

# The Van Gogh Enigma: Re-Mythifications of the Artist's Genius in *Loving Vincent* and *At Eternity's Gate*

Few painters have had as many films made about their lives as Vincent van Gogh. The interest in his story is due in part to the mystery surrounding his last days, in Arles, France. It is thus no coincidence that all the biopics about the Dutch painter focus on this stage of his life, including the recent works *Loving Vincent* (2017), an animated film by Dorota Kobiela and Hugh Welchman, and Julian Schnabel's *At Eternity's Gate* (2018). A comparative study of these two feature films, representing two different aesthetic and dramatic approaches, is conducted in pursuit of the two objectives of this paper: to identify the conventions of the subgenre of the artist biopic; and consequently, to analyze how both films reflect on the artist's creative practice in order to determine whether the film camera is in fact capable of capturing the brushstroke and the mystique of the genius.

## Keywords

ARTIST BIOPIC  
CINEMA AND PAINTING  
ANIMATED CINEMA  
VINCENT VAN GOGH  
TABLEAU VIVANT  
JULIAN SCHNABEL  
DOROTA KOBIELA  
HUGH WELCHMAN

Date submitted: 15/09/2020

Date accepted: 16/03/2021

## Paula Arantzazu Ruiz

paula\_aran@yahoo.com / [orcid.org/0000-0002-0396-6842](https://orcid.org/0000-0002-0396-6842)

Paula Arantzazu Ruiz received a PhD in Social Communication from Universitat Pompeu Fabra for a study of the films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi in relation to the visual culture of medicine. She is an associate lecturer at Universidad de Castilla-La Mancha and works as a film critic and journalist for *Cinemanía*, *Diari Ara*, *SensaCine* and *Letra Global*. She has contributed to several collective works, including *La paranoia contemporánea. El cine en la sociedad de control* (Trea, 2019) and *Cuerpos representados. Objetos de ciencia artísticos en España, siglos XVIII-XX* (Sans Soleil, 2020).

Over the last three decades, academic criticism has developed an increasing interest in the genre of the biopic, a contraction of the composite term “biographical [motion] picture.” George F. Custen, one of the first theorists to consider this film genre, describes biopics as life-story narratives that contribute, along with many other mass media texts, to the creation of “public history,” which “refers both to the product and the process in which members of the mass public—the ‘public-at-large’—obtain their definitions of the symbolic universe from watching and talking about the communications media” (Custen 1992, 12). More contemporary definitions characterize the biopic as a “a film genre in its own right, with narrative codes, historical and aesthetic obligations, and novelistic writing styles” (Breteau-Skira 2010, 5) and as a genre whose basic obligation is “to enter the biographical subject into the pantheon of cultural mythology, one way or another, and to show why he or she belongs there” (Bingham 2010, 10). It has also been argued that “rather than to the past, biographical films and the analysis that surrounds them are projected into the present” (Moral Martín 2013, 23).

Nuances aside, all of these general definitions of the concept, functions and narrative characteristics of the biopic conceive of the genre in terms of its “historical obligation,” that is, the description of the meritorious role in history of the character portrayed, a supposedly important figure whose actions in life are deemed worthy of committing to posterity in art—the same rationale behind pictorial and literary portraits. However, in the case of the artist biopic, a very specific subgenre overlapping with films about art, we should also speak of a kind of “mythical obligation” in relation to the historical person depicted: we owe to Pliny the Elder’s *Natural History* (77–79

AD) and to Giorgio Vasari’s *The Lives of the Artists* (1550) the mythification of artists, their elevation to a unique and eccentric pantheon whose members’ inspiration and genius have offered us glimpses of sublime beauty. These two works also established the model for the artist biography, based on the repetition of certain biographical themes, a fixed set of artistic values and a series of stylistic tropes, as theorized by Ernst Kris and Otto Kurz in their canonical *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment* (2007, originally published in 1934).

On the other hand, while the relationship between cinema and painting has been explored in depth by Raymond Bellour in *Cinéma et Peinture – Approches* (1992), Jacques Aumont in *L’œil interminable. Cinéma et peinture* (1989), Steven Jacobs in *Framing Pictures: Film and the Visual Arts* (2011), Áurea Ortiz and María Jesús Piqueras in *La pintura en el cine* (2003), and, more recently, by Guillermo G. Peydró in *El cine sobre arte: de la dramatización de la pintura al cine-ensayo* (2019), in the case of the artist biopic, the narrative and aesthetic qualities of films about artists’ lives, the academic literature is much less extensive. As Peydró suggests, this may be due to the popularity of the genre with general audiences and the consequent low esteem in which film critics and academics have held it: “The box-office success of the biopic genre has generally been inversely proportional to its critical respect, which has received scant scholarly consideration until very recent years” (2019, 171). Nevertheless, academic research on the evolution of the artist biopic has increased slightly in recent years, perhaps in response to the questions raised by the constant or renewed interest in the subgenre among different film industries around the world. A solid starting point for reflection on the established patterns

and variations of the subgenre is Gloria Camarero's *Pintores en el cine* (2009), a compendium that details various films about painters, mostly biographical, and that also compares the different portraits of the lives of artists who have been the subject of multiple films. And perhaps of even greater value is Javier Moral Martín's *La representación doble* (2013), which offers a historical and comparative analysis of the narrative model of the artist biopic in order to explore its main discursive, aesthetic, and cinematic elements. In short, Moral Martín's study examines the artist biopic specifically to identify the codes and conventions developed by the films that established the canon of the subgenre, as well as to analyze the deviations from those norms by other more recent examples that have also become major works in the tradition.

