

El lugar de la imagen: diálogo estético entre pintura y cine. Una aproximación

(The place of the image: aesthetic dialogue between painting and cinema.
An approach)

RESUMEN:

El siguiente estudio quiere proponer un diálogo de raíz estética entre pintura y cine, para hallar en sus realidades estructurales y plásticas puntos de encuentro, en tanto que encarnaciones de una sensibilidad y de carácter sensorial, que permitan la indagación y reflexión en el mundo imaginal que construyen y abren como sesgo de la percepción. De esta forma, se intenta descubrir, en dichas relaciones, su fondo común de lugares de la imagen, en los que ésta acontece como un cosmos en sí misma, desentrañando así su naturaleza de síntesis entre la interioridad y la exterioridad. La investigación se desarrollará mediante las siguientes cuatro pautas paradigmáticas: las pinturas rupestres del Paleolítico y su relación con la realidad cinematográfica; el territorio y el paisaje que se abren en una imagen como lugar acotado y de acontecimiento estético; el estudio de la luz, su visibilidad y resonancia; y la vida de las fuerzas que suceden y conforman la imagen como vibraciones interiores de una pulsación vital. Este artículo es una propuesta de estudio y se presenta como aproximación y marco de investigación.

Palabras clave: Cine. Pintura. Imagen. Luz. Fuerzas.

ABSTRACT:

The following study proposes a dialogue of aesthetic roots between painting and cinema, in order to find meeting points in their structural and plastic realities, as incarnations of a sensibility and with sensorial character, that allow the thought and research in the imaginal world that they construct and open as perception bias. In this way, we try to discover, in these relations, their common background of places of the image, in which it happens as a cosmos in itself, unraveling its nature of synthesis between interiority and exteriority. The research will be developed through the following four paradigmatic guidelines: the cave paintings of the Paleolithic and its relation with the cinematographic reality; the territory and the landscape opened in an image as a framed place, of aesthetic event; the study of light, its visibility and resonance; and the life of the forces that happen and make the image up as inner vibrations of a vital pulse. This article is a study proposal and is presented as an approach and research framework.

Key-words: Cinema. Painting. Image. Light. Forces.

RÉSUMÉE:

L'étude suivante veut proposer un dialogue des racines esthétiques entre peinture et cinéma, pour trouver dans ses réalités structurelles et plastiques des points de rencontre, comme incarnations d'une sensibilité et d'un caractère sensoriel, qui permettent l'investigation et la réflexion dans le monde imaginal ils construisent et s'ouvrent comme un biais de perception. Nous essayons ainsi de découvrir, dans ces relations, leur pool commun de lieux dans l'image, dans lequel il se déroule comme un cosmos en soi, démêlant ainsi sa nature de synthèse entre intériorité et extériorité. La recherche sera développée à travers les quatre orientations paradigmatiques suivantes: les peintures rupestres du Paléolithique et sa relation avec la réalité cinématographique; le territoire et le paysage qui s'ouvrent dans une image comme un lieu limité et un événement esthétique; l'étude de la lumière, sa visibilité et sa résonance; et la vie des forces qui se produisent et conforme l'image en tant que vibrations intérieures d'une pulsation vitale. Cet article est une proposition d'étude et il est présenté comme une approche et un cadre de recherche.

Mots-clés: Cinéma. Peinture. Image. Lumière. Forces.

Fecha de finalización del trabajo: 09 de febrero de 2018.-

“(…) Un ojo que no responde al nombre de cada cosa, sino que debe conocer todo aquel objeto encontrado en vida a través de una aventura de la percepción”.

Stan Brakhage (2014, p. 51).

Introducción

Descendiendo hacia el adentro de sus realidades estéticas, el diálogo entre pintura y cine apunta a un fondo común, en tanto que lógica estructural y narración plástica, propio de todas las artes y que se resuelve como encarnación de una sensibilidad. El discurrir de este diálogo, antes que lingüístico o discursivo, es de raíz estética, sensible y sensorial, a partir de una operación que necesariamente ha de resolver un sesgo de la percepción y hacerle lugar: el lugar de la imagen. Hablaríamos, por tanto, de materias estéticamente formadas, *aleaciones* de realidades plásticas y vitales, de carácter pre-gramatical, anterior a cualquier significancia, y sin embargo, como experiencias de un *significable primero* (Deleuze, 2010, p. 49).

Esta condición de puesta en forma, nos hace desplegar este estudio queriendo desentrañar una raíz de la imagen en tanto que realidad sensible, y hallar en el caso de la relación entre pintura y cine unos vínculos como *seres-imaginables*, como aventuras de la percepción. Un estudio estético que desarrollaremos a través de cuatro pautas paradigmáticas: las pinturas rupestres del Paleolítico, el territorio y el paisaje abiertos en la imagen, el estudio de la luz y la realidad de fuerzas que acontecen como resonancias y pulsaciones vitales.

Planteamos las claves de este diálogo desde la *investigación estética*, tanto por vías bibliográficas, en las que incluimos las palabras de algunos pintores y cineastas; como por el comentario y la puesta en relación de una serie de ejemplos con los que establecer conexiones y tránsitos entre la pintura y el cine. A pesar de que muchas opciones de estudio han debido quedar fuera por motivos obvios de extensión y de necesaria selección, consideramos que mediante los ejemplos abordados se podrán estudiar otros tantos a partir de las pautas y comentarios que se realizan a lo largo de este artículo. Queremos, por tanto, con esta propuesta ofrecer un marco de investigación y un espacio de estudio, y en todo caso, presentarlo aquí como una aproximación.

1. La caverna

En la profundidad de la caverna, en lo más hondo de un cosmos estratificado, se trazaba el pacto entre los seres humanos y el mundo de los espíritus, entre el mundo visible y el mundo de lo *no-visible* aún: planos de realidad interconectados, como vasos comunicantes, y que en las paredes de estos universos subterráneos nacen a una materialidad sensorial. Pensemos pues la caverna del Paleolítico como un nexo, como un lugar de conexión entre distintos estratos del cosmos, lugar de *intermundo*. Y pensemos el acto y la presencia de la pintura como la unión cumplida entre estas realidades cosmológicas, la imagen manifiesta en el lugar liminal. La caverna es una entrada física y espiritual al mundo inferior y al mismo tiempo se presenta como la materialidad topográfica a las experiencias espirituales. Por lo tanto, las pinturas rupestres que nos llegan desde el Paleolítico se presentan como las visiones fijadas en la piedra, extraídas de la membrana sinuosa del interior de la cueva: imágenes que hacen visible una presencia oculta.

Los animales y las formas geométricas que irrumpen como visiones flotantes y como figuras, en muchos casos superponiéndose y relacionándose en diferentes escalas y tamaños cambiantes, pertenecen al cosmos de la piedra misma: no se presentan en el entorno natural de dichas especies, sino que su entorno y su lógica es la de la pared, la de la cueva. Son la materia visible y tangible de un *otro mundo*, y por ello mismo, la pared es un soporte vivo y la cueva un pasaje, un vórtice o túnel hacia ese universo estratificado hacia el interior. Imágenes relacionadas con el reino subterráneo, un mundo investido de materialidad, una *visión fijada de animales-espíritus* (Lewis-Williams, 2011, p. 215), también de formas e impresiones manos, signos de la potencia táctil en la fértil membrana.

