al primer és

---

113. "En varias ocasiones durante el rodaje de Moulin Rouge, tomé primeros planos de <la mano de Lautrec> dibujando una escena que se desarrollaba en segundo término. La mano pertenecía al pintor Marcel Vertès, que había sobrevivido los duros años que siguieron a la primera guerra mundial a base de hacer unas falsificaciones muy convincentes de los cuadros de Lautrec, antes de crearse una reputación por su propia obra. Dibujaba a tal velocidad que podía terminar un dibujo de una escena en movimiento en el tiempo que tardábamos en rodarla". HUSTON, J. (1987:255)

l'oportunitat de mostrar l'obra després de deixar el gest en el mer apunt, o en el darrer pla de la pel·lícula, quan veiem caure làmines acabades que se superposen, l'oportunitat d'al·ludir a l'ingent treball creatiu i alhora a la quantitat d'obra deixada a la posteritat[114]. De l'obra de Toulouse-Lautrec, Houston en fa espectacle en una dramatització musical, donant les obres per la vida real del pintor. La imatge de les obres de grans dimensions de Basquiat van omplint el taller del pintor mentre el veiem treballar en pla general; els quadres són un attrezzo que decora el pla amb una gran força visual que atrau la mirada de l'espectador i la desvia de la imitació de l'actor. La imatge de les obres dels artistes, juntament amb la representació del model del real, són dos dels ancoratges immediats en la visualització de la vida d'un pintor figuratiu. La representació del model real que va inspirar el gest original interactua amb el pintor i desvia l'atenció de la pràctica artística. És el cas de Mizoguchi i Houston, que elaboren la representació del gest a partir de visualitzar el model, a qui a més li donen sovint el protagonisme de l'acció i acaba essent el motor de la història narrada: les relacions amb les amants a Mizoguchi i Houston, o les coristes, el ball i el paisatge humà de la nit a *Moulin Rouge*.

De l'ambició de representar el gest de l'artista pintor, a la negació explícita de representar un fals ritual de l'artista. En l'extrem que defuig obertament la imatge del gest artístic, es troba l'aproximació de Roger Planchon a Toulouse-Lautrec. Planchon es confessa molt interessat en la veritat històrica i en la coherència moral davant el possible falsejament, cosa que el porta a obviar de manera continuada la imatge del treball creatiu. Només un parell de vegades es veu el pintor amb el pinzell a la mà, però no deixa de ser una acció secundària dins una altra de principal. *Toulouse Lautrec* es concentra en la narració d'anècdotes d'un artista d'ascendència aristòcràtica i vida bohèmia -amb especial èmfasi en la coreografia de les escenes corals- i deixa fora del

114. Com Mizoguchi a *Utamaro*, Minnelli a *Lust for Life* utilitzarà de semblant manera i sentit aquest recurs en el darrer pla del film.

seu interès la dedicació a la pràctica pictòrica del protagonista. El fet d'evitar la representació del gest artístic de Toulouse-Lautrec per part de Planchon s'assimila al fora de camp i l'el·lipsi de Mizoguchi, recursos que es desmarquen de falsejar la representació del gest de la creació pictòrica que un dia va existir.

5.- *LUST FOR LIFE*, 1956. VINCENTE MINNELLI.

5.1.- LA VIA DEL MELODRAMA.

> "Es mi película favorita, contiene mayor número de mis momentos favoritos que cualquier otra de las que he dirigido". MINNELLI, V. (1991:434)

> "Le personnage central, le héros par excellence de l'oeuvre de Minnelli, est l'artiste. Par son intermédiare, Minnelli s'introduit au coeur de tous ses films, les réalise <à la première personne>". TÖRÖK, J.P. i QUINCEY, J. (*Positif* n. 50-51-52:69).

Lester Anthony Minnelli pren el Vincent del pare i hi afegeix una "e", una lletra que arrodoneix l'ascendència italiana del director que per altra banda era impossible d'ocultar en el cognom. Minnelli italianitza el seu nom de pila a la infantesa com a nom artístic quan actuava els estius en la companyia teatral itinerant dels seus pares i per seguir el consell d'un endeví numerologista, que va augurar en el canvi de nom un futur d'èxit. L'arrel llatina sembla, a més, apuntar a la intuïció, emocionalitat i intensitat que presideix l'obra d'un director polaritzat a l'*horror vacui* amb exhuberància narrativa i sobretot formal. En l'autobiografia Minnelli confirma l'ànsia creativa que travessa la seva vida, des del primer desig de ser pintor i a ser possible a París -la capital artística del segle XIX- a les classes a l'Art Institute de Chicago, passant per la feina d'aparadorista a uns grans magatzems que ja apunta a l'encreuament d'estètica i consum, de la qual el director serà un del màxims exponents en el seguit de variades tasques que desenvoluparà a l'escena teatral i a la indústria cinematogràfica[115].

---

115. "(...) is important to note that Minnelli's first job as a decorator at Marshall Field placed him in company with some of the twentieth century's most famous artists, including such figures as Man Ray, Salvador Dalí, Jaspers Johns, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, and Andy Warhol - all of whom were at one time or another designers of shop windows-. In fact, Minnelli belongs to a tradition

Vincente Minnelli és el rostre americà del creador inspirat, apassionat, excessiu i manierista. La crítica europea fou pionera en considerar-lo un autor capaç de fer un cinema personal a l'interior dels límits del sistema[116]. L'interès personal de Minnelli en la biografia de van Gogh va ser el detonant perquè la Metro-Goldwyn-Mayer produís *Lust for Life* (*El boig dels cabells rojos*)[117]. Per a Minnelli, aquesta no era una pel·lícula d'encàrrec, tot i el contracte que el lligava a l'estudi. Els deu mesos en els quals s'aboca a la direcció de la biografia del pintor i *Kismet* (*Estrany al paradís*), la torna prèvia a la qual l'obliga l'estudi, és, en les seves paraules, *el periodo creador más excitante y estimulante de mi vida*[118].

La vida del pintor està narrada en clau de ficció psicològica i participa plenament de l'univers melodramàtic emprat a Hollywood. Les dades personals i familiars de

---

of painters and decorators that extends at least as far back as the Parisian *magasins de nouveauté* of the 1820s, where a booming textile trade originally displayed its luxury goods... Miniature cities, they were lit during the evening with theatrical gas lamps, and in their fittings, according to Walter Benjamin, art was for the first time "brought to the service of commerce". NAREMORE, J. (1993:13-14)

116. Al llarg dels anys cinquanta i seixanta, la revista *Cahiers du cinéma* va recollir una continuada divisió d'opinions sobre si Minnelli era un autor o un *metteur-en-scène*. Si, per a Bazin, Minnelli serà un "geni del sistema", per a Jacques Rivette i Jean-Louis Comolli, serà el representant de la subordinació del talent als objectius grandiloqüents de la indústria de l'entreteniment, molt lluny de la *politique des auteurs*. Jean-André Fieschi anirà més enllà i proposarà el productor John Houseman com el veritable autor dels films dirigits per Minnelli.

117. Al voltant de la petició a l'estudi de rodar el film, l'única vegada que Minnelli ho va fer, hi ha un gran nombre de condicionants amb el segell i necessitats de la gran fàbrica de Hollywood que haurien pogut desdir a qualsevol altre director. Abastament explicats als manuals sobre l'obra del director i també a la seva autobiografia, la complexitat d'aquests condicionants i de les necessitats de producció, juntament amb la generositat econòmica amb la qual l'estudi el va finançar, segueixen perfilant la gènesi i la factura final del film d'una manera difícil d'obviar a fi de concebre'l en tota la seva dimensió. L'edició del *làser-disc* de *Tea and Sympathy* (*Té i Simpatia*) 1956 de Vincente Minnelli, publicat el 1991 per la M.G.M. i Home video, conté el curtmetratge *Van Gogh: Darkness into light*, 1956, d'uns vint minuts de durada. El documental sobre van Gogh inclou ràfegues del tràiler de promoció de *Lust for Life* a manera d'un pioner *making-off* del film. En la narració, Dore Schary -coordinador de produccions i vice-president de la Metro- assumeix en persona la presentació de la figura de van Gogh i del rodatge de la pel·lícula, enmig dels decorats construïts al plató i deixa palesos l'esforç i magnificiència dels mitjans de producció. La història de Vincent és explicada amb la imatge de les fotografies de les teles fetes per Young i Harlan, escenes de la pel·lícula estrenada acompanyades de la música de Rozsa i imatges del rodatge de cada etapa, que no segueix el real ordre de rodatge sinó el de la vida de van Gogh. L'atractiu de visionar el material és veure Minnelli dirigint, Kirk Douglas i Anthony Quinn actuant, a més a més del gran nombre de la figuració autòctona en els diversos espais i la reconstrucció de façanes i vegetació segons la imatge de les teles de van Gogh en els escenaris reals on va viure i treballar el pintor.

118. MINNELLI, V. (1991:419).

l'artista s'articulen a la manera que Robert Lang descriu al *melodrama familiar*[119]: per exemple, el drama del Vincent minnellià és el de la gestació d'una identitat idealitzada, la seva lluita personal i familiar passa per oposar-se a la llei i estricta moral del pare i la cerca desesperada d'un camí propi, amb el desig frustrat d'amor i companyia, i enfrontat a la injustícia social, al provincialisme burgès i la doble moral cristiana. A causa de la impossibilitat de superar el seu conflicte, Vincent estarà en permanent lluita per aconseguir allò que vol. La neurosi i l'actitud infantil que no el deixa ser plenament adult seran un mal necessari, ja que, a canvi, serà plenament artista. La latència dels traumes psicològics -bàsicament la nucleica relació edípica amb el pare-i el ressentiment que experimenta el protagonista el lliguen fatalment al seu passat. La base freudiana del relat que Robert Lang veu en el *melodrama familiar* té la característica d'una aproximació sense profunditat. El cinema americà dels anys cinquanta va simplificar extremament la lectura psicoanalítica, en el si d'un corrent on l'inconscient i el somni estaven de moda. *Lust for Life* s'assenyala per la superficialitat en la relació dels dos germans van Gogh, on l'esboç edípic no traspassa. Sense revenges mútues, els dos personatges es mostren acceptadors de la figura de germà-pare de Théo imbuïda pel signe de la caritat cristiana[120].

El pes de la *moral oculta* en l'imaginari del melodrama literari ha estat desvetllat per Peter Brooks[121]. La idea de la *moral oculta* com un enemic invisible que es troba assetjant en l'entorn més immediat, perviu en el melodrama cinematogràfic i de manera

---

119. LANG. R. (1989)

120. En les biografies de Vincent van Gogh la figura de Théo van Gogh sembla difícil d'obviar. Minnelli, Pialat o Altman, per exemple, l'han recollit empesos, o bé per un afany globalitzador de la narració biogràfica, o bé pel desig d'aprofundiment en un període determinat. Hi ha una dada sorprenent que alerta sobre la possible relació dels dos germans: Vincent -destacat retratista- mai va pintar un retrat del seu germà i benefactor. Arran del centenari de la mort del pintor han aparegut les primeres aproximacions psicoanalítiques a aquesta relació fraternal. Veure l'article d'Hervé Gauville a *Libération*, *Cf.* PIERRE, S. (*Trafic*, n. 1:84)

121. BROOKS, P. (1976)

substancial en el familiar i social. Sobre el van Gogh de Minnelli apareix l'entrebanc insalvable de les lleis religioses, socials, familiars i sexuals de la moral burgesa, que afecten l'esfera privada i pública del personatge. La seva vida és la lluita d'un heroi artista que respon a totes les batalles que presenta la norma no escrita del poder dominant que l'envolta. El perill no és a terres llunyanes, doncs, ni té la personificació de malvats ferotges, sinó que resideix en l'espai més proper: la societat, el seu ordre establert i les seves preferències estètiques, l'església interessada en si mateixa i en la instrumentalització del seu Déu, la família i les aparences que exigeix als seus membres enfront de la comunitat, fins a arribar al mateix protagonista, al mal de la pulsió autodestructora en el propi interior del personatge.