Using Moral's study as my main theoretical framework, this paper explores the narrative and stylistic evolution of what I consider to be the basic principles of the artist biopic through a comparison of two recent art-house feature films on Vincent van Gogh's life (1853–1890): the British-Polish animated film *Loving Vincent* (2017), by Dorota Kobiela and Hugh Welchman; and *At Eternity's Gate* (2018), a Euro-American co-production<sup>1</sup> by the filmmaker and painter Julian Schnabel, with a screenplay by Jean-Claude Carrière and with Willem Dafoe as the tortured post-impressionist artist. In broad terms, Moral describes the basic principles of the male artist biopic as constituting a fixed set of tropes. The first of these is a fixed narrative structure that focuses on a crucial moment in the artist's life and places special emphasis on the beginning and the ending of the story. The second is a particular development of the idea of the "Great Man," the protagonist of the biopic, which in this case would involve the artist's search for identity based on certain constants,

such as his confrontation with society as a misunderstood individual, or other traits that underscore the exceptional nature of his artistic personality, like bohemianism, insanity, non-conformity or wildness (Wittkower and Wittkower 2015) in opposition to the values considered normative, i.e. the nineteenth-century bourgeois values of rectitude, rationalism and culture, understood as the social norms of a community. The third and last of these tropes is an exploration of the links between the cinematic image and the pictorial image and their different combinations of articulations.

There are several reasons for choosing Van Gogh as an object of study to analyze the variations of the contemporary biopic. The first is related to cinema's ongoing "interest" in the figure of the Dutch painter. Apart from Francisco de Goya, Van Gogh has probably had more biopics made about him than any other painter: Vincente Minnelli's *Lust for Life* (1956), with Kirk Douglas playing a "hysterical" Van Gogh (Codell 2013, 160) and with Anthony Quinn as Paul Gauguin; Robert Altman's *Vincent & Theo* (1990), starring Tim Roth as the artist and Paul Rhys as his brother Theo van Gogh, in a film that follows the tradition of portraying the artist in decline (Codell 2013, 159); *Van Gogh* (1991), directed by Maurice Pialat and starring Jacques Dutronc in a performance very different from previous portrayals that has been defined by Aurora Corominas as "an act of intimacy" (2003, 185); and of course the recent biopics by Kobiela and Welchman and Schnabel.

Other film productions inspired by the artist include the documentary *Van Gogh* (1948), a dramatization of his life and work for which Alain Resnais won the Oscar for Best Short Film at the 1950 Academy Awards; the documentary *Vincent* (1987), in which filmmaker Paul Cox offers a dramatization narrated by John Hurt

based on the artist's paintings and his correspondence with his brother Theo; and Akira Kurosawa's *Dreams* (*Yume*, 1990), an eight-episode fiction film that brings to the screen some of the dreams the Japanese master had over the course of his life, including one of a journey through Van Gogh's paintings and more specifically through his last work, *Wheatfield with Crows* (1890), with Martin Scorsese playing the role of the Dutch painter and a *mise en scène* that allows many interpretations related to the various connections between painting and the cinematic image.

Thus, the different appearances, reconstructions and iterations of Van Gogh on screen not only allow comparative analysis of different aesthetic and dramatic features, character depictions and reflections on the artist, but also raise the question of the status of Van Gogh as a representative of his oeuvre in the context of contemporary art (specifically European but also world art), and in relation to efforts to legitimize certain voices, strategies or productions in the increasingly complex global environment of film in the 21st century.

A second reason for studying the last two biopics on Vincent van Gogh has to do with the processes of mythification and demythification that the two films bring together through two diametrically opposed *mises en scène*. The aim of this analysis is in keeping with Valentina Cucca's claim that biopics are more than a mere narrative convention: "screens are nowadays the main vehicles of contemporary myths; and cinematographic genres, through repetition and variations on themes, are widely recognized as the first instances of modern mass media mythmaking" (2011, 166). Thus, in the animated film *Loving Vincent*, the character of Van Gogh functions as a mystery to be

solved and as a subject to be found. Based on the conventions of film noir and with echoes of Orson Welles' *Citizen Kane* (1941), the film gradually reveals the erratic personality and artistic legacy of the painter through the voices of those who knew him during his last days in Arles. By contrast, in *At Eternity's Gate* Schnabel revisits the controversial question of Van Gogh's mental problems from a subjective point of view through the use of voice-over, POV shots from Van Gogh's perspective, and a number of other aesthetic resources, to put forward an alternative theory about his death: that he was accidentally killed by two young men from Arles—a hypothesis that is echoed in *Loving Vincent*. In this way, by linking the dichotomy between Van Gogh's absence and presence in *Loving Vincent* and his omnipresence in *At Eternity's Gate*, this paper aims to answer the questions raised by the two films through their respective portraits of their protagonist: how they reflect on the artist's creative practice and whether the film camera is capable of capturing the brushstroke and the mystique of the genius.