Una cosmología: lo que sucede en la cueva es el resultado de una experiencia sensorial y vivencial. Al mismo tiempo, la propia cueva y sus manifestaciones pictóricas se convierten en un solo organismo para una experiencia de estas dimensiones perceptivo-sensitivas. Estas imágenes acontecen como visiones, constituyen ellas mismas su propia realidad. El ser humano encuentra ahí una morada sagrada, una *imago-mundi*, en la actividad plástica de la pared, lo que se construye estéticamente antes que discursivamente, de lo que se in-corpora a la materialidad de la roca sensible y sensorialmente.

De la membrana brotan las visiones de ese otro lugar, de esa otra dimensión: puente entre la experiencia cotidiana y la encarnación estética. Esta pared-membrana seguirá presente cuando las pinturas se desprendan de la roca a otros soportes y a otras paredes. Desprendida de aquella, la pantalla de proyección se nos presenta como la membrana que acoge la realidad de una imagen cinematográfica, donde se incorporan las imágenes y se dan a luz, con la luz del cine, indisolubles de su materialidad, y extraídas, reveladas, de aquel soporte que es su misma realidad, su posibilidad de corporización.

En la pantalla están latentes todas las imágenes: “todas las imágenes son posibles”, afirma José Luis Guerin (2007, p. 35), como la figura estaba ya preñada en la roca: “soñar una pintura podía ser el modo de empezar a pintarla. Así probablemente, el bisonte rupestre fue previamente soñado en las sombras que el sol crepuscular proyectaría en los accidentes de la roca” (Guerin, 2011, p. 44). Luz crepuscular que alborea las imágenes, lámparas y antorchas que hacían resonar la membrana vibrante de la caverna. La imagen cinematográfica se proyecta así como lo pudo hacer una primera imagen: es la luz que despierta un tiempo del origen, allí donde se gestan los mitos, donde viene a nacer incesantemente un cosmos.

La imagen trae este mundo creado a su materialidad e inscribe este cosmos entre sus pliegues: “El soporte es parte y da sentido a las imágenes”, nos recuerda Lewis-Williams (2011, p. 152). Las materias captadas por la cámara y el magnetófono, manifestadas como huellas, y que Jacques Aumont denomina *mentales* u *ontológicas*, se inscriben y toman cuerpo en unas condiciones materiales, una articulación de la materia cinematográfica que es su propia materia de imagen: “de qué están hechas esas cosas que llamamos las imágenes de una película” (Aumont, 2014, p. 17). He aquí la ficción de una materia: una mirada y sus huellas puestas en forma, inscritas, en una materialidad. La mirada, ya ficcional, del mundo, se instaura en una ficción de la película material. El film proyectado nos ofrece en su formación como luz y tiempo aquella imagen que es apariencia y grano (o pixel) a la vez. Este doble estatuto de ficción es la realidad del cine: “la ficción es la verdadera realidad del cine. Creo que por medio de la ficción se aprecia mejor la realidad, o una realidad concreta”, dice Manoel de Oliveira en su película *Visita ou Memórias e Confissões* (1981-1982, 2015).

Las condiciones materiales de la imagen cinematográfica no son percibidas por la mano, sino apreciadas por el ojo, en una experiencia visual y a distancia, una aprehensión de sensaciones que remiten en este caso a la sustancia misma de la imagen, sustancia compleja de luz y de sombras, en otro nivel sensorial pero presente en ella: “ahora es el ojo entero el que duplica su función óptica con una función propiamente háptica (...) el tocamiento propio de la mirada” (Deleuze, 2010, p. 26). Potencias de lo táctil, como en la caverna la figura es intuida y tocada en los recovecos de la pared y esta materialidad la hace despertar mediante los trazos de la mano. Manifestación en tanto que *opsis pura*: “The visible touches the invisible”, nos dice Helga Fanderl (2006, sin paginar). Un límite de lo *figurable*, un límite en la imagen que Jacques Aumont, alineándose con Jean-François Lyotard, nos define como lo *figural*: “en la imagen, hay otra cosa que la reproducción de lo visible; está la acción de lo visual” (Aumont, 2014, p. 24). Acontecimiento en la realidad de la imagen, en la imagen como lugar.

2. El territorio y el paisaje

La pared de la caverna es, por tanto, un territorio en sí mismo, un cosmos en la piedra que las figuras habitan en tanto que paisaje. Los animales no aparecen insertos en su hábitat exterior a la cueva, no se pinta un panorama natural, sino que la pared es el paisaje y el hábitat, la composición es su forma de vida, su cuerpo es la pintura. En el caso de los bisontes de Altamira, estos flotan en la roca articulándose en una constelación, orbitando unas con

otras. Construir una imagen es establecer un territorio, levantar una materia que apela a su contemplación. La imagen es un mundo en sí misma, y su encuadre una realidad, la *única realidad*. Así declaraba Nathaniel Dorsky, recordando unas palabras de Alfred Hitchcock: "lo único que cuenta en una película es el encuadre" (Algarín Navarro & García de Villegas Rey, 2013, p. 15), el lugar es la película.

Por lo tanto, un punto de orientación que la imagen funda y abre, y como nos recuerda José Ángel Valente, "el lugar es el punto o el centro sobre el que se circunscribe el universo. (...) El lugar no tiene representación porque su realidad y su representación no se diferencian" (Valente, 2002, p. 30). En el *Claro del bosque*, del que nos da cuenta María Zambrano, conocimiento y vida acontecen indiferenciados, pues se constituye como un medio de visibilidad, "(...) donde la imagen sea real y el pensamiento y el sentir se identifiquen sin que se anulen" (Zambrano, 2011, p. 124). Una vida nueva que despierta, una nueva sensibilidad.

Sucedía en tiempos primigenios que el augur trazaba en el espacio de la bóveda celeste un *templum*, un marco para el designio, lugar donde se habrían de hacer presentes los signos que establecen un mundo para la comunidad. El *templum* viene a configurar ese universo, a manifestar un paisaje, y en palabras de Martin Heidegger, en referencia al templo griego, "abre un mundo y a la vez lo vuelve sobre la tierra" (Heidegger, 2009, p. 63). El *templum* augural acota ese lugar que se erige, elegido y diferenciado de los demás, como un *lugar aparte* que los antiguos griegos denominaron *Témenos*. Con este nombre el cineasta Gregory J. Markopoulos bautizó un espacio de proyección para su gran obra *Eniaios* (1948-c. 1990), junto con el también cineasta Robert Beavers. Espacio situado a las afueras de Lyssaraia, en el Peloponeso griego, reintegrando las imágenes silentes con el paisaje anochecido: "a sanctuary where one may approach Understanding" (Markopoulos, 2014, p. 350). Lo que se levanta en la pantalla, lo que se abre en la imagen cinematográfica, es este lugar de sentido, de conciencia y conocimiento.

