

Temporalidad en el cine y pintura

Durante una entrevista realizada para la cuarta parte de un documental sobre cine iraní de Akrami, por el Dr. Jamsheed Akrami con Abbas Kiarostami previamente al estreno de su película *Taste of Cherry*, el cineasta menciona lo siguiente:

No es consciente, pero ahora que podemos ver todas mis películas como un cuerpo de trabajo. parece que todas tratan de lo mismo. Alguien una vez dijo que cada cineasta básicamente solo hace una película en toda su vida, pero la parte en trozos y la ofrece como entregas cinematográficas a su audiencia durante un periodo de tiempo.

El cine es el arte del tiempo. No hay cine sin tiempo, ni tiempo en el cine sin imágenes en movimiento, se forma entonces una simbiosis inseparable la una de la otra. Esto es lo que el cineasta debe entender siempre, para poder realizar cualquier obra.

La misma temporalidad es indispensable en todo proceso artístico, para realizar una pintura hay que preparar esbozos, preparar las pinturas y materiales,

montar la tela sobre el bastidor, imprimirlo, etc. En el cine hay que escribir el guión, o al menos unas ideas base en una libreta, preparar todo el equipamiento, encontrar el material fotográfico... No se puede escapar del tiempo, tal como afirmamos durante toda esta investigación, pero una cosa es ignorarlo y otra es jugar con él. Aceptar su función y aceptar sea cual sea la duración de su presencia para hacer una obra, pictórica o de cine.

Eugène Leroy trabajaba con la memoria, y con la construcción y de-construcción de una memoria con fragmentos y pedazos sobre un periodo considerable de tiempo (fig. 9):

Rehacía sus lienzos, a veces a lo largo de varios años, hasta la casi desaparición del tema. La dificultad de discernir a primera vista el motivo pintado permite al espectador detenerse en la presencia física de la obra. Su pintura era " un acto de memoria, una proyección hacia adelante a través de la oscuridad presente de la historia", tomando prestada la frase del poeta Yves Bonnefoy sobre Rimbaud.⁶⁰

60 GARIMORTH, Julia, MOREAU-SOTERAS, Sylvie (coms.),. Eugène Leroy. Peindre (Catálogo de exposición, 15.04.2022 - 28.08.2022). París, Musée d'Art Moderne.

Su obra, es la más importante para este proyecto. Sus pinturas son la síntesis de la gran mayoría de ideas presentadas en este proyecto. La construcción y deconstrucción, la idea de la memoria relacionada con el formato Súper 8, la idea de la ambigüedad, y ahora, la temporalidad de la materia. Es indispensable que un gran detalle en el trabajo matérico, aunque a primera vista parezca al azar, vaya de la mano del tiempo para llegar a una esencia más lejos de la imagen. De igual manera que las ideas sobre cine que presentamos anteriormente cuando hablábamos de cine ciego, el arte del proceso, etc. «Como el artista no buscaba la mimesis, figuración y abstracción iban de la mano.»⁶¹

Un barrera cinematográfica entre documentar cinematográfica una obra pictórica, era conseguir una representación suficientemente digna en blanco y negro. Este factor juega de cierta manera con el trabajo matérico como representación de la temporalidad de un paisaje o escena, porque, la materia es física, además de tener color y tono, tiene dimensiones y volumen. Algo con lo que la iluminación de una escena puede jugar e interactuar, consiguiendo una

2022.

61 Idem

representación más completa. Consiguiendo incluso, una mayor introspección en la obra, al eliminar la distracción del color. «Los cuadros de Leroy se reproducen bien tanto en color como en blanco y negro. Por confuso que pueda parecer lo que muestran, fotografiar las obras tiene a menudo el efecto de mostrar la estructura interna de la obra.»⁶²(fig. 10)

La materia del pintor también corrobora el argumento anterior de las técnicas monocromáticas como crítica al sistema. Sus obras son esencias de memorias, sensaciones y observaciones. No representan nada representable sin la presencia física de la materia y del espectador. “Son una presencia de la presencia, algo que se transmite a través de la visibilidad evitando al mismo tiempo el sistema de imágenes - las de consumo que se imponen al arte en su propia contra.”⁶³

La materia muestra movimiento físico, conducido por el pincel o la paleta, mostrando una dirección la cual el ojo siga, zigzagueando sobre el lienzo como el viento entre los árboles:

Hay algunas artes pero, que no se mueven nada, y a primera vista estas parecen no tener

62 Idem

63 Idem

ninguna dirección directa con el tiempo. (...) Pero esto no significa necesariamente que estas artes no tengan conexión con el movimiento.⁶⁴