Moreover, by exploring, on the one hand, their thematic similarities and, on the other, their innovations of *mise en scène*, this comparative analysis aims to contribute to the body of theory on the subgenre, which deserves renewed attention in view of the constant production of biographical films about artists in different film traditions and national or transnational film industries. Given that comparative studies of *Lust for Life* and the films by Robert Altman and Maurice Pialat helped us and continue to help us to understand the leaps, advances and digressions that took place between Hollywood's Golden Age and the different ways of understanding filmmaking in the various movements of modern cinema, a similar approach to these two recent Van Gogh biopics

may serve as a means of mapping out some of the dominant trends in contemporary cinema.

### Which Came First – The Black Screen or the Brushstroke?

I just want to be one of them. I would like to sit down with them and have a drink and talk about anything. I'd like them to give me some tobacco, a glass of wine, or even just ask me, "How are you today?" And I would answer, and we would talk. And from time to time I'd make a sketch of one of them as a gift. They would accept it, maybe, and keep it somewhere, and a woman would smile at me and ask, "Are you hungry? Would you like something to eat? A piece of ham, some cheese, or maybe a fruit?"

These words, spoken by Willem Dafoe (in the role of Vincent van Gogh) over a completely black screen, serve as the opening lines to *At Eternity's Gate*. This melodramatic reflection in the form of an inner monologue emphasizes the presumably constant solitude experienced by the painter and foreshadows the radically solipsistic tone of this biopic about the Dutch artist. Moral points out that with the "crumbling of the classical edifice" (2013, 53), autobiography became one of the nascent features of the biopic, and in Schnabel's film this dramatic approach takes over completely. While the eye/camera analogy that characterizes what Moral defines as the *autobiopic* "plays a structural function when it is used at the beginning of the story" (2013, 55), Schnabel offers an opening sequence that operates on more extreme coordinates, shifting the centrality of the character to his deepest interior: despite starting *in medias res*, this opening can be interpreted as the image of Van Gogh's thoughts, conveyed in the form of his voice proclaiming his existence through his grievances as a social outcast in a time that could be his own present.

Or rather, in an indeterminate time, perhaps eternity?

In any case, the eye/camera analogy is used continuously in *At Eternity's Gate*. Indeed, immediately after the voice-over prologue and the credits, Schnabel emphasizes Van Gogh's alienation and isolation from society by using this same strategy. After a sweeping pan from Van Gogh's point of view, the camera closes in on a shepherdess standing by the road as we hear Van Gogh/Dafoe telling her that he would like to draw a sketch of her. The shepherdess greets his request with a quizzical expression, and while Schnabel lingers on the close-up of her face the expression turns to one of unease as she questions his insistent interest (Fig. 1). Alienation and the conflict between the individual and the community, also identified by Moral as constants in the biographical film (2013, 64), will be recurrent tropes in *At Eternity's Gate*, used to define both Van Gogh's unorthodox behavior and the story told over the course of the film.

Every biographical story has a beginning and an end in accordance with the semantic framework of the biopic (Moral 2013, 49), but not all beginnings and endings have the same implications. The first image in *Loving Vincent* is a shot of a newspaper story on Van Gogh's death. With this simple shot, the filmmakers seem to want to emphasize that the date and location are the only factual details we know about the painter's death, and that from that point on, everything is speculation. A few seconds later in the same opening sequence, we are told that the film takes place the year after Van Gogh's death, thus revealing that the story will be narrated in at least two different time frames. Immediately after this, we cut to a shot that precedes the opening credits, illustrated with a sentence by Van Gogh: "We Cannot Speak Other Than By Our Paintings."<sup>2</sup> (Fig. 2) As the starting point for *Loving Vincent*, this



Fig. 1: Alienation and the conflict between the individual and the community, constants in the biographical film, will be recurrent tropes in *At Eternity's Gate* (Julian Schnabel, 2018).

quote is significant on two levels: firstly, it is taken from material anchored in history (the letter Vincent never sent to Theo); and secondly, by using Van Gogh's own words, Kobiela and Welchman seek to tell us that their biopic will move from facts towards fabulation, but always through the painter's work and with the aim of not "making us know, but making us believe" (Moral 2013, 33).

As Moral argues, "the norm in the genre and subgenre is a beginning *in medias res* and the use of flashbacks" (2013, 51), although the narrative device of weaving present and past together has particular implications in *Loving Vincent*. To begin with, it will define the distinctive narrative structure of the film, which will be discussed in detail below. But more specifically, this device indicates that the story to be told—i.e. the life of Vincent van Gogh—is already present in his achievements, in his own images, appearing here in the form of copies of his paintings. In short, we are watching a kind of eulogy in which the beauty of art redeems the artist from the mistakes and sins committed. The opening to Altman's *Vincent & Theo* employs a similar narrative device, as it starts with a reenactment of the auction of *Sunflowers* (1888) on 30 March 1987, sold to the Yasuda Fire and Marine Insurance company for £25 million (over 27 million euros). However, this prologue to Altman's film has the function of highlighting the artist's extreme poverty by contrast, while the use of Van Gogh's characteristic style of painting and of his works in the opening to *Loving Vincent*, together with the quote that precedes the credits, signals something that Schnabel's film also alludes to: that Van Gogh lives on beyond the time and space of the story told and of our own present.