De esta manera, podemos afirmar que la imagen propicia el acceso a una zona intermedia a la que Henry Corbin, desde el estudio de la cultura irania, apelaba como *Mundus imaginalis*: un mundo que se sitúa entre el *Cielo*, espíritu manifestado, y la *tierra*, lugar de los sentidos (Cirlot, 2010, p. 64). Entre la interioridad y la exterioridad, entre lo psíquico y lo físico, es lugar de *intermundo*, recurriendo a la noción de Merleau-Ponty. Nos situamos en un umbral, un límite, en el lugar liminal de la imagen: la intersección de dos círculos, cielo y tierra. Mandorla: lugar de teofanía y visión. Este lugar es también el del jardín: un recinto trazado y un espacio interior, la formalización de una imagen, y como nos recuerda Carlos Muguero a partir de las observaciones de Scott MacDonald, es también el lugar de un encuadre fílmico, un *jardín cinematográfico*, que es paraíso de contemplación, un lugar de visión, "para que la naturaleza entrópica se convierta en *imago mundi*" (Muguero, 2010, p. 111).

La imagen es lugar que alborea, como en el *claro* zambraniano y que otorga la lucidez que capacita para crear universos nuevos, contruidos en la observación, y en palabras de Chantal Maillard:

"una disposición para ver cómo los elementos van encajándose para formar el universo que están destinados a configurar (...) actitud intermedia entre el ver dejando que las cosas ocupen el lugar que les corresponde y el trazar - imaginar, crear - el horizonte adecuado sobre el que puedan hacerse visibles" (Maillard, 1992, p. 175).

Las películas de Lumière serían un primigenio ejemplo de ello, pues los operadores partían de un estudio de aquello que querían filmar, en un espacio dado y adecuado para la toma de vista. Tanto el estudio de la luz, la colocación y el ángulo de la cámara, como la observación de lo cotidiano y sus formas, que habrían de articularse en la imagen. De esta premeditación, una vez era accionada la cámara, se dejaba que aconteciera el azar: la casualidad y lo inesperado de lo que en el instante de iniciar la filmación sucedía ante la lente y que abarcaba el tiempo determinado del plano, que era el tiempo de la película material. Así nos lo hace saber Henri Langlois en la película que Éric Rohmer dedicó a *Louis Lumière* (1968), al recordarnos cómo los filmes de Lumière parten de la atenta observación para introducir en una sola imagen un máximo de planos, y para dejar que algo suceda en tanto que estructura. Ver y trazar: trasladar lo imponderable de la vida a la película. Un lugar trazado para que acontezca el encuentro, una alquimia, aleación entre lo visible y lo invisible.

Fecundación que insta el territorio de la imagen, como en la pintura de El Greco, esa vocación de un ojo en pleno vuelo. La visión queda vuelta hacia otra lógica, la de una naturaleza conmovida: “el punto de vista no puede estar motivado más que en consideración de aquello que, de una escena o de un objeto dado, tiene que penetrar en la conciencia y en la percepción”, dice Sergei M. Eisenstein (2014, p. 68). Las *vistas de Toledo* se presentan así como la vivencia sensorial de la ciudad, a diferencia del plano dibujado en el pergamino de *Vista y plano de Toledo* (1608), o como acontece en la también conocida como *Tormenta sobre Toledo* (1597-1600): “no es una descripción ni un relato, ni una representación figurativa ni una topografía. Es, más exactamente, una fuga sobre el tema de Juicio Final, a partir del material de Toledo y sus alrededores” (Eisenstein, 2014, p. 31).

Una verdad de la imagen se presenta por encima de la verdad topográfica, la visión se hace como un conocimiento sensible y sensitivo.

Acontece así también en los edificios y la luz, con su inmensidad celeste y sus reflejos en el agua, de la *Vista de Delft* (1660-1661), de Jan Vermeer. Las pinturas de paisaje de los indios de las Grandes Planicies o de los aborígenes australianos, se conforman de formas geométricas, líneas y puntos o círculos. Formaciones que son topografía y paisaje al mismo tiempo, geografía natural y mítica, mapa y territorio fundado por un pasado mítico. La realidad y la vivencia como una misma cosa, que también se nos presenta en las xilografías de Utagawa Hiroshige, en sus paisajes urbanos, de rutas y santuarios y vistas de lugares.

Queda en la imagen cinematográfica esta vivencia, en tanto que sedimentos y estratos, capas geológicas de paisajes inscritos como sentidos materializados. Laida Lertxundi retoma una cita de Elisabeth Grosz diciendo: “La ventana, ahora un paisaje enmarca las fuerzas de la naturaleza y las devuelve al interior, atrayendo la iluminación adentro” (Lertxundi, 2014, p. 29). Se proyecta sobre la pantalla una otra vida del mundo, una segunda vida de la naturaleza, una armonía paralela, una visión viva: paisaje atravesado por las estructuras sensoriales, por las formas de vivir, percibir y entender el mundo que se han establecido en la creación de un cosmos. Un paisaje vivido, una ficción de la imagen como paisaje, lo que Laida Lertxundi denomina *landscape plus*: “una imagen del paisaje no, una imagen del cineasta en el paisaje” (Lertxundi, 2014, p. 30). Atravesado por las sustancias del cosmos, por los elementos primordiales y las formas del mito, como una estructura rebotante: “un estado de emoción amplificada que no puede ser del todo localizado, absorbido, entendido” (Lertxundi, 2014, p. 31).

En su resolución plástica, la imagen activa la experiencia sensorial para así en ella “captar el instante del encuentro entre el mundo exterior y el mundo interior”, un punto sublime: “ya no es ni lo irreal ni lo real, sino la síntesis de ambos” (Cirlot, 2010, p. 51). La imagen es un lugar que se abre: constelación de formas y colores, de trazos y densidades, para percibir aquello que sin la imagen permanecería oculto. La imagen, no como imagen del mundo, sino como mundo en sí misma.

Un territorio que en sus estratos revela el paisaje de los mitos, en un tiempo que es el del origen: es sabido que en algunas pinturas de Nicolas Poussin el paisaje fue pintado antes que los personajes, que el paisaje precede a la aparición de las figuras míticas, que habitaron estos lugares inconmensurables *in illo tempore*. Las primeras mañanas del mundo donde se fraguaron las relaciones entre el ser humano y el universo, los primigenios momentos de un cosmos habitado por los mitos. Estos paisajes, de naturaleza re-creada e inmensamente presente, atravesados y marcados por las presencias de unos personajes, nos remiten a los westerns que Budd Boetticher realizó con Randolph Scott, en especial aquellos en los que el tránsito de unos personajes por lo indómito hace que aquellas figuras vivan su drama insertas en los pliegues del paisaje.

Como en Poussin, también en estas películas de Boetticher los viajeros se detienen a descansar, a beber junto a un río, llegan a una ciudad o la abandonan. La narrativa mítica no puede sino acontecer en el cosmos y como acontecimiento cósmico: Los personajes de *Tras la pista de los asesinos* (Seven men from now, 1956) y de *Estación Comanche* (Comanche Station, 1960), atraviesan en ambos filmes un río, y este hecho cotidiano se convierte en un

hecho inserto en la vida del universo. Todo adquiere su lugar: la vegetación, la materialidad del agua, la luz, el movimiento de los animales, el tránsito... como presencias en el plano.