La carència i la ferida oberta impedeix a l'heroi pintor actualitzar-se i deslliurar-se en el present adult, cosa que comporta que se signifiqui pel patiment: *la acción declinada en pasivo, sufrida en lugar de actuada*, en paraules de Jesús González Requena a *Escenografía de la herida* quan parla del teixit melodramàtic[122]. Aquest article té un títol i un propòsit que s'avenen a la biografia minnelliana de van Gogh, on la ferida personal de l'artista es troba en el nucli del relat. La ferida és patida i solament redimida a través de l'expressió plàstica, la qual el pintor alimenta i a la qual s'entrega com un refugi que el preserva de la realitat adolorida del seu món. La narració melodramàtica de la vida del pintor indueix a una equivalència entre vida i expressió artística; equivalència que s'endevina com un segell fundacional en els *bio-pics*. Aquest aspecte es torna la clau de les biografies d'artistes que revisiten en forma de nou espectacle popular l'antic lligam de vida i obra de la tradició llegendària de l'artista. De fet, les dues grans biografies de pintors dels anys cinquanta del cinema nord-americà, *Moulin Rouge* i *Lust for Life* -les mateixes que donen peu a encunyar el terme *bio-pic*- estableixen la unió vida i creació plàstica per mitjà d'una escenografia

122. GONZÁLEZ REQUENA, J. dins de GENERALITAT VALENCIANA. CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIA (1987-38-41)

del patiment, físic o edípic segons el cas, i encara podríem afegir psíquic en el segon. Ambdues pel·lícules estan marcades pel desamor i en ambdues podem constatar l'orientació del melodrama familiar i social[123].

Vincente Minnelli ha estat el més gran ambaixador del que James Naremore qualifica com a *melodrama d'art*[124]. L'heroi d'aquestes pel·lícules és un heroi modern, l'artista en el sentit literal és el model preferit. Després del cineasta de *The Bad and the Beautiful* (*Captius del mal*), 1952, i de l'home de l'espectacle de *The Band wagon* (*Melodies de Broadway*), 1953, el retrat monogràfic del pintor holandès continua la saga de retrats d'artistes. La idea minnelliana de l'artista es complau en les pulsacions aparentment encontrades d'una pràctica neuròtica i reconfortant alhora, forassenyada i terapèutica; una experiència impossible d'evitar, a la qual l'artista solament pot rendir-se, ja sigui pintant quadres, ja sigui dirigint pel·lícules. El paper de l'art és ser el refugi dels mals burgesos i de la industrialització, però té a la vegada la certesa ambivalent que no existeix recer possible, donat que l'art sempre estarà sotmès a les influències de l'entorn, i sobretot, no pot defugir les poderoses lleis del mercat que el contaminen. En aquest sentit, James Naremore conclou que *Lust for Life* és la pel·lícula més representativa de Vincente Minnelli, *the place in which he movingly confronts all the dilemmas and contradictions of his own career in the movies*[125]. Vincent esdevé la quintaessència de l'heroi masculí del director, un artista d'emoció desbordant, neuròtic i solitari, en lluita constant per plasmar el seu imaginari. Vincent reverbera en Vincente i Vincente s'emmiralla en la imatge d'artista posseït de Vincent, en un film en què l'apassionament és ostentós començant pel mateix títol. La proximitat del director amb el seu personatge, la idea freudiana de la identificació del biògraf amb el biografiat,

123. El mateix podríem dir de *Basquiat* de Julian Schnabel, on la modernitat dels anys noranta tampoc escapa al mateix substrat.

124. NAREMORE, J. (1993:32)

125. NAREMORE, J. (1993:153).

porta aparellat el traç èpic de la idealització. Minnelli dibuixa la imatge d'un van Gogh apoteòsicament romàntic. Tant el director com el seu personatge conflueixen en el propòsit de subjectivar el món exterior; la transformació del paisatge exterior que envolta el pintor o el director en el paisatge interior de la plasmació pictòrica o cinematogràfica. La mirada *naïf* a l'artista pintor que s'entrega al seu art com una utopia que dóna sentit a la seva vida és, tanmateix, la gosadia central de Minnelli: l'ambició de mostrar l'acte de creació de van Gogh -la impossible captura del moment del passat- i rau en l'atorgament d'un gest artístic a Vincent van Gogh i a fer-lo, justament, protagonista de la seva mirada. La posada en escena busca i exalta la imatge de l'esforç i la superació en la pràctica, la de la dedicació infatigable i el neguit que pot precipitar la inspiració, la de la possessió del pintor per la seva creació enmig de la soledat, la misèria, la malaltia i el suïcidi final, vist com la derrota última en la pugna entre imaginari i plasmació estètica possible.

Com succeeix sempre al melodrama, el torrent narratiu del film s'agombola en un tractament plàstic i musical que emfasitza a l'extrem l'emocionalitat. El director empra una sola vegada el silenci en primer pla sonor. En el moment de màxima desesperació, només escoltem les paraules que el pintor escriu a la carta de comiat, just abans del suïcidi al final del film. Fins aquí, el *continuum* de la banda sonora satura totes i cada una de les seqüències amb una simfonia d'emocions ampul·losament orquestrades. L'excepció que confirma la regla són les notes d'un acordió solitari i bohemi que algú toca al bar on el pintor fa la coneixença de Christine. La música composada per Miklos Rozsa té un aire operístic a l'ús i allarga amb grandiloqüència el tancament musical seguint la dilatació de l'escena. La seva expressivitat es constitueix en un discurs que dóna veu a la natura i les emocions amb exacerbació: és el cas de la inclemència climatològica, la de la *tempesta* a la platja holandesa o la del *vent* del Midi francès, de la *catàstrofe* de l'enfonsament de la mina, de l'*optimisme* de l'auto-aprenentatge, de l'*auto-agressió* de cremar-se la mà amb la flama d'una espelma, de la *gesta artística* a

l'arribada a París i el descobriment dels impressionistes, de la *vitalitat* de l'arribada a Arles, de la *soledat*, l'*agressivitat* o la *follia* creixent. De principi a final del film, la música té la funció que Téllez nota en el melodrama: *fija y delimita el punto de vista con el que debemos identificarnos*[126]. I això és una demanda de confluència emocional de l'espectador amb la tragèdia continuada de l'artista, especialment en els *crescendos* i els clímax de la creació febril, de la mutilació de l'orella i del suïcidi. L'atmosfera de deliri i espectacularització de les emocions que regna en la música del film ens remet a la noció d'*histèria* com una pertorbació suggestiva. Geoffrey Nowell-Smith ha fet extensiu aquest referent patològic del psiquisme humà a un *model d'excés* en la representació, el qual exemplifica en els melodrames de Minnelli com el paradigma[127]. Aquesta manera excessiva de les formes destaca de manera especial en la melodia del drama de *Lust for Life*. Tal com és norma en el gènere, en la música s'hi fa present la màxima expressió de l'emoció, amb la voluntat de reflectir l'acumulació de sentiments extrems del protagonista que no troben una resolució feliç en l'acció dramàtica.

Al més pur estil melodramàtic, *Lust for Life* desplega una iconografia de formes elaborades i exuberants a l'interior de la narració clàssica. Amb un alt grau de densitat metafòrica que podem veure a les finestres que *obren* el protagonista *al món* o que l'aïllen d'ell amb reixes, als miralls que porten presències i situacions -la responsabilitat de Théo vers el seu germà- o que, amb elegància, les fan desaparèixer mentre es mantenen en el camp d'atenció de l'espectador -la mutilació de l'orella-. La representació assumirà les maneres més ambigües i elaborades del manierisme a l'hora

126. TÉLLEZ, J.L. dins de GENERALITAT VALENCIANA. CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIA (1987:26-31)

127. NOWELL-SMITH, G. (1987). L'article fou originalment publicat l'any 1977 a la revista *Screen*. Aquesta idea dels melodrames com un *model d'excés* es troba en connexió amb una altra de Jean Baudrillard, que en un dels seus estudis sobre la simulació en la cultura actual apunta el mateix patró de la histèria com el lloc comú de la representació en la modernitat. BAUDRILLARD, J. (1981). Amb la qual cosa es podria situar Vincente Minnelli i les seves aportacions al cinema clàssic com a precursores de les formes excessives de l'espectacle en l'època moderna.

de visualitzar de múltiples maneres el referent pictòric. La irrealitat cromàtica, la que, segons Bourget, Minnelli traspassa dels musicals als melodrames, porta a *Lust for Life* el segell d'un pictoralisme mimètic, nodrit pels colors i els tons que successivament va emprar el pintor en les seves etapes. La biografia de van Gogh propicia, per primera vegada, la sortida de Minnelli a rodar a exteriors naturals, espais que decora, però, com els interiors de plató amb un estil contra natura, amb el qual aconsegueix fins i tot maquillar i fer atractiva la sordidesa de les mines del Borinage belga. El director *pinta* el suport fotoquímic i pren per tema dels *quadres* en moviment que se succeeixen la vida del pintor, del qual imita la paleta. El color fotogràfic -el substitut modern del luxe tàctil de la pintura a l'oli segons Berger[128]- recrea un món fora del món de lluminositat pictòrica i destinat a intensificar el drama: la tonalitat grisenca i fosca de les primeres escenes fins al final de la vida de pastor al Borinage, els diferents graus de verd en les seqüències d'aprenent de pintor en el camp holandès, la dominant vermellosa a l'època parisenca, el resplandor groguenc d'Arles que serveix també per anunciar la follia i, finalment, la combinació puntual a Saint-Rèmy i Auvers de totes les anteriors crominàncies en una eclosió final. La lectura directa que Minnelli fa dels colors de la pintura de van Gogh és simple i radical: tenyeix la imatge d'una emocionalitat primària capaç de contagiar i, al mateix temps, de provocar el distanciament per la seva artificiositat.

La mediació cinematogràfica de la vida de van Gogh en clau de melodrama familiar i social intensifica els trets biogràfics del pintor, assimila a la manera tradicional la vida i l'obra de l'artista, un pintor que l'exegesi pictòrica havia ja qualificat, justament, de simbolista i emocional. Auspiciat per una xarxa completament tramada de sentimentalitat, sinonímia i redundància, el treball de Minnelli batega compenetrat amb la idea d'artista i creació que atribueix al seu Vincent van Gogh. El classicisme pletòric

128. BERGER, J. (2000:155-156).

del director estilitza i reitera una imatge heroica del pintor, que aflora el mite del creador pel vessant del dramatisme vital i artístic. La mirada de Vincente a Vincent recrea els tòpics i l'estètica de la llegenda, continua i aprofundeix la mitificació del mite en el cinema; la *naturalització* de la llegenda de van Gogh en l'espai fílmic.

5.2.- BASTIMENT CINEMATOGRÀFIC DE LA LLEGENDA.

L'any 1956, seixanta-sis anys després de la mort de Vincent van Gogh, Vincente Minnelli estrena *Lust for Life*, la primera ficció cinematogràfica sobre la vida del pintor. A partir dels anys vint, Europa i Amèrica s'havien esmerçat en la difusió de l'artista i l'obra: en el període que va dels anys vint als cinquanta destaquen exposicions i una gran retrospectiva[129], la catalogació de l'obra completa i la primera publicació sobre els falsos van Gogh que dóna mesura de la creixent valoració en el mercat[130], l'aparició de la pintura de van Gogh en la reflexió de la filosofia deguda a Heidegger el 1935, la publicació i difusió radiofònica de l'acusació lírica d'Artaud el 1947, la integral de la correspondència del pintor el 1952 a Holanda i biografies novel·lades d'èxit com *Lust for Life*, 1934, d'Irving Stone -punt de partida de la pel·lícula de Minnelli-. L'historiador i erudit en impressionisme i post-impressionisme John Rewald és del parer que aquesta popular novel·la va ajudar molt a difondre la fama de van Gogh als Estats Units, on la tradició anglosaxona de lectors amants del gènere biogràfic la va imposar com un *best-seller*, fet que va esbombar el nombre de publicacions de la biografia d'Stone a diferents països i llengües durant dècades[131].