Aquí entra en juego el ritmo, y su diferente comportamiento en las diversas artes, en nuestro caso la pintura y el cine. El ritmo anhela de cierta forma más ambigua de lo estándar a un orden, un orden que el ser humano codicia, que a la vez crea una simetría palpable sobretodo en las artes visuales: «(...) los hombres se sienten fuertemente atraídos (...) por los fenómenos de orden y simetría, que se manifiestan en ellos mismos y en el mundo circundante. Además de suscitar sensaciones de seguridad y de equilibrio, tales fenómenos asumen un valor simbólico determinante, porque el contraste entre orden y desorden, entre regularidad y azar deja en el espíritu huellas indelebles.»⁶⁵ Siendo el ritmo obvio en artes como la música, danza, o cine, jugando con el tiempo para trabajar juntos, no significa que las artes quietas, como

64 KEYES, Charles D., *Art and Temporality, Research in Phenomenology*, I. 1971. PP. 65

65 BODEI, Remo, trad. DÍAZ DE AUTARI, Juan. *La forma de lo bello. La balsa de la Medusa*, 91. Madrid: 1998. PP. 26-27

la pintura no tengan ritmo, sino que es fijo. «Todo arte es primordialmente movimiento. En otros tipos de arte los objetos obedecen un ritmo particular. Pero en las artes pictóricas el ritmo es fijo, el movimiento está comprobado.»⁶⁶ Este ritmo «comprobado» obedece sin temor a la tranquilidad humana de lo estable, pero es paradójicamente ordenado y a la vez aleatorio. Esporádico mejor dicho, porque la creación de este orden «comprobado», este movimiento, es incierto y imposible de replicar de forma precisa más de en una ocasión.

La materia en la pintura se podría comparar con el elemento cinematográfico del coche en los filmes de Kiarostami: «El coche (...) es portador de una verdad cinemática que segrega la forma de un arte de la mirada, sensible al movimiento de las cosas más que a su representación.»⁶⁷ El movimiento es el viento. La materia anima al viento. Manifestado en las manchas de polvo de mármol con pigmento y óleo sobre el

66 LEEUW, Van Der, *Sacred and Profane Beauty: The Holy in Art*, trans., D.E. Green. Nashville y Nueva York: Abingdon. 1963. P. 331

67 NANCY, Jean Luc., ELENA, Alberto, ERICE, Victor. *La evidencia del filme: el cine de Abbas Kiarostami*. Madrid: Errata naturae. 2008. P. 29

lienzo, sobre las hojas secas debajo de un desnudo árbol en invierno o torciendo los altos y delgados pinos del bosque donde nuestra protagonista se adentra (fig. 11):

El viento es invisible.

La invención, traer el viento es inventar.

El viento es para mi una cosa existencial.

El viento inventa el paisaje, es el mejor pintor, un nómada eterno, el viento.

Pero fotografiar el viento es difícil, Mi fotografía del viento debo hacerla todavía. La imagino con los árboles, o atraparlo en el movimiento de unos cabellos largos, o con hojas muertas, que son el sarcófago de la tierra, un sarcófago coloreado. Un desnudo cubierto de hojas secas. Los árboles se desnudan y dan su regalo de hojas al viento.⁶⁸

La edición y el audio forman parte de este proceso esencial, de igual o incluso de más importancia que la

68 Fragmentos de una conversación con Evgen Bavcar con la mediación de Irazú López Campos. Extraída de: AZPARREN, Maria, *El cine ciego: detener el flujo de imágenes*. Madrid: Libros de la Resistencia. 2023. P. 24

propia grabación en cuanto a la creación y manipulación del ritmo cinematográfico:

Jean-Luc Godard escribió: Si dirigir es una mirada, editar es el latido del corazón. Sus palabras describen la esencia misma del cine y su misterio. Sus palabras nos guiaron durante el improbable viaje de esta película...⁶⁹

Es improbable que una película, o cualquier obra artística, salga exactamente como estaba planeado. Tal como menciona Godard, la preproducción y producción de una obra es la mirada, donde los factores inalterables de la temporalidad y el movimiento constante que nos rodea juega uno de sus mayores papeles. Durante nuestra preproducción la obra final se visionaba muy diferente a lo que esa hora. Esta inevitabilidad debe ser aceptada y promovida, sobre todo cuando se trabaja con materiales analógicos. El posible fallo es como el movimiento incansable del viento, siempre está presente y tarde o temprano se manifestará, sea en la pérdida de unas

69 ENGUIX, María, PECH, Raoul, BALDWIN, James, ¡No soy vuestro negro! Una película de Raoul Peck a partir de textos de James Baldwin. Madrid: Oriente y mediterráneo. 2021. P. 23

escenas, en el mal revelado, en el daño de la emulsión, en los factores climáticos adversos a lo esperado, a la imposibilidad de realizar una escena deseada por cambio en el escenario, etc. Aquí entra la edición, «el latido del corazón», dónde tras una mirada batida por el viento, por fin puede haber un poco de orden en el caos, de procesar el material que se ha conseguido para montar el filme final.