“Mire esta Sainte-Victoire (...) esos bloques eran de fuego. Aún hay fuego en ellos” (Gasquet, 2009, p. 170). Así le decía Paul Cézanne a Joachim Gasquet, percibiendo aún el fulgor que impregna los sedimentos de la montaña. El tiempo inmemorial de los titanes, forjado en el fuego y en la tierra, queda inscrito en la carne sensible del paisaje que el pintor aprehende desde la intuición: “para pintar bien un paisaje, debo descubrir en primer lugar las capas geológicas” (Gasquet, 2009, p. 171). Los sedimentos y estratos sensoriales devuelven un eco que debe ser materializado en la tela, deben aparecer perceptibles.

Estos sentidos materializados contienen un tiempo de lo perdurable, todo un cosmos: “la conciencia del mundo se perpetúa en nuestras telas” (Gasquet, 2009, p. 193). La mirada al paisaje de las películas de Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, ambos aprendices de la pintura de Cézanne, trata igualmente de recuperar una memoria geológica del paisaje, de unos paisajes que como los de Lertxundi, tienen también un *plus*, una suma en tanto que indecible e inasumible, toda una memoria, un eco en la naturaleza, una reverberación, también allí se consumaron los mitos, los más antiguos y los más modernos. Como quería Cézanne, siguiendo las huellas de Poussin, así también quieren Huillet y Straub impregnar *la hierba de razón y el cielo de llantos*.

Al hablar de sus películas, John Ford no se refería a ellas como *films* o *movies*, sino como *pictures* (Gallagher, 2009, p.617). En los tres casos, dichas palabras en inglés son utilizadas como sinónimos, sin embargo, es la utilizada por el cineasta la que más exclusivamente hace referencia a las imágenes, incluso a los *cuadros*, al *encuadre* pictórico. Una realidad que no es externa, sino la realidad misma de lo *imaginal* y de su materia, ella es el territorio: “Por eso creo que las películas, de alguna manera, ejercitan el miedo que sentimos al establecer el territorio y al liberar el territorio”, dice Dorsky (Algarín Navarro & García de Villegas Rey, 2013, p. 11). Este es el realismo de las imágenes: el de la organización de formas y colores, el de una percepción en sí misma, el de una estructura y una composición. Como en la organización y trazado de una orografía y su geología, para descubrirlo y hacerlo visible, para abrir un lugar, un paisaje y algo más: un cosmos.

3. La luz

En el interior de la caverna, la luz titilante del fuego hacía aparecer y vibrar las figuras y formas en la roca, las visiones acontecían desde la negrura inicial como una palpitación. Este hecho se repetiría posteriormente en muchos templos y estancias que ahora contemplamos bajo luz eléctrica, pero que fueron originalmente iluminados con la luz del fuego, adviniendo las formas desde una oscilante oscuridad, haciéndose a la visión, como en el acontecimiento cinematográfico: “arte de la inmersión en un entorno oscuro para que se ofrezcan allí figuras y ficciones, visiones y apariciones varias” (Aumont, 2014, p. 101).

Entre la luz y las sombras se despliega esta materia de actividad fototrópica: “es importante comprender aquello en lo que estamos participando, darnos cuenta de que permanecemos en la oscuridad y experimentamos la visión” (Dorsky, 2013, p.27). Nos señala así Nathaniel Dorsky que esta realidad de lo cinematográfico es al mismo tiempo una metáfora de la naturaleza de nuestra visión, luz modulada en la oscuridad que nos ilumina un mundo, pero un mundo que en la pantalla se forma como visualidad, como una visión.

La película es el lugar resonante de luz y sombra: *ars lucis et umbrae*. Aludimos así a la obra de Athanasius Kircher que en 1655 recogía ya las teorías y los grabados de la cámara oscura y la linterna mágica, así como de la imagen reversible. Recurriendo a esta referencia, y en relación al cine, Jacques Aumont añade: “Se nos ofrece entonces una experiencia rara, en el cine y en la vida: vemos luz. La luz reina en el universo físico, en todas partes y, sin ella, no vemos el mundo; pero no vemos la luz” (Aumont, 2014, p. 272). Esta afirmación no deja de recordarnos aquellas palabras de José Lezama Lima: “la luz es el primer animal visible de lo invisible” (Lima, 2008, p. 144). La imagen cinematográfica, por lo tanto, es la ficción de una luz moldeada y puesta en forma sobre una superficie, sea primeramente el material fotosensible,

sea posteriormente la pantalla de proyección. El cine es primordialmente luz modulada y transformada, una *aventura de la luz*: “pase lo que pase en el drama y su relato, la película, en sí misma, es una cuestión de numen luminoso” (Aumont, 2014, p. 279).

Toda sensibilidad óptica se complementa con una energía lumínica, nos recuerda Val del Omar, con una *psicovibración* de la mirada, la luz como un sistema *pulsatorio*:

“Yo me fijé en la luz como vibración, palpitación, latido, diferencia, desnivel, base vital. Y hay que hacer visible ese esencial latido (...) Hay que convertir las distintas luces que inciden en una escena en distintos pinceles palpitanes, en dedos sensibles a las superficies que palpan, hay que saber expresar esa *sensibilidad reactiva*” (Val del Omar, 2010, pp. 115-116).

Como en el acontecimiento de luz vibrátil y figuras resonantes de la caverna o del templo, así se manifiestan las figuras en *Fuego en Castilla* (José Val del Omar, 1960), latentes e insufladas de vida con la palpitación de la luz.

Luz que no solo descubre un mundo visible, sino que lo hace palpable. La luz como un sistema que devuelve un eco táctil que puede variar en ritmos, intensidades, colores y lugares. Elevación mediante esta luz *pulsatoria* de la sensación palpitante, de todo aquello que vive y vibra: “esa luz es empleada como energía enviada a resonar de acuerdo con la sustancia y temperatura vital de los objetos” (Val del Omar, 2010, p. 116.). Como agente activador, la luz que habita el plano permite la percepción de sus fluctuaciones y cambios, de su presencia formadora.

En el fotograma cinematográfico, como signo *fototrópico*, en su fluir continuo y en cascada, las formas se hacen y viven en la luz, trayendo consigo una materia de luminosidad, manifestando una narración plástica que se hace en corpúsculos de una vibración que es partícula y honda al mismo tiempo. El mundo de la imagen se revela a nuestra mirada en tanto que una sola materia resonante y fluctuante en las sales fotosensibles, como en las pinturas de William Turner: despertar del universo a una primera visión, entre brumas luminosas, para abrirse a aires cargados de luz, un amanecer de los tiempos. Sus pinturas hacen visible la luz, es el objeto de la visión, sus propiedades y cualidades atmosféricas.

Este mundo percibido nace como una experiencia plástica en la que el pintor quiere *captar las condiciones cambiantes de la realidad* (Alarcó, 2010, p. 15), en otra realidad que es la de una pintura, al igual que lo observamos en la obra de Claude Monet, en el esfuerzo del pintor por materializar el aire y la vaporosidad atmosférica, la vibración de los colores, de los reflejos, y en definitiva, una “investigación pictórica de los efectos de luz cambiantes y de la captación del estado de transformación permanente de la naturaleza” (Alarcó, 2010, p. 21).