---

129. Londres 1923, Berlín 1928, Nova York 1935 i la primera gran restrospectiva tingué lloc a París l'any 1937.

130. La primera biografia d'èxit fou la de Meier-Graefe en llengua alemanya. El primer catàleg raonat i la publicació sobre els falsos van Gogh és de J.- B. La Faille del 1928 i 1930, respectivament.

131. *Lust for Life* es va publicar per primera vegada als Estats Units i Canadà, el 1934, 1936, 1939 i successives. A Londres i Copenhague el 1935, a Berlin i Baarn (Holanda) el 1936, Oslo i Palestina el 1936, a Paris i Riga el 1938, a Helsinki el 1939. Existeix traducció castellana amb el títol *Codicia de vida: una vida de Vincent van Gogh*. Esplugues de Llobregat: Plaza&Janés, 1984. Irving Stone (1903-89) fou autor de renombrades biografies d'artistes i personatges cèlebres, entre les quals destaca *The*

Als anys quaranta i cinquanta, els estudis de Hollywood es mostraven interessats en el fenomen d'inflació llegendària que experimentava el pintor al món occidental. Després dels projectes primerencs de la Warner Bros i la M.G.M. -aquest darrer ja es va començar a pensar a partir dels drets de la biografia que l'estudi havia comprat a Stone- apareix l'anunci l'any 1955 de rodar el mateix *best-seller* per part de Bryna Productions de l'actor Kirk Douglas, qui conscient de la seva semblança amb el pintor, desitjava protagonitzar a Vincent sota la direcció de Jean Negulesco[132]. L'èxit a les sales de projecció de la biografia de Toulouse-Lautrec dirigida per John Huston, *Moulin Rouge*, 1952, esperona en paral·lel a la Metro, que es decideix finalment a presentar un nou model d'heroi artístic inspirat en la imatge romàntica del pintor.

A la meitat de segle, els testimonis dels col·legues del pintor, la labor dels crítics i la inflació econòmica de les obres gestionada pels marxants, havia ja desplegat una part important de la seva tasca. En canvi, l'accés de la pintura i de l'artista al *quart cercle de reconeixement*, el del favor del públic, tot just s'estrenava si pensem en les proporcions i massificació de finals del segle XX. El jovent americà selecte i instruït que anunciava el conflicte generacional de les dècades posteriors fou qui va començar a utilitzar la imatge dels quadres de van Gogh com a emblema. En les seves memòries, el productor del film, John Houseman, recorda que a mitjans dels anys cinquanta, reproduccions de la sèrie *Girasols* de van Gogh es podien veure penjats *in every student's dormitory in America*[133]. L'espectador mig, americà o europeu, en sabia poc o gens d'un pintor holandès de nom Vincent van Gogh. A l'estrena, el film va donar a conèixer al gran públic la seva existència i molts espectadors, a través de la pel·lícula de Minnelli, en tingueren el primer coneixement.

Agony and the Ecstasy (la vida de Miquel Àngel), publicada l'any 1961 i que també fou portada al cinema pel director Carol Reed el 1965, amb Charlton Heston en el paper principal.

132. DOUGLAS, K. (1998:319)

133. HOUSEMAN, J. (1979:462)

"... giving most people of my own generation their first knowledge of the painter. In fact, for better or worse, *Lust for Life* has probably contributed more to Van Gogh's posthumous reputation than any other movie or biographical text". NAREMORE, J. (1993:137).

La biografia cinematogràfica de Minnelli és la que més anys abasta i la que té una pretensió més completa amb la visualització panoràmica de dotze anys, dels vint-i-cinc als trenta-set, de Vincent van Gogh. La pel·lícula *Lust for Life* presenta de manera cronològica com la novel·la, etapa rere etapa, una successió d'episodis vitals de l'artista que van des del rebuig del clergat "Missatgers de la fe", l'any 1878, fins a la seva mort el 1890. És la focalització dels anys d'aprenentatge i consolidació d'un estil pictòric, que ignorarà el tòpic de la infància i primera joventut, etapes en les quals, estranyament, des d'un punt de vista clàssic, no es troba rastre susceptible d'èpica. L'única etapa que la pel·lícula omet respecte de la novel·la és la primera que van Gogh va viure a Londres com a aprenent de galerista. La resta, el Borinage, Etten, La Haye, Nuenen, París, Arles, Saint-Rémy i Auvers són coincidents.

Solament tres documentals cinematogràfics precedeixen el *bio-pic*. El primer de tots ells, el de Resnais i Hessens de l'any 1948, obtingué el Premi de Documental a la Biennal de Venècia del mateix any i l'Òscar de l'Acadèmia de Hollywood el 1950. Minnelli probablement coneixia el documental, cèlebre per la dramatització de la pintura dels quadres de van Gogh i que no sembla ser motiu d'interès per al director. En canvi, en la visió dramàtica i mitòmana del text de Gaston Diehl i Robert Hessens, es pot intuir un referent èpic per al van Gogh minnellià. La productora i el director compartien la idea romàntica sobre la figura de van Gogh; aquesta entesa comportarà que Minnelli assumeixi l'autoria del film amb llibertat, sense cap ombra moral o imposició de l'estudi[134]. La responsabilitat del director no és ni molt menys la de

134. "MGM hired George Cukor to reshoot a brief conversation in Theo Van Gogh's apartment, and it eliminated another scene showing Gauguin arriving in Arles by the night train; otherwise, the released version was exactly what Minnelli wanted". NAREMORE, J. (1993:138).

generar els inicis de la llegenda de van Gogh, sinó que el discurs del seu film participa, recrea i engrandeix la llegenda coneguda, amb una lectura inserida plenament en el filtre de la construcció cultural romantitzada, a través del qual la societat occidental de mitjans del segle passat es mira el més gran símbol d'incomprensió i esforç artístic: el pintor que el gran públic coneixerà amb el nom de Vincent van Gogh, i que mai haurà estat el real Vincent van Gogh, sinó la construcció sempre oberta de van Gogh.

La pel·lícula *Lust for Life* gaudeix d'una plusvàlua pel fet d'haver estat la primera biografia encarnada de van Gogh i per la contundència de Minnelli en la proposta -el paradigma dels *bio-pics* d'artistes de la cinematografia americana- una imatge i una història ineludible, tant per als directors en les posteriors mirades al pintor, excepcional en el nombre, com per a la percepció dels espectadors en la recepció dels films següents. Després de l'experiència inicial a les sales de projecció cinematogràfica -recordem l'aclaparament visual del Cinemascope- juntament amb les reposicions posteriors i múltiples emissions televisives, la fixació de la pel·lícula en la memòria del públic ha continuat arreu; la marca d'una referència pionera construïda a gran escala amb els mitjans, interessos i objectius de la indústria de Hollywood, l'abast de la qual forma part de l'entrellat llegendari del pintor. La traducció del títol a l'imaginari de les diferents llengües n'és un reflex que continua la idea sartriana de la *deformació* de les mitologies: l'original *Lust for Life* es va calcar en italià en *Brama di vivere*, en francès es va convertir en *La vie passionnée de Vincent Van Gogh* i en castellà en un epítet de signe classificatori i estigmatitzador: *El loco del pelo rojo*, el mateix títol que portarà en llengua catalana, *El boig dels cabells rojos.* A la mort d'Anthony Quinn, el juliol del 2001, constatem amb sorpresa un canvi de sensibilitat en alguns mitjans de comunicació: el títol del film és la traducció literal, *Passió per viure*, o bé, s'ha convertit en *L'home dels cabells rojos.*

Els meandres creatius de la representació del referent pictòric en el conjunt del treball

de Minnelli exemplifiquen una personal mixtura entre *Kunst&Kitsch*, entre art i bellesa modelada per l'artifici i la moda. Ni un sol quadre de van Gogh figura en cap dels museus possibles de Minnelli[135] i, solament serà a *Lust for Life* on portarà a l'extrem -fins a la saturació- la utilització de la imatge plàstica de van Gogh, que per primera vegada ofereix la visió del color de les teles en suport cinematogràfic. La multiplicació de referents pictòrics susceptibles de ser *kitschificats* es fa ostensible en la reproducció a gran escala, tant en termes de tamany com de difusió, de les imatges fotogràfiques dels autèntics quadres de van Gogh refotografiades pel Cinemascope[136], en el guarniment atapeït de teles en procés en el cavallet, o acabades per les parets i el terra, i en la posada en escena de *tableau-vivants* d'alguns dels quadres més famosos. La reproducció cinematogràfica de la imatge de les teles autèntiques va ser una condició del productor John Houseman[137] que Minnelli va compartir, amb la voluntat d'una divulgació artística de qualitat. *Lust for Life*, seguint el reflex neoplatònic que el cinema pot fer lluir especialment, esdevindrà protagonista de propagar la imatge dels

---

135. A *An American in Paris* (Un americà a París), 1951 -una primera pinacoteca imaginària de Minnelli- el director evoca un homenatge als pintors impressionistes i post-impressionistes amb obres sorgides dels pinzells de Dufy, Renoir, Utrillo, Rousseau i Toulouse-Lautrec. Reproduccions de pintors semblants apareixen a *The Four Horsemen of the Apocalypse* (*Quatre genets de l'Apocalipsi*), 1961. A *Brigadoon*, 1954, la cita és als colors dels paisatgistes anglesos i a Canaletto i el cubisme a *Some Came Running* (*Com un torrent*), 1958, amb un quadre de Cézanne. *A Band Wagon* (*Melodies de Broadway*), 1953, el museu real de Minnelli, la seva pròpia col·lecció personal, hi té un lloc preeminent. L'artista de l'escena Tony Hunter (Fred Astaire) viatja amb la *seva* colecció de quadres dins les maletes i els penja a les parets de l'hotel on s'allotja. Quan Gabriella Gerard (Cyd Charisse) el visita, descobrim amb ella obres de Modigliani, Chagall, rams de flors i ballarines de Degas, un bodegó cubista ... Davant el comentari de Gabriella, *No sabia que els hotels pengessin reproduccions tan bones*, Tony contesta, *Són meus i són autèntics*. L'afirmació del personatge suplanta la veritable constatació del director i propietari, que no dubta a avalar els originals.

136. Directament d'uns dos-cents originals a diferents museus i col·leccions privades d'arreu del món, els quadres van ser fotografiats per F.A. Young i Russell Harlan. "Decidimos un método que resultó extraordinario. Los cuadros de Van Gogh serían fotografiados en placas de 8x10 pulgadas. Luego se instalarían sobre una mesa en el departamento de efectos visuales del estudio, donde serían convertidas en grandes transparencias que serían iluminadas desde atrás. Así, tendríamos copias exactas de los cuadros de Van Gogh, donde figurarían todas las pinceladas y hasta las zonas en que había depositado la pintura sobre la tela directamente del tubo". MINNELLI, V. (1991:420).

137. John Houseman, antic director de programes radiofònics i de teatre, és, pel seu vessant intel·lectual, creatiu i d'implicació personal, el productor escollit per Minnelli per a quatre films en col·laboració estreta en una dècada. Abans de *Lust for Life* havien treballat conjuntament a *Bad and the Beautiful*, 1952 (*Captius del mal*) i *The Cobweb*, 1955 (*La tela d'aranya*), després a *Two weeks in another town*, 1962 (*Dues setmanes en una altra ciutat*).

quadres de van Gogh. El coneixement de la pintura a través de la pel·lícula prendrà cos d'experiència substitutiva i aquesta percepció indirecta portarà aparellada una exitosa *funció pedagògica*[138]. El film inagura una inflexió important en la *percepció*, el *significat* i l'*ús* de la imatge pictòrica de van Gogh, un estatus que encara avui és dominant i que es pot positivar en tant que la reproducció cinematogràfica de les còpies no ha deixat mai de *suggerir el camí als originals* [139].

5.2.1.- *Vangoghuització* de van Gogh.