### Profiles of the Great Man

How do the filmmakers articulate the appearance and the presence of Van Gogh in *At Eternity's Gate* and

*Loving Vincent*? This question should not be dismissed as trivial, because the presentation of the subject, the protagonist of the biopic, the dramatic core of the film, is modulated differently in the two films, reflecting the narrative complexity of the contemporary artist biopic.

In the generic structure of the biopic, the presentation of the subject is one of the key dramatic moments and

the appearance of his face on the screen highlights the importance that the biographical film gives to the reincarnation of the Great Man, the first great foundational act in the institution of the referent that is paradoxically built on a double movement: it is a presence—body, gaze, voice—that only through its absence can summon the presence of the historical figure who is then absent (Moral 2013, 39).

This idea, which is also applicable to the artist biopic, operates in opposite ways in *At Eternity's Gate* and *Loving Vincent*: through Van Gogh's absolute centrality in Schnabel's film; and through his evocative, spectral absence in *Loving Vincent*.

A tracking shot moves towards the back of a tavern to find Schnabel's Van Gogh, surrounded by his paintings, framing him and defining him. Unsurprisingly, *Self-Portrait with a Straw Hat* (1887) is the work that can be distinguished most clearly among the paintings on display, which also help identify the moment in the artist's life story that opens the film. Again, as in the first sequence after the prologue, the filmmaker stresses Van Gogh's confrontation with the community, as the tavern keeper reproaches him for having promised a group exhibition of real artists, but instead "[a]ll these paintings are yours!" The tavern keeper's anger is not only expressed in the actor's performance, but also through the movements of the camera, which swings agitatedly between him

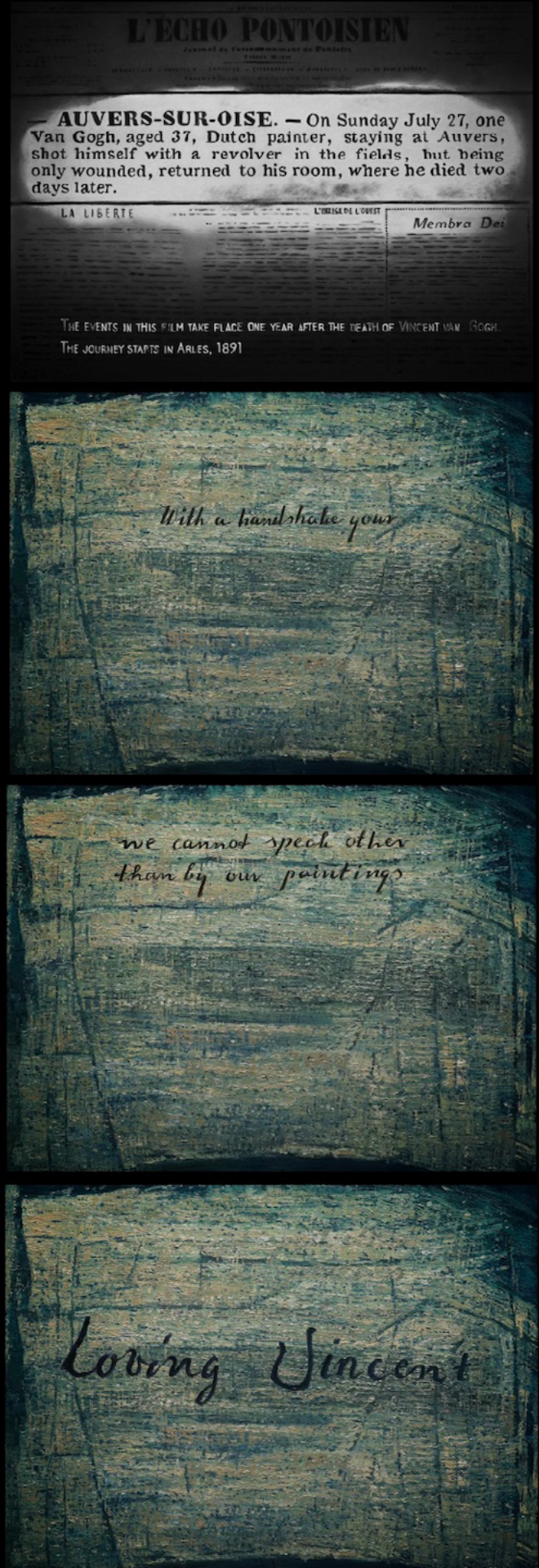


Fig. 2: News of Van Gogh's death is the starting point of *Loving Vincent* (Dorota Kobiela and Hugh Welchman, 2017).



and the painter, in a frenetic motion that underlines the conflict and reminds us that there is no possibility of mutual understanding between the artist Van Gogh and the society of his day.

Schnabel's choices of *mise en scène* here are clearly in line with the tradition of the artist biopic, although they represent an even more radical use of the established tropes for the depiction of the Great Man defined by Moral in *La representación doble*. The aim of the film, in any case, is to transport us into Van Gogh's most intimate world, into a nuclear solitude, in the sense that it is the nucleus of the story and in the sense that it is an energetic, explosive solitude. In this way, Van Gogh's solipsism as depicted by Schnabel at times suggests that he was a socially alienated individual who, conversely, felt free and inspired when he was most out of control.