En las pinturas de Mark Rothko, denominadas como *sectionals*, el cosmos naciente de sus anteriores obras *multiformes*, encuentra su condición de lugar, pasando del magma inicial a la ordenación de elementos en tramas seccionadas de espacio y color. Organismos que no se articulan en divisiones, sino antes en planos superpuestos, de límites indefinidos, como nubes de luz, respiraciones luminosas en expansión y contracción, latentes. Por su parte, las pinturas de Rafael Ruiz Balerdi, entre las formas orgánicas y geológicas, conforman un complejo universo de colores vitrales y de energías devenidas en materia mineral y cristalina, resonantes de luz: “el ímpetu de la luz pulsa y hace vibrar en los lienzos de Ruiz Balerdi, núcleos remotos de desintegración desde el caos umbrío hasta el diáfano silencio de la tonalidad” (Amón, 2017, p. 41). Formaciones de pliegues, entre la caverna y la vidriera gótica, territorio de densidades y materias compactas de color, paisajes de una plástica luminiscente.

Bajo estas premisas podemos descifrar algo de la raíz de la imagen cinematográfica, en sus fluctuaciones y estructuras, articulaciones y resonancias en un lugar-luz: tanto en los estratos de un plano cinematográfico, en sus múltiples capas y densidades; como en las relaciones establecidas entre los diferentes planos de un film, en tanto que campos energéticos.

La mañana de su desaparición, el 8 de noviembre de 1930, el abogado y cineasta amateur Gérard Fleury sale de su caserón de Le Thuit para filmar la primera luz del alba, una

luz que alborea y despunta, como la primera luz del cine, otro espectro que atravesará las imágenes de *Tren de Sombras. El espectro de Le Thuit* (José Luis Guerin, 1997).

La luz que se hace masa plástica, materia latente y moldeable en la imagen, como sucede en *Desert* (Stan Brakhage, 1976): inicialmente colores intensos de un paisaje que es llevado a su estructura primaria de luminosidad, y que encuentra en la caída de la esfera solar un acontecimiento de cuerpo candente, como lava que cayera del cielo. Luz hecha carne que la imagen es capaz de traernos a la visión. O en *Arabic Numeral Series 12* (Stan Brakhage, 1982), donde todo se compone de impulsos y corpúsculos de luz.

En *Object Studies* (Nicky Hamlyn, 2005), lo que el cineasta nos hace observar más que los objetos mismos, son sus estructuras cambiantes con la luz, una vida de la luz que podemos percibir gracias a dichos objetos, que en muchos casos conforman un entramado, una vida relacional que permite esa atmósfera luminosa.

Resonancias de luz: en las pinturas de su etapa final, regresando al óleo, M^a Paz Jiménez lleva su tectónica de pliegues a un cosmos de materia más callada, el de organismos espaciales de veladuras y nódulos en la superficie de un tejido, de volúmenes y huecos. Formas que “generan una energía lumínica que se irradia a todo el espacio circundante, fluyendo más allá de los límites del marco” (Olaizola, 2000, p. 68). Su nacimiento, contención y expansión en el espacio pictórico, *transformando la materia en luz* (Olaizola, 2000, p. 69). Algo similar sucede en el blanquecino hábito del *San Serapio* (1628), de Francisco de Zurbarán, de nuevo como un universo tectónico de telas y de pliegues, en los que actúa la luz como en una arquitectura, derramándose sobre las superficies.

Las películas de Nathaniel Dorsky nos revelan un mundo de luz, un mundo como un jardín que nace y crece con su propia luminosidad, así como se gestan sus imágenes en el material fotosensible de 16mm. Y es que el cineasta sale a filmar la luz, el sujeto de la filmación es la propia luz, captando una tensión, como germen de vida y como disparador de la atención de la psique (Algarín Navarro & García de Villegas Rey, 2013, p. 14). De esta forma, la cámara se mueve entre la vegetación a la zaga de fotones y luminiscencias en algunos planos de *Spring* (2013) o recorre todo un universo de resonancias y energías de constante fotosíntesis en *Variations* (1992-1998).

También Jean-Luc Godard recoge esta vida de la luz, como en la secuencia del apartamento en *Nombre: Carmen* (Prénom Carmen, 1983), articulando los planos en tanto que modulaciones de energía luminosa, entre el interior al que la luz accede a través de la ventana, y el exterior, en los movimientos del mar y del paisaje costero, mientras el sol va en descenso. Una articulación que condensa la luz y la hace materia en la película. En el caso de *Adiós al lenguaje* (Adieu au langage, 2014), la imagen digital la recoge y el cineasta la satura. Godard va en busca de la luz con la herramienta digital, no perdiendo de vista ese axioma de la relación del cine con la pintura impresionista.

Así, lo percibido, en su retención y liberación de la energía del plano, adquiere una dimensión cósmica, como Dorsky nos lo indica en las películas de John Ford: “una de las cosas que descubrió Ford, era el hecho de filmar en dirección a la fuente de luz. Muchos cineastas filman *con* la luz, mientras que Ford filmaba *contra* la luz. Y cuando filmas contra la luz, en cierto modo, obtienes algo cósmico, ya que te mantienes en la oscuridad”. (Algarín Navarro & García de Villegas Rey, 2013, p. 14). En las películas de Ford, las sombras habitualmente se dirigen o terminan por dirigirse a la cámara, las sombras se aproximan al espectador, que lo siente como una tensión. La imagen se abre a una vida cósmica: “las películas son visiones y esa visión es cósmica”, nos recuerda Dorsky. (Algarín Navarro & García de Villegas Rey, 2013, p. 11).

El cineasta hace también referencia a *Vértigo. De entre los muertos* (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958), cuando Scottie persigue a Madeleine hasta la Misión de Dolores, al cementerio donde se encuentra la tumba de Carlota Valdés. Lo que acontece en ese lugar acotado, como el de la imagen misma en tanto que jardín de la visión, es una articulación de puntos de vista y una atmósfera de luz brillante, que hace resonar los blancos y refulgir los colores de las flores y las piedras.

Las pinturas de Edward Hopper se articulan en lugares y estructuras que quieren atrapar la luz en distintas modulaciones, alturas y tonalidades. En *Rooms by the sea* (1951), el espacio geométrico de un interior arquitectónico, en el que todo queda entrevisto, permite una articulación de luz en planos y perspectivas: luz de dimensión espiritual, como una anunciación. Luz que es signo de vida en el mundo, en el que todo acoge y manifiesta la luminosidad. En los interiores de Jan Vermeer el aire tiene una presencia luminosa, indefinible, casi incorpórea pero que inunda la estancia, perfilando lugares de sombra, creando reflejos y brillos, posándose en los objetos y dibujando su materialidad. Para Vilhelm Hamershøi las líneas y la luz eran motivo de fascinación, en una relación entre espacios y luminosidad, atmósferas que iluminan *la danza del polvo en los rayos de sol*.