> "... sota la ploma dels kafkòlegs, la biografia de Kafka esdevé hagiografia". KUNDERA, M. (1994:46)

Amb el propòsit d'elevar el sant a l'estatut de víctima exemplar, digne d'imitació i admiració per part dels fidels, la narració hagiogràfica es basa a refer l'itinerari i les etapes de la seva vida amb la cristal·lització de moments emblemàtics. Els films hagiogràfics del cinema primitiu, estudiats per François de la Bretèque, tenen en comú un procés alternat de condensació i expansió narrativa que assenyala una naturalesa elàstica de la narració, teixida d'anècdotes il·lustradores del món exterior i del trànsit vers el viatge interior.

> "Les formes primitives sur lesquelles nous nous sommes attardé ne disparaîtront pas totalement pour autant. Il reste de la discontinuité, de l'elasticité, de la <tabularité>, aussi bien dans le *Francesco, giullare di Dio* de Rossellini, que dans le *Thérèse* d'A. Cavalier, et même dans des hagiographies <déguisées> comme *Il Sole anche di notte* (P. et V. Tavianai) ou *Simón del desierto* (Buñuel), car, est-il besoin de le préciser, il n'est nul besoin d'être croyant ou mystique pour user de ces structures dans un récit". DE LA BRETÈQUE, F. dins de COSANDEY, R. (1992:125)

Lust for Life no es *disfressa* per tenir oficialment un protagonista pintor, empra sense engany els *topoi* i els recursos de la narració hagiogràfica que graviten en la idea de

---

138. MOLES, A. (1971:78)

139. CALINESCU, M. (1991:255)

l'artista amb qualitat d'excel·lència religiosa, concretament, en la d'un sant taumaturg i sacrificial proper a la visió luterana[140]. La *vangoghologia* es projecta en l'actitud cinematogràfica de refer l'itinerari i les etapes del pintor en sintonia de pelegrinatge en la fase de rodatge i en la narració, així com en la imatge de l'obra plàstica en tant que vestigi pel qual és possible deduir la veritat -una celebració de l'artista que té l'expressió de culte religiós-. L'hagiografia de van Gogh continua en la utilització d'una selecció de la veu epistolar del pintor -un recull en clau de meditació i confessió destinada a significar el sacrifici i de retruc la santedat- i, finalment, es fonamenta en unes *estampes* de van Gogh -la font del microcontext biogràfic d'on es pouen totes les interpretacions- unes escenes de la seva vida en clau de martirologi i a manera de *passos* de *La Passió* de l'artista.

Endinsem-nos d'entrada en aquestes darreres escenes temàtiques nascudes de la interpretació continuada. Stone, en l'epíleg final de la novel·la, qüestiona la veritat o falsedat del seu relat i fa surar per damunt d'aquesta dicotomia la voluntat de la divulgació artística. L'aspiració queda reflectida en la llibertat de diàlegs i la invenció d'escenes o situacions no documentades que dóna per certes, com és el cas de les converses sobre pintura de van Gogh amb Pissarro i Seurat. Minnelli parteix del guió cinematogràfic de Norman Corwin, amb el qual es mostra satisfet, ja que contenia suficients elements dramàtics per a ser rodat[141], tot i que, juntament amb el productor John Houseman, el reescriurà fins al mateix moment de rodar[142]. El canvi més

140. " ... telle que l'analyse Max Weber: à la fois rationnelle (rien dans le surnaturel), ascétique (beaucoup dans le sacrificiel) et non récupérée par les autorités ecclésiastiques. Autant dire qu'il incarne ce que pourrait être un saint protestant". HEINICH, N. (1991:199)

141. MINNELLI, V. (1991:422)

142. "Antes de que me dieran el guión de Corwin, hice investigaciones por mi cuenta para poder abordarlo con conocimiento de causa. Los cinco volúmenes de cartas de Van Gogh a su hermano Theo fueron de enorme ayuda. Los leí tomando notas de cualquier cosa significativa, formándome un punto de vista que creía que la película debía transmitir (...) Conforme nos informábamos de la verdad histórica y veíamos los escenarios reales de la vida y la obra de Van Gogh, modificamos el guión sobre la marcha". MINNELLI, V. (1991: 422-423).

remarcable del guió respecte de la biografia literària apareix amb la negació de la vida humana, amb l'anul·lació de la carnalitat que exigeix l'ascetisme místic. En la novel·la, Vincent deixa a Christine -la prostituta amb qui va conviure-, en el film és Christine qui deixa a Vincent, i reforça així la soledat del personatge. En la biografia novel·lada Vincent té somnis eròtics amb una dona, en el film aquests han desaparegut.

> "Menos mal que Corwin había eliminado a una mujer imaginaria como fantasía amorosa, recurso de Stone en la novela. La intromisión de este elemento estaba tan en las antípodas del carácter asexuado de Van Gogh que nos chocó por absurda" MINNELLI, V. (1991:423).

Hi ha encara una altra supressió en el film respecte de la novel·la, que Minnelli s'abstè d'esmentar, i que té un sentit purità semblant: l'episodi en què van Gogh va a oferir la seva orella amputada a la prostituta d'Arles. El protagonista de *Lust for Life* és un personatge en la línia d'ambiguïtat sexual que sura sovint en l'obra de Minnelli[143], asexuat i reviscut en els valors propis de les heroïnes femenines del moment; l'home artista és posseït per l'ànima femenina i s'entrega als valors de la paraula, l'emoció, la intuïció, la sensibilitat, la inspiració. El film proposa l'eix d'una vocació religiosa, un idealisme místic que deriva des d'una actitud salvadora d'ànimes fins a veure's volcat en la pràctica artística. El nord que mai es perd és el de la història d'un fracassat als ulls convencionals de la societat burgesa, algú que és ningú, rebutjat per la família biològica, eclesiàstica, artística i també per la crítica i el públic. L'escena emblemàtica del rebuig social és la del poble d'Arles sota la finestra de l'habitació de van Gogh, mofant-se amb crueltat de la lucidesa del pintor perquè s'ha tallat l'orella, una situació dramàtica que rememora l'escarni en els films de l'incomprès geperut de Nôtre Dame. L'escena de l'auto-exclusió de Vincent arriba a Auvers el dia de la celebració festiva de

---

143. Recordem l'afinitat del director amb les històries i els personatges que freguen nous models sexuals per a l'època. "From the mid-fifties onward, Minnelli's films repeatedly criticized American standards of sexual <normality>, and although he never treated homosexuality directly, he flirted with the issue in *The Cobweb*, *Designing Woman*, *Tea and Sympathy*, *Some Came Running*, *Home from the Hill*, and *Goodbay, Charlie*". NAREMORE, J. (1993:147)

la presa de la Bastilla, enmig de la música i l'alegria del voltant es fa emergent la llunyania vital, la crisi i la neurosi del protagonista just abans de desencadenar-se l'anorreament definitiu; el contrast entre la figura i el fons acostuma a ser el plantejament preferit de Minnelli a l'hora de desencadenar els moments emocionals àlgids, com diu James Naremore.

> "The camera remains stationary, but in the distance we can see a spinning carousel, reminiscent of all the other occasions in Minnelli's films when a character's psychological crisis is accompanied by a swirling blur of light or color: as with Emma Bovary's dance and Georgia Lorrison's ride along the Coast highway, beauty spills over into delirium, and a world of festivity or carnival becomes a friendless void". NAREMORE, J. (1993:150)

L'estómac buit d'aliment i l'abús d'alcohol són petits atacs quotidians que recolzen els blocs narratius que condensen l'auto-destrucció: la frustració que s'explicita en la mà que s'exposa a la flama de l'espelma -el foc purificador- i que aguanta amb obsessió la cremada per l'amor no correspost, seguit de la mutilació de l'orella com avantsala de la mutilació última. La seqüència de l'auto-lesió de van Gogh en llescar-se l'orella és l'anècdota ineludible que narrativament s'expandeix en la representació llegendària, on artista, agressió i absència de l'orella aniran sempre junts.

> "Dans l'imagerie religieuse, en effet, un seul épisode peut suffire pour évoquer tout le développement biographique, au point que l'anecdote peut se cristalliser en un simple attribut (...) C'est ainsi que pour évoquer la vie d'un saint, un seul épisode emblématique pouvait suffire". DE LA BRETÈQUE, F. dins de COSANDEY, R. (1992:122)

L'orella de van Gogh equival als ulls de Santa Llúcia o als caps dels màrtirs decapitats. La mutilació és el clímax al qual acondueix el film i el personatge des del principi, dosificat visiblement en un *implant*[144] quan la prostituta Rachel del bordell d'Arles li penja un braçalet a l'orella com a mostra d'afecte, la mateixa orella que Vincent es

144. El terme prové de la narrativa cinematogràfica i és una adaptació de la paraula anglesa *plant*. "El <<plant>> es el establecimiento, en la acción, de un personaje, de un detalle, de un hecho, etc., que más tarde será útil para la intriga pero que, en el lugar donde se <<implanta>>, puede no presentar un interés particular". CHION, M. (1992:176)

lesionarà dues seqüències més tard. Un espill penjat revela el preludi i vela el moment de la morbositat de l'atac: el mirall que condensa l'escena, en camp o fora de camp, esdevé finestra opaca a l'autolesió i manté, en canvi, el reflex constant de la tela *El cafè de nit a la Place Lamartine*, quadre que Minnelli ha escollit com a imatge de la follia. En l'escena, pintura i realitat es juxtaposen i confonen per encendre amb la participació de la música fàtua una angoixa i un sofriment extrem, el desplegament generós d'un calvari convuls que es dóna per primera vegada amb aquesta intensitat en un protagonista masculí del cinema clàssic[145]. Aquesta és la primera vegada que apareix un detall de la pintura, un primer pla d'una làmpara que irradia el to rogenc del quadre. Les altres dues preses de detall de la pintura apareixeran més tard, després d'un *zoom* enrere del quadre *Cel estrellat amb xipresos* -una part on el cel s'arremolina i la densitat matèrica i les pinzellades semblen insuflar moviment- i tot seguit, un primer pla del sol ponent-se. Les dues vegades que Minnelli opta per primers plans de la pintura en fa un ús simbòlic, i la funció d'aquests *nous quadres* pictòrics en l'obra cinematogràfica és prologar i inferir amb crispació el mal que s'acosta.

Un dels principis del martirologi rau en la incomprensió i commoció que han provocat els sants i que ha tornat en contra d'ells amb violència, en alguns casos fins a la mort. Vincent van Gogh va acabar ell sol amb la seva vida, un suïcidi que avala definitivament la seva condició d'home i no pas de sant, tot i la continuïtat de lectures de signe oposat. Si per a John Berger aquest va ser un acte d'auto-responsabilitat[146],

145. "... confirming van Gogh's isolation and providing one of the most agonized images of *male* emotional suffering in the history of American movies. (Such behavior is typical of movie spinsters and rejected women, especially in adaptations of Tennessee Williams's dramas, but I can think of no comparable scene in the career of any Hollywood leading man, with the qualified exception of James Stewart in such films as *Vertigo* or *It's a Wonderful Life*)". NAREMORE, J. (1993:150)

146. John Berger ha estat crític amb el "culte a la personalitat desorientada" de van Gogh. Segons el seu punt de vista el suïcidi del pintor va ser un acte racional, ja que l'artista va sucumbir a l'enfermetat posant fi a la seva vida, donat que l'enfermetat estava amenaçant la seva salut i el seu treball. "(...) and so one has the colossal irony of a man who destroyed himself because of the disability he suffered under, now being worshipped because of that disability". BERGER, J. (1959)

en l'extrem oposat se situa Artaud, qui responsabilitzarà el conjunt de l'organització social i cultural. A *Lust for Life*, la solitud entesa com una condemna imposada des de fora, més l'aflicció interior de la malaltia, apareixen com la causa de l'acte sacrificial, el qual també comparteix el sentit de derrota en tant que combat estètic. L'obertura de la finestra de l'asil de Saint-Rémy i la conversa d'una monja amb van Gogh sobre el segador del quadre que pinta, augura d'antuvi l'arribada de la mort amb una metàfora que Minnelli manlleva de la Bíbia. La recreació funciona de nou com *implant,* amb dades precises de com el director posarà en escena la mort de l'heroi artístic: en el camp, a ple dia i amb un deix esperançador nascut d'una conversa que escapa al pessimisme, la mateixa que amb reverberació clausurarà el film quan la pintura adquireix categoria d'obra d'art[147]. Les paraules de Vincent en el llit de l'agonia, *Vull tornar a casa!* sintetitzen l'embolcallament del fet terrenal en transcendental.