This radical subjectivism is expressed in scenes showing Van Gogh creating or in sequences in which we see him ecstatically seeking communion with sublime beauty. At one point in the story of his first days in Arles, we follow him through a lavender field at twilight, in a heartfelt epiphany conveyed by the camera through a contradictory strategy: the editing changes the frame but the lens never leaves Van Gogh's hands, face, gestures and momentum, whether framing him in the landscape in a wide shot that suggests transcendence, or focusing on his restless fingers in an extreme close-up (Fig. 3). This obsession of the camera with Van Gogh's body, which fragments it, scrutinizes it, and even seems to pass through it, presents the artist as a sensual, wild and broken man. He is a physical as well as a spiritual<sup>3</sup> and erotic presence that distinguishes this depiction from previous portrayals<sup>4</sup>: "Van Gogh's polymorphous sexuality, which responds in a non-binary fashion to the world, not only offers an unusual insight into the particularity of this artist, but also explodes the usual

definition of masculinity that we find in the biopic genre" (Nochimson 2018). As suggested above, this omnipresence of Van Gogh as a sensitive body will reinforce the nuclear nature of the great artist and his suffering.

"Who was Vincent van Gogh?" asks *Loving Vincent* through the character of Armand Roulin (Douglas Booth), the film's narrator, the eldest son of the postman Joseph Roulin (Chris O'Dowd), whose portrait Van Gogh painted along with the rest of his family. In the film, Armand is given the mission by his father to hand-deliver a letter to Theo van Gogh, after learning that Vincent has died. The letter will play a fundamental role because, as with the famous "Rosebud" in *Citizen Kane*, it will serve as the MacGuffin that will lead the narrator and co-protagonist to retrace Vincent van Gogh's steps upon his arrival in Arles, a place that is also the starting point of the journey narrated in this film.

To answer Armand's question, Kobiela and Welchman offer a detective story that follows the narrative conventions of film noir,<sup>5</sup> thus moving away from the usual association of the biopic with the melodrama genre. While "in *Lust for Life* the melodramatic torrent nourishes the project from its deepest interior" (Moral 2013, 117), in *Loving Vincent* we find a film that begins in the suspense genre, with which it boldly mixes other film genres ranging from melodrama to experimental cinema. In order to achieve this, the film splits into two main time frames: in parallel with the journey of Armand and the letter—which will lead the postman's son to the art dealer Père Tanguy (John Sessions), and onto Auvers-sur-Oise to meet Doctor Paul Gachet (Jerome Flynn) and his daughter Marguerite Gachet (Saoirse Ronan) to gather information about Van Gogh—the film also narrates passages of the painter's life during his last days in Arles.



Fig. 3: In *At Eternity's Gate* (2018), Julian Schnabel seeks to capture Van Gogh's ecstasy and rapture in the face of sublime beauty.

In this way, each supporting character's point of view adds new information about Van Gogh, highlighting his madness or contradicting those who remembered him for his melancholy and depression, or underscoring his fervor for "painting day and night," in the words of the character Adeline Ravoux (Eleanor Tomlinson). The members of the community are the ones who explain Van Gogh's most famous episodes in Arles, such as his heated arguments with Paul Gauguin, the tragic episode of the severed ear, his confrontation with Doctor Gachet or even moments of his childhood, inserted into the story as flashbacks in black and white to distinguish them from the main plot (Fig. 4). Thus, the biographical subject in *Loving Vincent* is present in the biopic but, unlike *Citizen Kane*, a film with a similar narrative device, he is only sketched in monochrome shadows as an intense but distant memory.

Minnelli's film "constitutes the model for all the biographical films about painters that would follow, especially in American cinema" (Camarero Gómez 2009, 220) thanks to Kirk Douglas' hysterical portrayal. Altman "stresses the idea that painting is an extension of the artist" (Camarero Gómez 2009, 227) through his exploration of the painter's unpleasant personality, as portrayed by Tim Roth. Pialat strips away all traces of genius and melodrama (Moral Martín 2013, 176), questioning the sacralization of the artist through Jacques Dutronc's performance. But how do the portraits of *At Eternity's Gate* and *Loving Vincent* conceive of the artist and what features of Van Gogh do they emphasize?

Both films offer an expanded character treatment, in the sense that they push beyond the limits of previous stories, although they do so only to return to the referential norm of the biopic. In Schnabel's film, Dafoe's Van Gogh adds to the tradition by portraying

him as a mystic, somewhere between alienation and tenderness, and not as the "abject figure" described by Julie F. Codell as the norm in modern biopics (2013, 159). It is worth recalling that the Dutch painter was a preacher for years before turning his passion to art, and Schnabel's portrait of Van Gogh stresses this sacred aura: his bonhomie and sensitivity distance him from the mundane side of life, thus evoking the archetype of the marginalized genius established by the tradition of the artist biopic.