Con una fuerte influencia de las pinturas de Vermeer, confiesa ya desde el título de su primera película, *Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre* (1983), los filmes de Jean-Claude Rousseau nos muestran también una articulación de espacios y de luz que penetra por una ventana, junto a la que se dirige o se siente el cineasta, de hecho, la luz en muchos de sus interiores proviene de ahí, y como en *La valle Close* (1995), se dibuja en las paredes y entre el mobiliario de una habitación de hotel, o en *Venise n'existe pas* (1984), donde el juego con la luz de una ventana, en plano y contraplano, viene punteado con el ir y venir del cineasta.

En *Views from home* (Guy Sherwin, 1987/2005), la luz que entra al interior de un apartamento recorre el espacio y transforma nuestra visión de los objetos y de las estructuras del plano, una luz acelerada que abarca toda una jornada y cambia de altura y color, de anchura e intensidad, que provoca sombras y las deja atrás en su recorrido. En la única vista exterior de la película, el impacto luminoso contra el cristal de la ventana lo modula en vibraciones y ondas.

Los ambientes y la luz cambiante de todo un día articulan también la película *Cry When It Happens/Llora cuando te pase* (Laida Lertxundi, 2010) desde el despertar por la mañana, pasando por los cambios de luz que atisbamos en las ventanas de un motel, y llegando al ocaso, en un paisaje natural, cuya oscuridad final solo nos permitirá atisbar el piloto rojo de un televisor.

En la imagen, la luz adquiere una fuerza plástica en sí misma: "la luz como principio mismo de toda figuración en cine, como materia y casi como médium, en el momento en el que deja de ser separable en luz representada y luz representante, para ser indistintamente, solo luz esencial" (Aumont, 2014, p. 279). Por tanto, la luz es agente y objeto de la visión al mismo tiempo, es fenómeno natural y es signo, incide tanto en el ojo como en la conciencia. La imagen y sus estructuras se hacen visibles por la luz, al tiempo que estas hacen visible la luz misma. Esta presencia y su poder transfigurador, posibilitan una unión entre el ojo y la imagen, y encarnan una intensa relación entre el ser humano y la luz, una relación de carácter espiritual que se resuelve en sus estructuras. Toda metafísica de la luz se resuelve así en una estética de la luz.

4. Las fuerzas

La irrupción del *mundo imaginal* como visualidad, haciéndose visible y alcanzando la visión, trae consigo una lógica de las fuerzas, procurando una vitalidad más intensa, todo un acto de fe vital: "en arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas" (Deleuze, 2009, p. 63). Todo deviene sensación y algo se hace por la sensación. Una capacidad sensorial que atraviesa el cuerpo. Algo que debe ser expresado, siguiendo las palabras recogidas de Paul Cézanne, *sin literatura*, con solo una realidad de la plástica (Gasquet, 2009, pp. 167-168).

Lo que la imagen trae consigo son apariciones sensibles, y con ellas, una emoción intensa, la emoción de una aprehensión estética, una intensidad de la vida, de sus fuerzas que toman estructura en el plano original como manifestaciones de una necesidad interior. Con estas palabras nos habla Vassily Kandinsky de esta problemática de las fuerzas, que han de

resolverse en la composición en tanto que formas, puesto que las fuerzas son su ser mismo, un devenir.

La imagen es así un objeto de *resonancia interior* (Kandinsky, 2015, p. 43) y por ello mismo, provoca en el observador una *vibración interna*. Una construcción latente que está destinada al alma: “Sentir en cada cosa al espíritu, al sonido interno (...). Alcanzar el sonido interior de las cosas”. (Kandinsky & Marc, 2010, pp. 140 y 161). Un contrapunto de la composición: “El artista es la mano que a través de ésta o aquella tecla (= forma) hace vibrar adecuadamente el alma humana” (Kandinsky, 2015, p. 58). La imagen es una realidad de fuerzas nacientes, que se articulan y se relacionan, se modifican, resuenan y vibran, se ordenan, agrupan y combinan, hay consonancias y disonancias de fuerzas, encuentros y empujes, contenciones, fuerzas de arrastre y disipación de formas.

Una vibración interior: una pulsación, un efecto físico de penetración al adentro, el efecto de una fuerza que llega a lo más hondo. Una pintura, en tanto que composición, presenta una yuxtaposición de formas cromáticas y gráficas que conforman una totalidad y que viven en el espacio pictórico según cualidades de grosor, situación, intersección, avance o retroceso... (Kandinsky, 2015, p. 87). A esta composición, nos advierte Kandinsky, debemos sumarle el obrar del espíritu, su necesidad interior que se traduce en una vida del cuadro y en su efecto sobre la sensibilidad.

La composición no es algo arbitrario sino que ha de estar en acorde con la vibración del universo, de la vida. La vida del cosmos se presenta en la vida interior de la imagen, pues su visibilidad acontece entre la realidad retiniana del ojo y la necesidad interna, la realidad vital, mostrando en su raíz misma esta realidad de fuerzas, que no es otra que la vida:

“la vida se siente y se experimenta a ella misma de forma inmediata, de modo que coincide consigo misma en cada punto de su ser y, sumergida toda entera en sí y agotándose en ese sentimiento de sí, se realiza como un pathos” (Henry, 2008, p. 19).

La imagen es un hacer ver, *hacer sensible un contenido abstracto que es la vida invisible*, y hacerlo mediante apariciones sensibles, en las cuales aquello que se da es realmente una experiencia visual del mundo. Surgimiento interior continuo de la vida, en su incansable venida a sí misma (Henry, 2008, p. 29), de su fondo eternamente viviente, allí de donde adviene una emoción intensa.

Adentrarse así en la vida, en sus manifestaciones sensoriales y sensibles, remontando a las fuentes del pensamiento, siempre desde el nivel de la vida y de sus entrañas. Nos indicaba Henri Langlois, en el citado film de Rohmer, que en las películas de Lumière no vemos la Historia, no es la Historia lo que muestran, sino la vida. Lo maravilloso es, sencillamente, la vida: algo más profundo, una fuerza vital. Trasladar lo imponderable de la vida a la película, y hacer, como afirmaba John Ford, que “todas las partes vibren” (Gallagher, 2009, p. 490) y como decía Jean-Marie Straub, una idea que Aumont relaciona con el *punctum* barthesiano, que algo arda en alguna parte: “alguna cosa que queme en alguna parte del plano” (Bergala, Philippon y Toubiana, 1984).

El ojo se lanza a la aventura de ver lo que se le había escapado, de percibir cada vibración, captando nuevos sentidos de realidad, una más clara visión en la que, como propugnaba Cézanne, el ojo se torna concéntrico, y llega al fondo, al mismo corazón de las cosas, o como manifestaba Brakhage: “Mi ojo (...) alcanzará cualquier longitud de onda para poder ver. Escribo sobre la percepción, la conciencia del ojo de la mente frente a todas las vibraciones posibles” (Brakhage, 2014, p. 63). Una mente óptica, de la que también nos habló Maya Deren, al referirse a la “mente que está detrás del ojo” (Deren, 20115, p. 71).