Continuem ara pels extractes de la veu epistolar del pintor, que per genuïna avala l'amarament d'autenticitat. Tradicionalment, l'experiència mística ha estat vessada en l'escriptura. Victòria Cirlot i Blanca Garí ens recorden que la meditació religiosa, la confessió i en alguns casos la narració de visions han conformat una escriptura íntima, per a si, o màxim per a un reduït cercle de deixebles, que s'inicia a partir d'un succés extraordinari i que dóna testimoni de la unió de la persona amb Déu[148]. Pel que fa a l'exercici literari de la confessió, María Zambrano el descriu com una pràctica d'autodescobriment i autoidentificació, que alhora resulta un capficament i un despreniment, en tant que exorcisme de purificació[149]. L'ús que fa Minnelli de les epístoles de Vincent remet mimèticament a l'ús hagiogràfic de la literatura mística: la creació d'un model d'exemplaritat que té per objectiu santificar el pintor sant a partir

147. Monja: *No sembla una mort trista.* Van Gogh: *No ho és pas, germana. La mort arriba a ple dia. La llum del sol ho inunda tot, igual que si fos or pur.*

148. CIRLOT, V. i GARÍ, B. (1999)

149. ZAMBRANO, M. (1969:99)

d'una selecció esbiaixada de les pròpies reflexions de l'autor. El van Gogh de *Lust for Life* és un artista investit amb la reflexió íntima del sacrifici que acompanya a un sant protestant, model exemplar d'esforç amb autoconsciència d'artista, d'ideal social, de ferida per la soledat i la malaltia, d'arravatament creatiu i premonició fatal. Del conjunt de 668 cartes adreçades al seu germà, la selecció de textos extrets de *Les Cartes a Théo* puntuen una sèrie de temes amb els quals el director redunda la història del film i allò que mostra. L'etapa holandesa -l'inici de la vocació de pintor- i la d'Arles -punt àlgid del *via crucis*- són les que més es troben vertebrades amb les paraules de Vincent.

La primera vegada que s'utilitza el recurs de la correspondència, es veu Théo que rep una missiva i tot seguit com es disposa a llegir-la, l'*off* serà el de la seva pròpia veu, a manera de lectura interior sobre la seva imatge per cavalcar tot seguit sobre la de Vincent treballant al camp holandès[150]. En aquest primer bloc, el protagonisme rau en el cant vital de l'artista, que s'està iniciant en el camí de pintor després de l'experiència de predicador. Si Vincent havia escrit abans no és d'interès, perquè el que és excepcional és el naixement de la vocació artística, la unió del protagonista amb la pintura i el destí místic d'artista: *la vida és preciosa, pinto els camperols i la poesia que amaguen*. En els casos que seguiran, la veu en *off* de Théo i l'*Estimat Vincent* inicial serviran de guiatge de la convenció establerta i introduiran directament el text de la carta sobre la imatge de Vincent, recurs que es repetirà fins a dotze vegades al llarg del film. En el segon bloc apareix la dependència econòmica de Théo, es reafirma el treball autodidacta i l'enamorament: *Emvia'm paper i tinta. Observo i aprenc. La Kay amoroseix la meva vida.* En el tercer, l'amor s'ha convertit ja en queixa per la

150. En la versió doblada al català, com també passa en la castellana, es perd una característica fonogràfica de l'original deguda al càsting del director. Théo, l'actor britànic James Donald, parla un polit anglès del bressol de la llengua; per contraposició, el pintor holandès parla un anglès amb accent americà. "Donald was probably chosen because of his ability to portray an earnest, commonsensical businessman -the opposite of Kirk Douglas's Vincent; but each time he reads Van Gogh's letters over shots of Douglas's face, the effect is vaguely schizophrenic. On the outside, Van Gogh looks clumsy and rather American; on the inside, he has the refined soul of a British Shakespearean actor". NAREMORE, J. (1993:143).

frustració i el rebuig de la seva cosina Kay, que juntament amb la seva família el fa sentir inadequat com a persona i fallit socialment. El quart i el cinquè estan dedicats a la trobada i convivència amb la prostituta-bugadera Christine. El rebuig a la doble moral religiosa té de fons el motiu de la soledat: *A l'església dirien que som pecadors. Necessitar amor és un pecat? No podem viure sense amor.* En el sisè, reconeixement a l'esforç de Théo perquè ell continuï pintant i enunciació del tema social i el color d'aquesta etapa pictòrica: *El que faig és nou. Pinto jornalers, homes cavant, teixidors... la feina dura. El color fosc de la terra holandesa.*

Théo llegeix en pantalla i en veu alta dues cartes. La primera, la que Vincent deixa sobre la xemeneia quan se'n va a Arles -la renúncia a la vida de la bohèmia parisenca i la recerca de recolliment-: *Haig de treballar sol una temporada.* En la segona, corresponent al bloc epistolar novè, Théo ja es troba casat i llegeix a la seva dona la felicitació de Vincent pel casament, la qual el pintor relaciona amb un *ja mai més estaràs sol.* Minnelli porta a terme una acurada elaboració formal dels blocs epistolars, introduint variacions per no caure en el mimetisme de la fórmula que ell mateix ha establert. En els blocs epistolars més extensos, s'hi barreja, a més de la imatge de l'activitat de Vincent, el muntatge de teles o del model de la naturalesa amb diàlegs de la vida del personatge i sons del seu entorn, o música en primer pla sonor. El vuitè bloc arrenca amb la quotidianitat de la nova vida a Arles, amb els colors del sud i el desig de la colònia de pintors, per continuar tot seguit amb l'arravatament i possessió creativa: *M'absorbeix la pintura. Treballo com una locomotora. Passo els dies sense parlar amb ningú. No tinc límits, sento l'energia del color dins meu... Quan la meva tempesta interior és massa violenta bec una mica massa. Haig de vigilar els nervis, si continuo així, potser algun dia tingui una crisi... Però no em puc aturar, treballo de nit com en un somni, amb lucidesa.* Al desè bloc, dedicat a Gauguin, l'obvietat de les imatges: *Estic content de tenir en Gauguin ... naturalment discutim.* En el període

d'Arles apareix l'única carta que Vincent rep de Théo en el film, amb bitllets per al seu manteniment i que solament ell llegirà, sense que arribi cap veu a l'espectador.

En l'onzè, a part d'esmentar el treball i la bellesa d'Auvers, la premonició del final: *No sé si em podrà ajudar* [el Dr. Gachet] *no hi podem posar masses esperances, quan el cec guia el cec, tots dos acaben al fons del riu ... Treballo molt, com un miner que sap que s'acosta una catàstrofe.* La música de fons, un coixí d'optimisme o angoixa segons l'ocasió, hi és sempre present, amb una excepció, l'última carta mai enviada. Vincent escriu recolzat en un arbre abans de disparar-se el tret, amb el silenci amb què s'anuncien les grans tempestes, veiem el paper escrit en anglès i una grafia molt gran per a ser captada per la càmera i vista per l'espectador. És l'única vegada que se'l veu escriure -de fet la imatge d'escriptor és una imatge velada- i la veu que sentim fatalista i dramàtica és per primera vegada justament la de l'autor de les cartes: *Estic desesperat. No preveig absolutament res. No veig cap sortida.* El conjunt de frases seleccionades a partir de les autèntiques epístoles de Vincent tenen l'ambició d'anomenar l'essència del personatge cinematogràfic. Juntament amb la imatge de l'obra pictòrica autèntica, i de les teles en procés on s'identifiquen les formes de l'obra catalogada del pintor, la utilització destacada de l'autèntica veu del pintor de la història de l'art avala la vida i la gestualitat creadora del protagonista de *Lust for Life*.

Acabem per examinar tot seguit els aspectes *vangoghuitzadors* inherents a la producció del film. La gran magnitud de mitjans de què va gaudir *Lust for Life*, reflex encara dels anys daurats de les grans productores, es varen desplegar en la fase de rodatge per escenaris reals de diferents països europeus i en el manteniment i reconstrucció d'espais associats al pintor -una rememoració i *pelegrinatge* de l'equip de rodatge pels llocs on va viure i treballar van Gogh-. Membres de l'equip tècnic de la MGM van mantenir químicament un camp de blat a Arles en el seu màxim esplendor fins a l'arribada del director, a principis d'agost de 1955, tardança que obligarà -a desgrat de

Minnelli- a iniciar el rodatge per l'escena del suïcidi. Prèviament, el director de fotografia Joe Ruttemberg, havia estat enviat el mes de març a rodar els ametllers florits a la Camargue francesa. La reconstrucció a l'aire lliure i al plató d'escenaris diversos abasta des de l'exterior de la casa groga d'Arles -destruïda per un bombardeig durant la II Guerra Mundial- a espais interiors de la mateixa -la famosa habitació de l'artista- passant per les llars dels teixidors, dels camperols i també d'un exterior del camp d'Holanda reconstruït a l'interior d'un plató de Hollywood: el teatralitzat *pic-nic* de la cosina Kay i el seu fill, moment en el qual Vincent li declararà el seu amor i Kay el rebutjarà. La utilització d'escenaris reals s'inicia a Arles i els diferents paisatges del seu voltant, subjectes de ser fotografiats pel grau de semblança amb les teles de Van Gogh, continua al sanatori de Saint-Rémy i Auvers, més tard en el paisatge miner del Borinage belga per acabar a Holanda, al poble natal, a la llar familiar, a l'església i púlpit on el pare de Vincent predicava. Encara que Minnelli i Houseman es passegessin per Arles, Saint-Rémy o Auvers com *emperadors romans*[151] en lloc de pietosos fidels, el rodatge itinerant a l'escenari històric respon a la mateixa idea del pelegrinatge que fa reviure l'heroi religiós, la visita a l'*axis mundi* on l'artista va rebre la inspiració i la gràcia per a la seva creació. L'obra cinematogràfica irradia i celebra la litúrgia d'aquest viatge a la geografia, als espais i punts de vista semblants als models pictòrics.

5.2.2.- Kirk Douglas, l'heroi pintor.

El van Gogh cinematogràfic del període clàssic respira pastoralisme, un model de la figura de l'artista inspirada en el *primitivisme dolç* dels estudis d'iconologia de Panofky[152], de resposta sexual baixa i amb l'empeny i exaltació de la simplicitat, la sinceritat i els modals rústecs. Un perfil que hereta pautes del *Wildermann* d'Eugeni

151. PARKER, R. "Flashback: The Hand-in", *American Film*, XI (2), 1985. *Cf.* WALKER, J. A. (1993:44)

152. *Cf.* BOURGET, J-L. (1985:116)

d'Ors que dóna títol a un dels temes amb el qual Bourget classifica el melodrama hollywoodià.