*Loving Vincent's* answer of the film's opening question about the artist's true personality is rather more evasive. However, its reflection is entirely consistent with the polyphonic development of the story: "What am I in the eyes of most people?" reads Armand in a letter from Vincent that Dr. Gachet has given him, towards the end of the film. It is the painter's letter to his brother Theo dated 6 July 1882, which continues: "A nonentity, an eccentric, or an unpleasant person—somebody who has no position in society and will never have; in short, the lowest of the low. All right, then—even if that were absolutely true, then I should one day like to show by my work what such an eccentric, such a nobody, has in his heart" (Van Gogh 2019, 107). In contrast to the individual/community opposition that is a fixed trope of the biopic model, *Loving Vincent* tells its story from the point of view of society; the subject, unfortunately, cannot speak for himself, and therefore it is his paintings that legitimize his ambiguous or transgressive behaviors. The great artist thus appears to be a construct; and in the case of *Loving Vincent's* Van Gogh, a social and posthumous construct.

### Theory and practice

The artist biopic is intertwined with cinema about art and hence, "together with the depiction of the Great Man,



Fig. 4: *Loving Vincent's* Van Gogh (Dorota Kobiela and Hugh Welchman, 2017) is a figure evoked by the community and, as a memory, he is shown in black and white.

the evocation of his artworks stands as the second great foundational feature of the biographical referential edifice” (Moral Martín 2013, 40). It is logical, therefore, that the painting should act as a “symbolic element that condenses the keys to the artist’s personality” (Moral Martín 2013, 42). In both biopics analyzed in this paper, however, the *mise en scène* of the pictorial serves other functions in addition to defining the personality of their subject.

*Loving Vincent* is a biopic with a particularly sophisticated visual approach and narrative strategy. It is the first feature-length oil-painted animation movie (Kobiela and Welchman 2016, 3). The production involved a team of more than 100 artists, as indicated in the film credits, whose work resulted in nearly 65,000 frames imitating the Dutch painter’s characteristic style and even recreating some of his most famous paintings. In this sense, *Loving Vincent* is undeniably a milestone in animated cinema,<sup>6</sup> as it is the result of a combination of filming and image creation techniques that make use of rotoscoping by means of a specially designed instrument called Painting Animation Work Stations (PAWS), and other techniques such as 3D digital imaging and, of course, oil paintings, reworked for use in a new media context (Mackiewicz and Melendez 2016, 1). This is obviously a complex combination of technologies that manages to copy Van Gogh’s unique pictorial style with astonishing success, dramatizing it in a way that invites us to think of it as the definitive Van Gogh painting and as a unique journey through all of the painter’s work. On the other hand, it also evokes Resnais’ famous short film about the Dutch painter, in the sense that it is “a single, immense frame where the camera can move as freely as in any documentary” (Bazin 2008, 213). For this reason, some researchers have suggested that the film lies at

a crossroads between “art-based animated cinema supported by fictional narrative structures and fiction cinema that explicitly dramatizes previous pictorial works” (Peydró 2019, 61); both these tendencies draw from the tradition of dramatizing paintings established by Luciano Emmer’s documentary *Racconto da un affresco* (1940) and Resnais’ *Van Gogh*. While acknowledging the hybrid approach of *Loving Vincent* in this study it is located entirely in the terrain of the biopic.

In any case, the result is a complete immersion in the vibrant paintings of the Dutch artist; a journey of the senses far from any theoretical principle, through which the filmmakers have tried to take the idea that one cannot speak of Van Gogh except through his paintings to its ultimate consequences, thereby suggesting that the artist’s presence is in the film’s moving images themselves, or in the moving paintings themselves that accompany the story. The aesthetic experience of his art is thus multiplied through our participation “in a virtual pictorial universe that overflows on all sides” (Bazin 2008, 213).

Also contributing to this experience is the series of *tableaux vivants* that accompany the story, which not only seek to do justice to the painter’s enormous oeuvre but also to remind us of the tension “between life and death” inherent in this device, as Steven Jacobs (2011, 96) suggests. It is a tension that also exists between the painter himself and his myth, as despite his death in 1890 he lives on through his work. As Peydró points out, “the device of the *tableau vivant*—or ‘living painting’—is one of the key resources in fiction films about painting, and a highly interesting place to think about the transition from the classical to the contemporary model” (2019, 192). Ortiz and Piqueras highlight the point that before modern cinema, *tableaux* “were brief nods justified by

the story” (2003, 182). “With the arrival of modern cinema,” Peydró adds, this device “will, however, be explored in other directions, accentuating its effect of strangeness, its possibilities of self-reflexivity” (2019, 193). Of Van Gogh’s vast oeuvre, the following paintings appear in the film as *tableaux*: *Portrait d’Armand Roulin* (1888); *Café Terrace at Night* (1888); *Portrait of the Postman Joseph Roulin* (1888); *La Mousmé* (1888); *The Starry Night* (1889); *Wheatfield with Crows*; *Marguerite Gachet at the Piano* (1890); *Dr Paul Gachet* (1890); and *Thatched Cottages at Cordeville, Auvers-sur-Oise* (1890), among others.

Contrasting with the torrent of living paintings in *Loving Vincent* is the absence of paintings, or the presence of less obvious ones, in *At Eternity’s Gate*. Premiering at the Venice Film Festival in 2018, only a year and a few months after the theatrical release of *Loving Vincent*, Schnabel’s biopic was, like the earlier film, celebrated by critics and industry alike.<sup>7</sup> His film, however, is peculiar in the way it depicts the artist’s work. It cannot be overlooked that the filmmaker is also a painter, and, in a way, this status might give him a certain legitimacy to talk about Van Gogh’s artistic creativity in the sense that we might consider him to be more familiar with the artist’s sensibility and his place in art theory.