Una película es, por tanto, una inmersión en su materia, como podríamos decir de la pintura. Cinema: “es el procedimiento de retención y emisión de vibraciones sensibles a nuestros sentidos, la vía flotante, el conducto libre por el que pueden en cualquier momento deslizarse los documentos arrancados al espacio y al tiempo” (Val del Omar, 2010, p. 43). Florecimiento de lo extraordinario, donde se abre “el conducto directo con la realidad, la vida con su vibración inconsciente, y el individuo” (Val del Omar, 2010, p. 47). La imagen es el punto mismo donde la retina vibra con cada fluctuación, donde se llena de gozo y temblor ante su

sensualidad, y así lo dejó escrito Robert Bresson apelando a “la fuerza eyaculatoria del ojo” (Bresson, 2007, p. 22).

La imagen, por ello, no *representa*, sino que *hace presente*: “Se trata de la presencia”, declara Jean-Claude Rousseau (Diez, 2011). Una presencia muy fuerte, un encuentro de la imagen. Las cosas están en su lugar como presencias, llegando así un sobrecogimiento, porque algo se vislumbra, se puede ver. La imagen no dice ya nada, sino que *hace callar*, puesto que *arrebata la palabra* ante lo indecible (Neyrat, 2008, pp. 24-25). Esta presencia es la emoción de la imagen: hacer imagen es hacer esa presencia, invocar esa emoción y sobrecogimiento de la visión.

Un mundo de fuerzas que hayamos en el plano, en sus montaje interno, en las relaciones que establecen sus elementos, en una superficie de tensión, permutable, como la de un estanque, pudiéndose ver todo los estratos en profundidad, una superficie, la del agua, que es fotosensible. Un lugar donde se *proyecta un sueño*, nos recuerda Val del Omar (2010, p. 44), un entramado de estratos de actividad y de energías que confluyen. Como nos señala Dorsky: “en la gran tradición cinematográfica siempre hay tres capas: el primer plano, el punto medio y el fondo. Si uno ve la obra de los grandes cineastas, siempre encuentra lo que en música se suele llamar contrapunto (...)” y nos recuerda que John Ford “siempre trabajó esos diferentes niveles de actividad” (Algarín Navarro & García de Villegas Rey, 2013, p. 11). Tag Gallagher ya había apuntado a ello en su estudio del cineasta:

“Ford suele dividir sus composiciones en tres planos espaciales. La acción a menudo se sitúa en término medio. Tanto la iluminación como la ubicación de los objetos y las personas contribuyen a crear impresión de profundidad. El estilo compositivo de Ford depende en gran medida de la explotación de los ángulos internos” (Gallagher, 2009, p. 392).

Un trabajo con las líneas y la disposición de los elementos en el plano, estructura interna que a pesar de sumergirnos en su profundidad siempre nos recuerda, y recupera, su carácter de encuadre, de una totalidad en tanto que pantalla, como el plano en el que se articulan y estructuran los elementos de una pintura, regresando a las consideraciones de Kandinsky. Ford se obsesiona con “las líneas, los planos, los ángulos internos, los corredores en profundidad de campo” (Gallagher, 2009, p. 628), en un espacio definido. En definitiva, un trabajo con los elementos abstractos de la imagen, con sus fuerzas. No es de extrañar que Maureen O’Hara reconociese su *talento plástico* y le denominara *pintor cinematográfico* (Gallagher, 2009, p. 275).

Un entramado de fuerzas y planos de actividad que encontramos también en las imágenes de Yasujiro Ozu, en sus encuadres de líneas definidas, de ángulos y estratos, trabajados no solamente con los personajes, con el cuerpo de los actores, sino también con los objetos y las arquitecturas. Por ello el vacío que los personajes pueden dejar en un espacio, mantiene su actividad y su potencia. Asimismo, el entramado de formas y colores en sus planos genera una sensorialidad de fuerzas. El plano nos sumerge en un universo de tramas vibrantes.

La lógica de las fuerzas tiene también su desarrollo en el montaje entre diversos planos, en un fluir de la energía de un plano a otro, y de aquello que “ocurre en las juntas” (Bresson, 2007, p. 26). Una transformación y devenir de núcleos y potencias, de encuentros y combinaciones, mediante planos y cortes. Y una problemática de la estructura, de construir un compuesto de resonancias, de captar fuerzas y de revelar eras geológicas en la imagen: realidad que observamos, por ejemplo, en las pinturas de Jan Van Eyck o de Rogier van der Weyden, de geologías y pliegues en los cuerpos y en los vestidos, de vibraciones y planos de actividad en sus composiciones, como también en las pinturas de Sam Francis, Willem de Kooning, Joan Mitchell o Zao Wou-Ki.

Como nos dice August Macke: “La forma, para nosotros, está cargada de misterio, porque es la expresión de fuerzas misteriosas. (...) El trueno y la flor se manifiestan, cada fuerza se manifiesta como forma” (Kandinsky & Marc, 2010, p. 62). Impulsos que se presentan como destellos, como los *glimpses* o vislumbres con los que Jonas Mekas compone sus películas, algo que acontece en los mínimos parpadeos, un trance en el que la más diminuta

resonancia de la imagen cinematográfica es percibida. Instante en el que sucede todo tiempo, en el que todo tiempo es posible, el del acontecer de las fuerzas.

5. A modo de conclusiones

El diálogo entre pintura y cine, como un logos encarnado en la imagen, se sustentaría, por tanto, en esta realidad estética y augural, en la que se traza un lugar de actividad plástica, asistida por signos y fuerzas vitales. Una realidad otra, la de un *lugar reservado aparte* y en paralelo, que se da a experimentar en el observador. El impacto de una visión: la de *lo invisible que toma conciencia de sí en nosotros* (Henry, 2008, p. 59) y la de unas existencias que pertenecen a ese otro plano, que es el de la sensibilidad y el de la vida que se vive a sí misma, la revelación de su interioridad, de su poder ineludible: *la imagen es la exaltación de ese poder*. (Henry, 2008, p. 54).

En la imagen acontece la vida en sus movimientos propios, y por ello, su esencia o su matriz es lo abstracto en que fulguran estas fuerzas vitales, donde todas las formas nacen y habitan como materia pictórica o cinematográfica, indivisibles de su materialidad. Es aquí donde se fraguan las interconexiones y el diálogo interdisciplinar de ambas artes, y en realidad, de todas ellas. Cada una con sus formas de in-corporar la experiencia de lo indecible, entre la interioridad y la exterioridad, en su síntesis, y con una lógica estructural inscrita, levantada, en su *materia de imagen*. Algo que se actualiza siempre en el observador.

La imagen es la realidad de un *pathos* de formas, colores, luz... en definitiva, de la potencia de vida, y nos la da a sentir en tanto que algo des-conocido e inefable. Es lo que acontecía en la pared de la caverna, superficie y membrana latente que fue trasladada a otros soportes y que en el cine nos llega como imagen proyectada. En todos los casos se funda y abre un lugar de la imagen: un territorio, desplegándose un paisaje, que acoge y transforma la luz y nos la hace sensible en el conjunto de las fuerzas, seres que conforman y habitan este cosmos, que sin la imagen no podríamos vislumbrar.