> "On s'aperçoit de même que les interprètes de l'innocence naturelle dévient, d'une manière qu'on pourrait qualifier de symétrique, par rapport à une norme imaginaire. Tantôt le personnage (enfant, femme, femme-enfant, homme à la sensibilité "féminine") est <moins qu'un homme>; tantôt, bon géant, bon sauvage, *Wildermann*, il est, pour ainsi dire, <plus qu'un homme>". BOURGET, J-L. (1985:119)

L'heroi pintor és un personatge sensible, prenyat d'ideals i noble, turmentat, insegur i arrauxat, d'emocions desbordants, adolorit per la rigidesa i el desamor de l'ordre patern, bo per naturalesa, crític amb la doble moral de l'església, avançat al seu temps en la proposta estètica i esforçat fins a l'extenuació, irritable i foll, incomprès i solitari, de sexualitat reprimida i sublimada, amb trets expressius que tradicionalment han estat més femenins que masculins i innocent del reconeixement que s'esdevindrà amb posteritat a la seva mort. L'encarnació de la idea de *salvatge* que existeix en la creença romàntica sobre tot veritable artista, un ésser proper a la natura i enfrontat a la cultura, guia les subjectivitats de director i actor en el rodatge[153]. La interpretació de Douglas, en la qual es pot trobar inspiració dels adjectius pictòrics de la cèlebre crítica d'Aurier esdevinguts sinònims de la persona de l'artista[154], és pròdiga d'expressivitat intensa i turment interior -psicològic i patològic- amb grau d'impostura investida per l'estil histriònic del propi actor [155]. Per a Kirk Douglas, van Gogh va ser un

153. "... yo me sentía como el alumo favorito del maestro. Parecía que siempre hacía lo que correspondía, y Vincente miraba encantado todo lo que yo hacía". DOUGLAS, K. (1998:320)

154. "En su afirmación categórica del carácter de las cosas, en su simplificación muchas veces temeraria de las formas, en su insolencia para mirar el sol cara a cara, en el vehemente ardor de su dibujo y de su color, y hasta en las menores particularidades de su técnica, se revela un ser poderoso, un hombre viril y osado, a menudo brutal y a veces ingenuamente delicado ... Este robusto y verdadero artista, de pura raza, de brutales manos de gigante, de un nerviosismo de mujer histérica, de alma iluminada, tan original y tan al margen en medio de nuestro pobre arte de hoy...". AURIER, G.- A. "Les isolés-Vincent van Gogh", *Le Mercure de France*, 10 de gener de 1890.

155. " (...) qui fa sortir sempre la masculinitat dels patrons estàndards de la fredor pusil·lànime i és per això escollit per a encarnar les figures més turmentades físicament i moral dels films *kolossals* del final del classicisme". BOU, N. i PÉREZ, X. (2000:67)

efeminat[156] i la seva, una aproximació a la fragilitat masculina que John Wayne li criticarà per ser contrària a la representació dels valors del mascle[157], els mateixos que no resulten adients per a la reconstrucció de la imatge llegendària de l'artista.

El personatge es fonamenta en una caracterització efectiva -vestit amb descura i amb samarra de pastor, serà l'estampa de l'artista social, en contacte amb la natura i antiburgès- i, de manera rellevant, en un alt grau de semblança física de Kirk Douglas amb el pintor real. El referent principal el constitueix el conjunt d'autoretrats pictòrics en pla mig, de lleugera frontalitat i mirada cap enfora, nascuts del rebuig a l'analogia fotogràfica i de la complaença en l'exterioritzaci6 de l'ésser interior amb certa fragància d'enaltiment.

> "Van Gogh ne s'est pas privé, par l'orientation circulaire et le dynamisme de la touche dans le fond de certains autoportraits (...), ou par certains effects de lumière (...) d'appliquer à sa personne cette héroïsation discrète". JUNOD, Ph. (1985:11)

En aquestes teles es pot endevinar certa corpulència, mentre deixen palès el color del cabell i la barba, les entrades, unes faccions més aviat robustes i el deteriorament físic en les darreres a causa del sofriment de la malaltia. En el capítol de complements, els barrets de feltre i palla, la pipa, la bena de l'orella. L'encarnació de Kirk Douglas resulta tan versemblant amb la imatge que podria néixer de les expectatives dels espectadors -de fet Minnelli confronta sovint l'actor amb els autoretrats- com per a la figuració autòctona de la pel·lícula, que estudi i actor no deixen de celebrar i difondre. Així, a *Van Gogh: Darkness into light*, 1956, en la part de *making-off* de *Lust for Life*

156. "... and soon after the release of the film, Kirk Douglas shocked MGM executives by telling the press that he believed van Gogh was unconsciously homosexual". NAREMORE, J. (1993:147)

157. "¡Caray, Kirk! ¿Cómo puedes hacer semejante papel? Quedamos muy pocos como nosotros. Tenemos que representar personajes fuertes, duros, y no a esos mariquitas debiluchos. Traté de explicárselo. Oye, John, soy un actor. Me gusta hacer papeles interesantes. Todo es ficticio, John. Nada es real. Y en realidad, tú no eres John Wayne". DOUGLAS, K. (1998:324)

a Auvers[158], apareix una dona anciana abillada de dolça iaia que diu a Douglas en francès com s'assembla a Vincent van Gogh; l'actor tot seguit s'adreça a la càmera i explica en anglès el comentari que li ha fet. Douglas, en l'autobiografia, recorda de manera semblant la impressió d'altres persones:

> "Cuando iba caminando por la calle, algunos viejos campesinos que conocieron a van Gogh, se santiguaban después de verme y se decían, impresionados: <Il est retourné>". DOUGLAS, K. (1998:321)

La resurrecció és un passatge plenament cristològic, capaç de ser reviscut per l'estilisme i l'atrezzo de la producció i la semblança de l'actor, que tenia en el moment del rodatge la mateixa edat que van Gogh quan aquest es va suïcidar. Kirk Douglas confessa dolorosa l'experiència d'interpretar el pintor, a qui registra entre l'èpica de certa proximitat biogràfica[159] i una dèria megalòmana[160]. Ell mateix ens diu haver-se cregut van Gogh i no solament l'intermediari que el representava; la mesiànica mediació de Kirk Douglas ha esdevingut la imatge de van Gogh, una sòlida personificació de la llegenda i una reencarnació mediàtica que prevaldrà fins als nostres dies. Trobem exemples a partir de l'estrena del film, quan el mateix Douglas manifesta la necessitat de *deixar de ser* van Gogh en públic[161], o en els frescos existents en el bar d'Auvers[162], on tres imatges de Kirk Douglas en representació del pintor celebren

---

158. Dins el *làser-disc* de *Tea and Sympathy* (*Té i Simpatia*) de Vincente Minnelli, publicat el 1991 per la M.G.M. i Home video-.

159. " ... Douglas (originally named Issur Danielovitch Demsky), the son of poor immigrants -Russian Jews of peasant stock- wanted to play the part of a painter who had honoured the labour of poor peasants. Douglas had fought hard to escape the poverty of his childhood and so he empathised with van Gogh's struggle to make a living through art". WALKER, J. A. (1993:41)

160. " ... a mí van Gogh me trastornó. Tengo muchas obras de arte, pero ninguna de él. Aparte de que ahora no puedo permitirme el lujo de comprar sus cuadros, me producirían la sensación de algo sobrenatural ..., como si yo los hubiera pintado". DOUGLAS, K. (1998:324)

161. "Nunca podría volver a interpretarlo. Durante mucho tiempo, después de terminada la película, no quise verla. Tenía que quitarme a van Gogh de mi organismo. Quizá por este motivo acepté que me afeitaran la barba en el programa televisivo de Perry Como: necesitaba que un ritual público me ayudara a liberarme del personaje". DOUGLAS, K. (1998:322)

162. *Cf.* HEINICH, N. (1991:183)

al mateix temps a van Gogh, a l'actor com si fos el mateix van Gogh i al film, com el suport portador de l'heroi pintor. Des de fa quasi cinquanta anys, Kirk Douglas és el registre més actiu i reconegut de Vincent van Gogh en la memòria col·lectiva. L'estil, la interpretació i la imatge de Kirk Douglas com a van Gogh no és l'únic cas de superposició d'un actor a la figura d'un artista[163]; la narració llegendària i la utilització de fragments en els *media* amb la mateixa intenció facilita la fagocització de la persona pel personatge i del personatge per la seva encarnació.

5.2.3.- Paul Gauguin, el col·lega competidor.

El joc escènic teatral i les figures hieràtiques del conjunt de personatges de la pel·lícula es dilueixen en el fons dels enquadraments oberts. La constel·lació de personatges supera amb dificultat el grau de comparsa del protagonista. Els pares, la germana, Kay, Christine, la cunyada o el Dr. Gachet són servidors de l'economia del relat, personatges sense matisos ni densitat pròpia. La importància de la figura de Théo -únic personatge transversal que acompanyarà de principi a final el protagonista i que és la veu d'aquest en la correspondència tramesa- no escapa, però, a la presència hieràtica d'un interlocutor del classicisme escènic. James Donald interpreta un germà de Vincent que s'esplaia en el perfil simple de la formalitat, amb un interès pròxim i una emoció llunyana extrets de les maneres burgeses de l'incipient mercat de l'art que l'embolcalla més enllà de les dependències Goupil. Només dues gestualitats defensaran el seu protagonisme al decorat: van Gogh i Gauguin, dues figures assentades en la tradició de l'antagonisme binari destinat a propel·lir la narració i reforçar l'existència de l'heroi.

---

163. "... is it possible for anyone who has seen *The Agony and the Ecstasy* to think of Michelangelo without also evoking the image of Charlton Heston as Michelangelo? (...) Such superimpositions are compounded by those televisions arts programmes which use extracts from artist-movies as if they were documentaries". WALKER, J.A. (1993:194)

El Gauguin de la biografia cinematogràfica és el representant del *primitivisme dur*, oposat al *dolç* de van Gogh. Anthony Quinn ornamenta un Gauguin que és la personificació de l'individualisme insolidari, del mascle groller amb pulsió sexual elevada, forçut i violent, un tipus que és amic però que resulta tan perniciós com si d'un enemic es tractés. Intransigent i insensible, Gauguin es converteix ràpidament en una influència malèfica que instrumenta el clímax colèric i l'alienació del van Gogh èpic. Des de les biografies de la Grècia antiga, la narració de l'heroi pintor es veu imbricada en picabaralles amb d'altres pintors coetanis. L'enveja, motiu de la tradició clàssica d'aquestes disputes, ressuscita idèntica a *Lust for Life*. Davant la fertilitat creativa de Vincent, el sentiment d'enveja de Paul s'explicita de bon principi en no mostrar les teles pintades en els darrers mesos, una negació de l'intercanvi de la creació d'ambdós, que suposadament hauria de fonamentar la convivència. Les anècdotes sobre la impossible convivència dels dos personatges, qualificats per Minnelli com el *model original de l'estranya parella*[164], sorgeixen bàsicament dels escrits publicats de Paul Gauguin, que relata la seva arribada a Arles, l'habitació que l'esperava, la confusió que regnava a la casa i a la vida de Vincent, i també l'esperit de civilització que hi imprimeix fent neteja, posant ordre als costums de l'habitant de la casa groga i a la caixa comuna per al sosteniment econòmic[165]. El mateix dia de l'arribada, el Gauguin cinematogràfic destria enèrgicament els estris de pintura de Vincent dels de la cuina, separant físicament les vivències culinària i estètica en dos espais i temps diferents, en un primer retrat de les diferències entre amfitrió i hoste.

Contràriament a la vivència artística de Vincent, el gest artístic de Gauguin és meditat, de propòsits conceptualitzats, tranquil i sedentari en el moment de l'execució. No hi ha necessitat d'immersió, d'arravatament creatiu en la seva pràctica, sinó pensament i

164. MINNELLI, V. (1991:426)

165. GAUGUIN, P. (1995:216-227). La primera publicació de la correspondència i escrits de Gauguin data de l'any 1906.

distància, una gesticulació minimalista comparada amb la de Vincent. En paral·lel, l'única imatge que recordarà l'obra pictòrica de Paul Gauguin serà una tela en la qual veurem treballar el pintor, amb cura i a base de taques de color, un detall enmig del pla obert de la situació en plena naturalesa. De fet, el pintor, més que pintar, el que fa és parlar de pintura. Amb el seu no fer pictòric i la pintura escadussera, es propicia amb amplitud el regnat de la pintura i del gest del pintor protagonista[166]. En els mateixos escrits de Gauguin, aquest no s'està d'esmentar que imparteix unes lliçons sobre pintura a van Gogh. Ja a la primera aparició de Gauguin, a la botiga de Père Tanguy, Minnelli investeix el personatge d'un to magistral en escridassar una espècie de manifest sobre el que per a ell és veritable pintura. En el film, les discussions que mantenen els dos pintors sobre l'estil pictòric que cada un d'ells defensa es referencien en la diversitat d'ideals, pensament i actitud enfront de l'art i la vida[167]. La polèmica exemplifica dos corrents històrics i antagònics de recerca pictòrica: l'oposició bàsica de natura-cultura en termes de primari-secundari, emoció-racionalitat, creació a partir del model-creació imaginària. De la posició del Gauguin cinematogràfic es trasllueix un cert escarni ridiculitzador de l'estil de van Gogh, que se suma i accentua el marc d'incomprensió estètica a la qual estava condemnat pel gust burgés i plàstic de l'època.