Although Schnabel focuses on Van Gogh’s personal drama, his spirituality and his mental problems, there are a couple of especially noteworthy aspects of the film that reflect the filmmaker’s status as an artist. The first is his interest “in equating film with painting, the movement of the camera with the stroke of the brush on the canvas” (Casas 2019). This interest is reflected in numerous expressive techniques (POV shots, abrupt camera movements, dramatic angle shots, jump cuts, a vibrant use of colors, superimposed images to highlight the

protagonist’s emotional turmoil, and so on) and distances this biopic from the conventional *tableau vivant* typical of this type of story, as noted above. Pialat, who studied fine arts and was an amateur painter, also avoided the use of *tableaux*, among other devices, in his portrait of Van Gogh. His film, however, with an extreme naturalism that puts the man before myth, appears, compared to Schnabel’s film, to be even more ground-breaking in its aesthetic approach, “eliciting an experience that pushes beyond the intellectual to enter into pure contemplation” (Moral Martín 2013, 178).

On the other hand, the absence of *tableaux* does not mean *At Eternity’s Gate* eschews all the formulas associated with films about artists, such as the painter’s work process or his long journey to obtain both the acceptance of his peers and professional success, which is expressed in numerous sequences showing the painter walking around the fields of Provence. At the same time, it is not difficult to identify moments in which the painter in Schnabel tries to take over from Schnabel the filmmaker: in the scenes in which Van Gogh reflects on sublime beauty (“When facing a flatline sky, I see nothing but eternity”); in his discussions on art with Paul Gauguin (Oscar Isaac), walking among olive trees, discussing his interest in nature (“because nature is what we see here in our heads. Nothing else! Without our eyes, there’s no nature. And none of us sees the world around us the same way”); in his long talk with the priest (Mads Mikkelsen), towards the climax of the film, when the artist’s insanity tinges his vision of reality and the screen yellow (“Maybe God made me a painter for people who aren’t born yet”); or during his talk with Doctor Paul Gachet in Auvers-sur-Oise, while working on his portrait (“I paint, as a matter of fact, to stop thinking. [...] I wanted so much to share what I

see. An artist... I thought an artist had to teach how to look at the world. But I don't think that anymore. Now I just think about my relationship to eternity. [...] Time to come. [...] Sometimes they say I'm mad, but a grain of madness is the best of art"). To what extent are we hearing Van Gogh's own voice or Schnabel's voice behind the voice of the Dutch painter?

### Epilogues in Parnassus

While madness and faith are, in short, what underpin Schnabel's portrait of Van Gogh, in which hedonism and passion for art merge with the spiritual, the mystical and alienation, the epilogue to *At Eternity's Gate* underscores this sacralization of a man who was misunderstood by his contemporaries.

In a sort of counter-image to the black-screen prologue that opens his biopic, Schnabel tints the screen yellow and we hear Paul Gauguin in a voice-over reading his well-known story about Van Gogh and the famous yellow room they shared in Arles, concluding with the equally famous pun "Je suis Saint Esprit, je suis sain d'esprit!" ("I am the Holy Spirit, I am healthy in spirit!"), which the Dutch painter allegedly wrote on one of the walls of the room (Fig. 5). With Van Gogh now dead after an altercation with some local kids, this coda, a tribute by the friend who abandoned him, reaffirms the character's lack of success and Van Gogh's status as a myth of the painting world. Just as in *Basquiat* (1996), Schnabel's portrait of the New York pop-art painter, "there is a biographical impulse that blindly respects the norms of the subgenre" (Moral Martín 2013, 193), in *At Eternity's Gate* Schnabel remains respectful and adheres to the biopic paradigm, despite experimenting with the aesthetic tropes and conventions of the model.

On the other hand, *Loving Vincent* aims for grandeur and transcendence,

contradicted in the climactic moment when we hear Van Gogh's own voice defining himself as an ordinary man who aspires to be a creator. In this epilogue, the movie literally suggests the artist's ascent into the starry night sky in a sequence which, by means of a slow camera movement from a low angle, fuses two of the artist's most memorable paintings: *Starry Night over the Rhône* (1887–88) and *Self-Portrait* (1889) [Fig. 6]. Accompanying this elegant fusion of images, Joseph and Armand Roulin read a new letter (fictitious this time), which interweaves Van Gogh's voice with the idea of the sky as a pantheon of glory and eternity: "But, the sight of the stars always makes me dream. Why I say to myself should those spots of light in the firmament be inaccessible to us?"

### Conclusions

The biopic genre has been evolving since the first films of this type produced in the context of the so-called studio system of classical Hollywood cinema. The same is true of the artist biopic, which, although it has found success with portraits of the male artist as a tortured, abject figure in the private sphere but a genius in the public sphere, is also exploring new narrative strategies for the depiction and mythification of the artists portrayed. Recent examples such as *Loving Vincent* and *At Eternity's Gate* demonstrate a renewed interest among filmmakers in this type of biographical narrative that overlaps with films about art. These two biopics make us of two very different models that might add new layers to a genre permeable to mutations.