Referencias bibliográficas

- ALARCÓ, P. (2010). *Monet y la abstracción*. En Alarcó, P. (Ed.). *Monet y la abstracción* (pp. 14-45). Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza / Fundación Caja Madrid.
- ALGARÍN NAVARRO, F. & García De Villegas Rey, F. (2012). *Caminos del bosque. Conversación con Nathaniel Dorsky (I)*. Lumière 05, 9-22.
- ALGARÍN NAVARRO, F. & García De Villegas Rey, F. (2013). *Canciones bajo la luna menguante. Conversación con Nathaniel Dorsky (II)*. Lumière 06, 10-29.
- AMÓN, S. (2017). *Rafael Ruiz Balerdi*. En Viar, J. (Ed.). *Balerdi [1934-1992]* (pp. 40-46) Donostia-San Sebastián: Kutxa Fundazioa.
- AUMONT, J. (2014) *Materia de imágenes, redux*. Santander: Asociación Shangrila.
- BERGALA, A., PHILIPPON, A. & TOUBIANA, S. (1984). *Quelque chose qui brûle dans le plan: entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*. Cahiers du cinéma, nº 364 (octubre). Trad.: Francisco Algarín Navarro. Lumière: http://www.elumiere.net/exclusivo_web/internacional_straub/textos/entrevista_jms_dh.p hp
- BRAKHAGE, S. (2014). *Por un arte de la visión. Escritos esenciales*. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- BRESSON, R. (2007). *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Ardora Ediciones.
- CIRLOT, V. (2010). *La visión abierta. Del mito del grial al Surrealismo*. Madrid: Siruela.
- DELEUZE, G. (2009). *Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros.
- DELEUZE, G. (2010). *La imagen-tiempo*. Estudios sobre cine 2. Madrid: Paidós.
- DEREN, M. (2015). *El universo dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- DIEZ, O. (2011). *Entrevista a Jean-Claude Rousseau*. Transit: Cine y otros desvíos (noviembre): <http://cinentransit.com/entrevista-a-jean-claude-rousseau/>
- DORSKY, N. (2013). *El cine de la devoción*. Barcelona: Asociación Lumière.
- EISENSTEIN, S. M. (2014). *El Greco, cineasta*. Barcelona: Intermedio.

- FANDERL, H. (2006). *Fragil(e): Filme von Helga Fanderl (1986-2006)*. París: Lowave.
- GALLAGHER, T. (2009). *John Ford. El hombre y su cine*. Madrid: Akal.
- GASQUET, J. (2009). *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*. Madrid: Gadir.
- GUERIN, J. L. (2007). *Todas las imágenes*. Cahiers du Cinéma. España. Nº4, septiembre, pp. 33-40.
- GUERIN, J. L. (2011). *La dama de corinto. Un esbozo cinematográfico*. Segovia: Museo de arte contemporáneo Esteban Vicente.
- HEIDEGGER, M. (2009). *Arte y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HENRY, M. (2008). *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*. Madrid: Siruela.
- KANDINSKY, V. (2015). *De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós.
- KANDINSKY, V. & MARC, F. (2010). *El jinete azul (Der Blaue Reiter)*. Barcelona: Paidós.
- LERTXUNDI, L. (2014). *Espacios de libertad*. En Estrada, J., Collado, E. & Lertxundi, L. *Llora cuando te pase. Laida Lertxundi* (pp. 25-34). Bilbao: Alhóndiga Bilbao.
- LEWIS-WILLIAMS, D. (2011). *La mente en la caverna. La conciencia y los orígenes del arte*. Madrid: Akal.
- LEZAMA LIMA, J. (2008). *Muerte de Narciso. Antología poética*. México: Ediciones Era.
- MAILLARD, C. (1992). *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*. Barcelona: Anthropos.
- MARKOPOULOS, G. J. (2014). *Film as Film. The collected writings of Gregory J. Markopoulos*. (Ed.): Mark Webber. Londres: The Visible Press.
- MUGUIRO, C. (2010). *Jardines de la visión. Aguaespejo granadino y el avant-garden cinematográfico*. En VV.AA. *Desbordamiento de Val del Omar* (pp. 108-117). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía & Centro José Guerrero.
- NEYRAT, C. (2008). *Entretien avec Jean-Claude Rousseau: La Vallée Close*. En, *Lancés à travers le vide*. Nantes: Capricci.
- OLAIZOLA, A. (2000). *Tierra y Cosmos. La pintura abstracta de M^o Paz Jiménez*. En MOYA, A. & OLAIZOLA, A. *María Paz Jiménez* (pp. 53-73). Donostia-San Sebastián: Gipuzkoako Foru Aldundia / Koldo Mitxelena Kulturunea / Ganbara Aretoa.
- VAL DEL OMAR, J. (2010). *Escritos de técnica, poética y mística*. Barcelona: La Central / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Universidad de Navarra.
- VALENTE, J. Á. (2002). *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets Editores.
- ZAMBRANO, M. (2011). *Claros del bosque*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Filmografía

- BOETTICHER, B. (1956). *Seven men from now*. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures / Batjac Productions.
- BOETTICHER, B. (1960). *Comanche Station*. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- BRAKHAGE, S. (1976). *Desert*. Estados Unidos: Stan Brakhage.
- BRAKHAGE, S. (1982). *Arabic Numeral Series 12*. Estados Unidos: Stan Brakhage.
- DE OLIVEIRA, M. (1981-1982, 2015). *Visita ou Memórias e Confissões*. Portugal: Instituto Português de Cinema (IPC).
- DORSKY, N. (1992-1998). *Variations*. Estados Unidos: Nathaniel Dorsky.
- DORSKY, N. (2013). *Spring*. Estados Unidos: Nathaniel Dorsky.
- GODARD, J. L. (1983). *Prénom Carmen*. Francia: Sara Films / JLG Films / Films A2.
- GODARD, J. L. (2014). *Adieu au langage*. Francia: Wild Bunch / Canal+ / Centre National de la Cinématographie (CNC).
- GUERIN, J. L. (1997). *Tren de sombras. El espectro de Le Thuit*. España: Grup Cinema-Art / Films 59 / Institut del Cinema Català.
- HAMLIN, N. (2005). *Object Studies*. Reino Unido: Nicky Hamlyn.
- HITCHCOCK, A. (1958). *Vertigo*. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- LERTXUNDI, L. (2010) *Cry When It Happens/Llora cuando te pase*. Estados Unidos: Laida Lertxundi.
- MARKOPOULOS, G. (1948- c. 1990). *Eniaios*.
- ROHMER, E. (1968). *Louis Lumière*. Francia: L'Institut Pédagogique National.
- ROUSSEAU, J. C. (1983). *Jeune femme à sa fenêtre lisant une lettre*. Francia: Rousseau Film Production.
- ROUSSEAU, J. C. (1995). *La valle Close*. Francia: Jean-Claude Rousseau.

ROUSSEAU, J. C. (1984). *Venise n'existe pas*. Francia: Jean-Claude Rousseau.
SHERWIN, G. (1987-2005). *Views from home*. Reino unido: Guy Sherwin.
VAL DEL OMAR, J. (1960). *Fuego en Castilla*. Tactilvisión del páramo del espanto. España:
Hermic Films.