---

166. Per bé que Torök i Quincey, a partir d'argumentacions tòpiques i de base llegendària, volen veure en l'actitud de Gauguin un vehicle per a la identificació del director que no compartim: "... nous ne voyons pas comment le goût mesuré et extrêmement précieux de Minnelli pourrait s'harmoniser avec la démesure et la brutalité de la vie et de l'oeuvre du peintre fou. Indiquons seulement que la possibilité d'y exposer sa propre conception de l'artiste a dû le séduire dans la réalisation de *Lust for Life* plus que la vie et la peinture de Van Gogh. Peinture qu'il ne se fait pas faute de critiquer par la bouche de Gauguin, qui en l'occurence pourrait bien lui servir de porte-parole". TÖRÖK, J.P. i QUINCEY, J. (*Positif* 50-51-52:70)

167. "Gauguin representa, aun más que Cézanne, el prototipo del artista que conocemos y soportamos hoy. Con él, el artista llega al estadio final de evolución. En el comportamiento de Gauguin -como en el de la mayoría de los artistas contemporáneos- se mezclan una parte de inconsciente y una parte de cálculo". GIMPEL, J. (1979:144)

5.3.- ÈPICA DEL GEST DE L'ARTISTA.

La mirada que exalta la condició heroica del pintor uneix experiència vital, mística i estètica. La fusió de les tres vivències en una sola és molt lluny d'anul·lar la imatge del fet artístic, ben al contrari, la recrea i l'expandeix amb el protagonisme intens i èpic que brolla del melodrama. Minnelli fa seu l'axioma clàssic que assimila històricament l'obra a l'artista, al mateix temps que l'eixampla, assimilant el gest de l'artista al fet vital. És en aquest sentit que la plasmació cinematogràfica esdevé anella d'una cadena de continuïtat llegendària. Recordem la cruïlla d'arrels diverses que s'inicia en el vessant de la meditació filosòfica de Plató sobre la possessió artística, i la seva posterior influència en el conjunt de l'art occidental; juntament amb el model narratiu de la vida heroica dels pintors que varen endegar els biògrafs grecs, continua en la labor de la biografia vasariana i el neoplatonisme renaixentista, rep aportacions successives de l'ideal de geni creador, del gènere biogràfic contemporani i de l'exègesi pictòrica des del moment de la seva aparició i, alhora, és propiciada pel tractament hagiogràfic de l'artista i de la creació. En el si de la trama tornassolada d'aquesta tradició, emergeix la lloança manierista dels clixés del gest de la pràctica pictòrica sorgits de la divisa de la recerca plàstica.

El penediment del pintor en el cas d'una representació fictícia del ritual artístic té la tendència a derivar-se en penediment vital, més enllà de la pràctica pictòrica. El context biogràfic és determinant per a la disfressa d'aquest subjecte d'enquadrament irrealitzable; el rosari tràgic d'anècdotes, els trets caracteriològics exterioritzats a l'extrem, així com les accions del personatge, remeten la pulsió artística al fet vital: la

vida del pintor com a metàfora continuada del gest artístic. A l'interior de les escenes concretes de pràctica, la retòrica èpica del gest atribuït a van Gogh per *Lust for Life* condimenta amb reiteració i complaença els tòpics de l'experiència artística: la rauxa de l'arravatament creatiu, la possessió per la inspiració, l'esforç de la dedicació fins a l'extenuació del pintor i, fins i tot, el patiment mesiànic de la malaltia, en una disposició escènica que magnifica la imatge de la gesticulació artística i espectacularitza la pràctica pictòrica.

Sabem que el director havia previst, inicialment, que Robert Parker fos qui pintés en les preses curtes, a fi d'obtenir la imatge del pinzell ple de matèria fregant la tela[168]. La diferència de sensibilitats va provocar l'enfrontament del doble de mans i Minnelli, cosa que va obligar el director a renunciar a l'exploració visual del traç d'unes mans que sabien imitar la forma plàstica creada per van Gogh, fet que ens permet deduir que la primera resolució ideada per Minnelli per a la representació del gest descansava en el traç d'un copista, com havia fet uns anys abans John Huston a *Moulin Rouge*. Quan finalment l'actor Kirk Douglas assumeix tota la gestualitat amb l'ajut d'unes classes de pintura, el director opta per enretirar-se a la distància focal necessària per enaltir el conjunt visual i assegurar-se una mirada reixida al gest de la creació pictòrica per mitjà del seu estereotip. El gest artístic s'escenifica sovint amb preses sense continuïtat, curtes quant al temps de durada en la pantalla i on la sutura del muntatge infereix la compleció de l'acció. El ritual que no es dóna davant la càmera és recuperat pel director en la forma fílmica en ritualitzar la representació del gest de l'artista en uns blocs amb estètica de postal, un profús embolcallament musical i la veu omnipresent de l'auto-reflexió de la correspondència de van Gogh, un timó que autoritza la interpretació de l'estat sagrat de la creació.

---

168. Robert Parker era professor d'art graduat al Chicago Art Institute i va ser recomanat per l'historiador i assessor del film John Rewald. De Parker són les còpies que apareixen en el film acabades o en procés d'execució, tot i que el seu nom no apareix en els crèdits del film.

La narració biogràfica es troba esglaonada per la representació de la pràctica pictòrica de van Gogh. La imatge de decidit marxapeu amb la tela, el cavallet i la paleta a l'esquena, de *flâneur* a la recerca del model pictòric inspirador, abraça tot el film. En poques ocasions el gest artístic de van Gogh es dóna forçat per les inclemències metereològiques en un interior. A ple dia, amb la llum del sol, envoltat del paisatge físic i humà similar als motius pictòrics, es difumina qualsevol possible temps erm d'espera i aflora la creació fecunda. Minnelli acompassa el temps lineal de la dedicació del pintor al temps lineal de l'obra cinematogràfica. Una i altra vegada es reitera l'exercici de la pràctica: a Holanda, al costat d'un molí d'aigua o enmig dels camperols treballant la terra, a Arles, de dia i de nit, enfront d'uns pallers, del pont de Langlois o del Roine, als jardins del sanatori de Saint-Rèmy o als camps d'Auvers. La figura de Vincent treballant s'integra en el paisatge i la petita superfície de la tela en procés comenta el seu gest. L'entrega i entusiasme positivista de les seqüències d'aprenentatge a Holanda, París i primers temps d'Arles deixaran pas a un gest artístic absort en la pràctica, tensionat per la consecució de fites, brusc d'execució i cada vegada més ple d'ànsia. En la posada en escena del treball del pintor s'impliquen amb esperit sacrificial la recerca de solitud per treballar i la recerca estètica i, especialment al Midi francès, l'ascetisme de supervivència, l'oblit del món del voltant, l'arravatament creatiu en el seu punt àlgid i la concreció de la dificultat extenuadora de la malaltia fins aleshores latent. A Arles, el gest s'aparella a l'esgotament físic del pintor -Vincent deixa el pinzell i la paleta per mullar-se el cap, o bé es refrega els ulls i la cara- i s'inicien les crisis nervioses amb un Vincent enfurismat, com el vent amb el qual es baralla, a fi de contenir el cavallet i la tela de la seva esbranzida. A Saint-Rémy, la representació del gest s'uneix a la recuperació puntual de la salut sota la mirada d'altres interns, o bé és el marc d'una nova crisi amb la mà que aixafa un tub de pintura.

L'última posada en escena del gest artístic és, significativament, el marc del suïcidi. En un camp de blat daurat i amb una perspectiva que recorda *Camp de blat amb corbs*, el

personatge del pintor fa els retocs finals a uns corbs que aguaiten. L'any 1946 Meyer Shapiro parlava de *figures de mort* referint-se als corbs pintats en aquesta tela per van Gogh[169]. La idea de presagi que expressava Shapiro la portarà Minnelli a l'escena deu anys més tard; els corbs deixen d'aguaitar el camp per acuitar i atacar el pintor, l'avís del final previst i esperat en la biografia. Després d'escriure unes frases al seu germà, sentim el tret mortal sobre la imatge del camp de blat on el so esvalota els corbs que inicien el vol, a manera del quadre pintat per Vincent que pren vida després de la seva mort. En aquesta seqüència és on Minnelli, més clarament, defuig la distància per acostar-se i enquadrar les mans de l'actor Kirk Douglas en un *crescendo* de pinzellades fugisseres -negres dels corbs primer i blaves del cel després- amb les quals puntua la tensió emocional creixent del personatge i que desemboquen en la impossibilitat d'aconseguir pintar allò que vol. Una posada en escena del final tràgic del melodrama en clau de duel estètic entre pintor i model, que fins llavors havia guanyat l'esforç i dedicació de la pràctica, però que aquí es tornarà joc refractari de miralls i acabarà aconduint el personatge a l'extrem de fer-se desaparèixer; expressió màxima de l'èpica del gest de l'artista per l'addició de l'èpica suprema de la mort solitària de l'heroi que no pot escapar al seu destí. La mort del van Gogh minnellià arriba en ple procés de treball i vertebra simbòlicament la vida i la mort del pintor al destí històric del seu art. L'assumpció de la *vangoghologia* afecta la representació i protagonisme del gest artístic amb el desenvolupament d'una veritable dramatúrgia i unes formes clarament turmentades i místiques. El pòsit del seu llegat instaura la imatge passional i llegendària de la pràctica pictòrica de l'artista.

---

169. SHAPIRO, M. "On a Painting of van Gogh", *View* series 7, n. 1, 1946. *Cf.* POLLOCK, G. dins de HAYWARD, P. (1988:109)

5.3.1.- Model i obra, al·legories del gest.

A *Lust for Life*, la interrelació del gest artístic del pintor amb el model pictòric, la tela en execució i el pas de temps que opera l'aparició de l'obra catalogada -el futur de la pintura i present de l'espectador- es lliuren en una densa iconografia a l'apologia del gest artístic de van Gogh. El model, les teles en procés i la imatge de l'obra acabada, assumeixen la representació del gest de la pràctica en un variat rosari de posades en escena basat en la relació causa-efecte. Minnelli recrea els paisatges i les figures humanes de la pintura de van Gogh com l'escenari i els personatges de la biografia, i com el model pictòric del gest de l'artista. Enmig dels motius inspiradors que el pintor va a trobar al camp holandès, a la Provença o als voltants d'Auvers, la mirada de pintor es converteix en el punt de vista i quadre cinematogràfic que imita el punt de vista i quadre pictòric. Minnelli insufla vida i moviment a la inanimada imatge pictòrica per mitjà de la recreació del model del real, a manera d'un diàleg invers al de la pràctica pictòrica figurativa.