El ritmo juega con nuestros pensamientos y memorias para crear una especie de película mental. Al manipular ese ritmo, tal como decía la cineasta Agnes Vardà (1928-2018) , se puede acercar a un cine «verdadero»:

En eso consiste el cine. Imágenes, sonido, lo que sea, es lo que utilizamos para construir una forma que es el cine. Que se supone que produce efectos, no sólo en nuestros ojos y oídos, sino en nuestra sala de cine "mental" en la que la imagen y el sonido ya están ahí. Hay una especie de cine en marcha todo el tiempo, en el que la película que vemos entra y se mezcla, y la percepción de todas estas imágenes y sonido que se nos proponen en una narración cinematográfica típica se amontona

en nuestra memoria con otras imágenes, otras asociaciones de imágenes, otras películas, pero otras imágenes mentales que tenemos, preexisten.⁷⁰

El sonido de la película, como forma de cohesión entre todo el trabajo, y sobre todo el Súper 8, ha estado realizado sobre cinta magnética en formato microcassette. El sonido que proviene de este formato es similar en estética al Súper 8, limitante en plano general, con artefactos y errores. Todo el sonido fue realizado posteriormente a la imagen, desconectada la relación directa y real entre los dos. Pero aún así, con una correcta edición y masterización, se puede conseguir una realidad cinematográfica única y suficiente para explorar los temas que deseemos en la película. Tal vez al jugar con el sonido y su misma ausencia, el silencio, se puede manipular el ritmo y jugar aportar una nueva dimensión a la mirada del espectador, tal como menciona Albert Elena en cuanto a Kiarostami: «(...) alternando regularmente con otros largos y significativos momentos de casi absoluto

70 QUART, Barbara; VARDÁ, Agnes, "Agnes Varda: A Conversation", *Film Quarterly*, vol. 40, núm. 2. 1986-1987. PP. 3-10

silencio, intencionadas pausas que confieren a *El sabor de las cerezas* su tempo lento y grave, permitiendo al espectador reflexionar sobre lo que acaba de escuchar.»⁷¹ En propias palabras de Kiarostami: «El sonido es muy importante para mí, más aún que la imagen. Mediante una cámara, hagamos lo que hagamos, no podemos obtener más que una imagen plana, bidimensional. Sólo con el sonido se puede dotar a esta imagen de profundidad, algo así como una tercera dimensión. El sonido compensa de este modo las limitaciones de la imagen.»⁷² El sonido de *El Viento Me Llevará* está dominado por ruido ambiente, sean coches o motos, ladridos de algún perro... o ruido procedente de alguna acción que esté realizando la protagonista, como encender unas cerillas repetidamente. (fig. 12) “Alain Jaubert, de nuevo, da una propuesta más lúdica sobre la utilización del sonido en el cine sobre arte, introduciéndolo con cautela para que no resulte demasiado obvio.”⁷³ En palabras de Robert Bresson,

71 ELENA, Albert. Abbas Kiarostami. Cátedra. Madrid: 2002.

72 A Debate with Abbas Kiarostami, Film International. Vol. 3 Núm. 1, invierno de 1995. P. 47

73 PEYDRÓ, Guillermo G. El cine sobre arte: de la dramatización de la pintura al cine-ensayo. Valencia:

asegúrate de haber agotado todo lo que se comunica por medio de la inmovilidad y el silencio.⁷⁴ Otra característica de la banda sonora aludiendo a las ideas de Kiarostami es el único silencio completo y absoluto, que ocurre durante el principio del celuloide pintado. Como forma de dar la bienvenida a las formas y mezclas de colores abstractas. Se puede realizar un contraste con la siguiente cita de Jaubert:

Me dicen con frecuencia ¿por qué no dejar las imágenes en un completo silencio? Pero los que me lo dicen no se dan cuenta de que un silencio puede resultar mucho más charlatán que un comentario. Añade demostración, pathos, pesadez. En todo caso, no es el objetivo de una serie como “Palettes”. Y haberlos lo hay, hay muchos, incluso. Pero no están donde el espectador tiene costumbre de encontrarlos.

Esta pesadez de esos silencios que Jaubert y Kiarostami rememoran de nuevo a *Hotel Monterrey*, Chantal Akerman juega sin miedo con el silencio en un largometraje. Un juego con consciencia que trabaja de

Asociación Shangrila Textos Aparte. 2019. P. 216

74 BRESSON, Robert, Notas sobre el cinematógrafo, México, Biblioteca Era, 1979. P. 26

nuevo con el espectador para aumentar la mirada cinemática a un nivel más alto, más introspectivo con el propio espectador. Qué, junto con demás técnicas sonoras crean un momento de «incomodez» de la misma manera que la ambigüedad. Esta lucha constante que mostramos en estos textos entre el artista y el espectador no debería tomarse como una intención de aceptar y producir solamente «arte incomodo», sino de cómo introducir cautelosamente en la obra elementos que pudiesen producir incomodidad pueden ayudar al artista a expresarse. Al fin y al cabo, si mantenemos la incomodidad limitada pero presente, se sigue manteniendo la fluidez, adquiriendo la obra un equilibrio artístico profundo e inteligente.

El Viento Me Llevará