Alguns quadres de la sèrie *Els teixidors*, *Els menjadors de patates* i *Retrat del Dr. Gachet*, són teles que el director copia amb dobles humans que les encarnen. *Tableau-vivants* clàssics que no exerceixen, però, una dimensió discursiva ni una interrupció de l'acció, sinó que, ben al contrari, en formen part com la representació de models pictòrics que posen per al pintor. Minnelli enrevessa els termes d'aquestes escenes amb abundància retòrica: els models humans reconstrueixen la representació pictòrica i el gest de l'artista i el model pictòric són recreats en la posada en escena cinematogràfica. Sovint, també, la visió de l'obra original, i reconeguda en la catalogació del pintor, forma part de la seqüència. En el cas d'*Els menjadors de patates*[170] observem mirades a càmera de la dona camperola que serveix a taula amb un

170. La producció de *Lust for Life* no va aconseguir fotografiar l'original, propietat d'un nebot de Vincent Van Gogh, que va refusar de col·laborar ja que desaprovava el guió. La impossibilitat d'obviar

somrís vergonyós, les mirades són directes a l'objectiu, però la lectura que en fem com a espectadors és que van dirigides al pintor -l'estrany a la quotidianitat del capvespre dels camperols- que està plasmant les figures. Quan apareix el quadre *L'Habitació d'Arles* -amb un *zoom* enrere que identifica primer la tela amb la pantalla, fins a tenir després el pla sencer de la pintura amb el requadre negre als quatre costats- el pla següent, enquadrat d'igual manera, és la reconstrucció de l'habitació. Un model pictòric que el pintor habita com és el cas d'*El cafè de nit a la Place Lamartine*. El tractament cinematogràfic d'aquest darrer quadre cal destacar-lo per la manera que es desgrana en diverses seqüències el lligam d'una sola i perturbadora sensació. Primerament, un Vincent extenuat mig dorm en una taula de bar, tot seguit descobrim la reconstrucció del cafè, amb el cambrer i els clients, i igual angle i alçada que la imatge pictòrica. En preses successives, veurem en Vincent refregar-se els ulls i la imatge *real* del contracamp, el *tableau-vivant* que funciona com a espai habitat per van Gogh i que, al·ludint a la tela, ho fa també al gest, però mai veurem l'artista pintar aquest quadre, és una imatge que Minnelli fa sorgir directament del malson.

La imatge de l'obra plàstica de van Gogh apareix en l'*attrezzo*, amb la còpia de dibuixos i olis que decoren els espais i el pla, i com a objecte cultural, amb les fotografies dels originals de van Gogh. Ambdós tractaments de la imatge de l'obra glossen l'epopeia del gest de van Gogh a *Lust for Life*. La tria del referent pictòric que Minnelli fa per a les dues finalitats distingeix entre la ficció de la còpia per al decorat i l'autenticitat de l'original per a la història de l'art: les còpies en el decorat ens parlen del gest de la pràctica pictòrica en la narració biogràfica; en canvi, les imatges fotogràfiques prenen el cos de figura privilegiada, sense relació amb el fons, són la relíquia de l'obra artística capaç de posar en contacte, a través de la mirada, amb l'esperit de l'artista, i gaudeixen de la veneració vers l'original i l'aura pictòrica.

---

el quadre -Vincent en les cartes escrites des d'Arles el considera el seu millor treball- fa que Minnelli no es conformi solament amb la còpia d'*atrezzo* i el posi en escena com a *tableau vivant*.

El quadre plàstic en el decorat del quadre cinematogràfic testimonia la pràctica pictòrica i la seva evolució. Quan trobem l'objecte, quadre, carbonet o oli, plenament inserit en la diègesi de la narració, l'obra assumeix el gest pictòric del personatge; l'obra es converteix en l'espai d'intervenció i concreció capaç de substituir-lo. Del Borinage a Auvers, les còpies dels quadres de van Gogh estan sempre disposades, i de manera notòria, a favor de càmera. Primen un *bodegonisme* que decora l'estança i el pla de forma creixent, fins a la saturació, que confon decorat i pintura i afavoreix la idea d'activitat febril de l'artista. En algunes poques ocasions, les còpies són mostrades amb més proximitat per mitjà d'una panoràmica d'escriptura del director, o símil de la mirada d'un personatge, però amb la cura de no detenir-se mai en cap tela, ni en cap detall. L'objectiu de disseminar els quadres fins envair els espais que el pintor habita, o la casa del germà, és clarament mostrar-los i de manera que la disposició dels reenquadraments de les teles és a les antípodes d'un designi atzarós. Minnelli estableix una simbologia que relaciona les teles que es reenquadren de manera preferent i el fil narratiu de la biografia, un vincle que emfasitza alhora aspectes de la pràctica en cada una de les escenes a partir dels temes pictòrics.

Al Borinage i en la primera estada al taller de la casa natal, les imatges destacades són les còpies que a la vegada el pintor feia de Millet: *L'Angelus* i *El Segador*, que puntuen l'aprenentatge autodidacta a través de la còpia i també l'afecció pels temes socials[171]. A la casa que comparteix amb Christine i el fill d'aquesta, la dedicació a la pràctica sobresurt en exercicis de carbonet recomenats per Mauve. A l'estudi de la casa natal en la segona estada, destaquen del conjunt les teles amb camperols i *Els menjadors de patates*, reenquadraments que ressalten l'inici de l'autonomia creativa de Vincent. A la casa de Théo a París, en una primera seqüència, mentre ell pinta una natura morta, un

171. El Van Gogh copista de Millet va convertir aquest exercici en escola i mirall. Veure catàleg de l'exposició *Millet/Van Gogh*, comissariada per Marie-Pierre Salé i Van Tilborgh, 17 de setembre de 1998 - 3 de gener de 1999, Musée d'Orsay, París.

autoretrat pren el valor més significatiu de reenquadrament en el qual podem llegir el seu propi reconeixement vers l'estil pictòric que està començant a trobar. En una seqüència següent de nit i en el mateix espai, mentre pinta amb tècnica puntillista l'interior d'un restaurant, un altre autoretrat incideix en el mateix sentit d'assumpció d'una identitat artística a través de l'esforç de la pràctica; l'enquadrament i el moviment escènic permeten que literalment s'enganxin per moments la cara de Kirk Douglas i l'autoretrat, que com un mirall dobla la presència del personatge a la pantalla, en la qual el director es complau. De nou, la sala d'estar de Théo i una carta de comiat de Vincent que ha partit cap a la Provença. Mentre Théo la llegeix en veu alta es perceben dos reenquadraments principals, *Retrat de Père Tanguy* i *Autoretrat amb barret de palla*; aquest últim -la presència de l'absent- manté en Vincent en camp visual i en la vida de Théo. Més tard, a l'habitació que Vincent ha preparat a Gauguin a Arles, en el moment de l'arribada aquest s'hi passeja i la càmera amb ell; a les parets, hi pengen quatre teles amb el tema dels girasols, que realcen de manera manifesta el treball continuat en la sèrie. És l'única vegada que el decorat conté tan reduït nombre de teles, amb una gama de grocs impactant i una disposició espacial per a ser contemplades aïlladament, com en una galeria o museu. Més tard, quan Vincent i Paul arriben a la cuina, piles d'esboços, dibuixos i teles s'amunteguen arreu. La mirada de Gauguin, una panoràmica silenciosa com la seva muda sorpresa, compta amb dos reenquadraments privilegiats que comenten la vida del pintor a Arles: la soledat de *Cadira de boga amb pipa* i de nou una tela amb el motiu del segador, que al·ludeix al pintor que treballa amb la duresa d'un camperol. En un altre moment, asseguts ambdós a taula, del conjunt de imatges que els envolten, en destaca *El Zuau assegut*, exemple dels models humans i propers que Vincent pintava, com més tard el film confirma, en saludar Vincent al soldat d'infanteria abillat amb el vistós uniforme al prostíbul d'Arles. El colofó final serà el decorat de la casa del matrimoni format per Jo i Théo, quan Vincent passa a saludar-los a la sortida del sanatori de Saint-Rémy i de camí cap a Auvers-sur-Oise. A la sala es troben gran nombre de teles penjades i d'altres apilades

al terra, en el conjunt atapeït s'aprecien amb algun grau més de nitidesa un ram de la sèrie dels *Girasols*, un camp de blat, un autoretrat, un *Retrat del Carter Roulin* i *La nit estrellada amb xipresos*, però cap d'aquestes teles pren per si sola el valor i l'èmfasi d'un especial reenquadrament. El real enquadrament és el gest creador a través de l'obra resultant, la tangibilitat de la dedicació intensa a la pràctica pictòrica. La imatge del vast volum de la producció de l'artista és també la figura profètica de la proximitat d'una obra acabada.

La utilització de l'obra permanent, el que resta de la impermanència de l'artista, atrapa el record de què va haver-hi un instant en el passat on gest i obra confluïren, on foren en un instant la mateixa cosa. El tractament que Minnelli dóna a l'obra autèntica de van Gogh rescata un particular *viatge* de la transmissió simbòlica de la imatge, el d'una *promesa d'eucaristia* amb l'artista, segons una reflexió de Régis Debray al voltant de la tasca d'apostolatge i sacerdoci que fan alguns sobre la figura de l'artista i la seva obra.

> "Ved, esa tela es *su* cuerpo, ese monocromo es *su* sangre. Y, al tomar posesión de ellos, usted comulgará con la mirada, en todo momento, con ese Ser irreemplazable". DEBRAY, R. (1994:57)

En el film, aquests blocs de pintura apareixen amb un tractament cinematogràfic de culte, que identifica les teles com a objecte artístic en interrompre el flux narratiu del film. En una operació contrària al principi dramatitzador de la pintura, el lloc de la imatge mòbil del cinema és ocupada per la imatge estàtica de la pintura, la qual li transfereix el seu caràcter immòbil que privilegia la dimensió discursiva del film. La majoria dels quadres es mostren en pla sencer, una visió frontal i fixa, que remet la mirada cinematogràfica a la percepció que pot tenir l'espectador davant de l'obra real en un museu[172]. Les teles estan franquejades per un negre extra-diegètic que perllonga

172. Dos moviments, òptic amb *zoom* endavant i enrere i físic, amb panoràmiques verticals en sentit ascendent i descendent, són els encarregats de mostrar algunes teles, la lectura de les quals, per les seves dimensions, no es podia garantir en format Scope. Aquest moviments que assimilen la tela al

el fons a fi d'adaptar els diferents formats a l'Scope cinematogràfic[173]. D'aquesta manera, el mateix suport cinematogràfic anul·la la seva qualitat centrífuga i reprodueix la qualitat centrípeta de la pintura; una disposició que vehicula la mirada cinematogràfica de l'espectador a la pintura com a objecte cultural, portadora de valors i qualitats consensuades per crítics, historiadors de l'art i conservadors de museu.

Entre el tractament cinematogràfic de l'obra plàstica de Van Gogh com a *attrezzo*, o com a obra d'art, es troba el *collage* final de teles, emprat per incrustar *The End* i, posteriorment, el títol del film. La tela que primer s'enquadra és la d'aquell segador feinejant a ple dia que hem vist a Vincent pintar al sanatori de Saint-Rémy. Des del centre del quadre, un *zoom* enrere obre fins a tenir en camp dotzenes de teles enganxades unes a les altres, cas extrem de fusió de decorat i pintura. Per una banda, s'ha *attrezzat* el pla com un bodegó amb les obres i, per l'altra, la munió d'imatges en acabar el film són proposades com el destí de l'obra Van Gogh: omplir museus, ser reproduïdes i difoses fins a l'extrem, esdevenir objecte de culte i també d'especulació econòmica i reconeixement multitudinari. Tots ells aspectes que el mateix film potencia i als quals ha contribuït des de fa gairebé cinquanta anys.

---

camp cinematogràfic, no tenen en si mateixos, ni tampoc en el muntatge, la pretensió d'animar l'estaticitat pictòrica.

173. La MGM va imposar el format Cinemascope, estret i allargat en relació a la proporció de la majoria de teles horitzontals de Van Gogh i molt més encara respecte de les verticals, la qual cosa provocaria aquesta resolució a l'hora de mostrar els quadres que evoca els coneguts termes de Bazin de marc, ocultador, finestra i límit, com nota AUMONT, J. (1997:170)

6.- *ELS CORBS,* episodi n.5 de *KONNA YUME WO MITA*, 1990, *(ELS SOMNIS D'AKIRA KUROSAWA).* AKIRA KUROSAWA.