While *Loving Vincent* reminds us that cinema is, even today, an alchemical phenomenon, a sum of processes, layers and techniques, between analogue and digital, that offer an opportunity to rethink the solemn mythification of the artist, *At Eternity's*

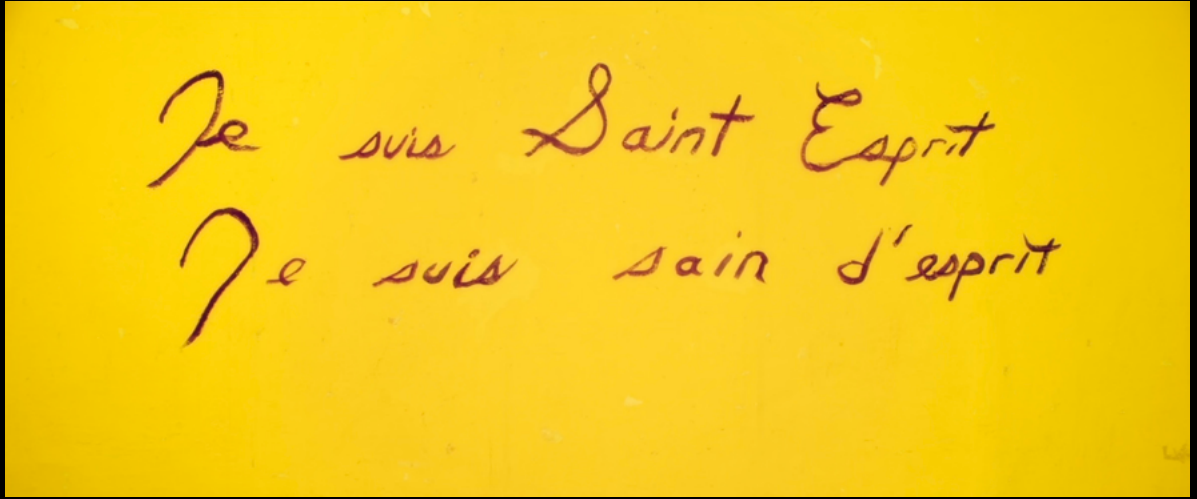


Fig. 5: The epilogue of *At Eternity's Gate* (Julian Schnabel, 2018) is laconic but powerful and highlights the unique genius of the Dutch painter.



Fig. 6: In *Loving Vincent* (2017), the community elevate Van Gogh to the celestial pantheon, shown by Kobiela and Welchman through an elegant transition of *tableaux vivants*.



*Gate* aims to reveal the mystery of the act of genius in the most intimate essence of the artist. The dramatic and aesthetic paths taken by both biopics rewrite the constants of the artist biopic subgenre without making any profound changes to it, although by fusing character and artwork they also aim to participate in a new paradigm

of contemporary film narratives in which “the crucial focus shifts from the subject as pretext to the subject as text” (Cucca 2011, 170).

Translated by the author  
and proofread by Martin Boyd  
(See original text at the  
end of the journal)

- 1/ According to the Internet Movie Database ([imdb.com](http://imdb.com)), the main production companies involved were Rahway Road (USA), Iconoclast (France), Sinload Productions (UK), Rocket Science (Ireland), CBS Films (USA) and Riverston Pictures (UK).
- 2/ This sentence is taken from Van Gogh's last letter to his brother Theo, dated 23 July 1890. It was found next to his dead body on 29 July 1890 (Van Gogh 2019, 480).
- 3/ “Making the movie, I was less interested in his pain than in his ecstasy, which he does express,” said Willem Dafoe about playing Van Gogh (Taubin 2018).
- 4/ Javier Moral refers to “the weakening of Vincent's ‘masculinity’” in *Lust for Life*, the first biopic about the artist. It is a “handicap that is not only sexual; the submissive relationship he establishes with his adored Gauguin points in the same direction” adds the author (2013, 126).
- 5/ “We also watch a lot of film noir, so the approach was natural for us,” the filmmakers commented in an interview for *Animation Magazine* (Zahed 2017).
- 6/ The film won the Best Film Award at the 2017 Annecy International Animation Film Festival and the 2017 European Film Award for Best European Animated Feature Film. It was also nominated for the 2018 Academy Award for Best Animated Feature Film, among other critics' and film industry awards.
- 7/ Willem Dafoe won the Volpi Cup at the Venice Film Festival for his performance as Van Gogh, a recognition that was followed by several nominations in the Hollywood awards season, including the Golden Globe Awards and the Academy Awards.

## References

- Aumont, Jacques. 1997. *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Bazin, André. 2008. *¿Qué es el cine?*. 8th reprint. Madrid: Ediciones Rialp.
- Bellour, Raymond. 1992. *Cinema et Peinture – Approaches*. Paris: Presses universitaires de France.
- Bingham, Dennis. 2010. *Whose Lives Are They Anyway?: The Biopic as Contemporary Film Genre*. New Brunswick, NJ; London: Rutgers University Press.
- Breteau-Skira, Gisèle. 2010. *Peinture et cinéma. Les entretiens de Zéuxis*. Paris: Séguier Éditions.
- Camarero Gómez, Gloria. 2009. *Pintores en el cine*. Madrid: Ediciones JC Clementine.
- Casas, Quim. 2019. “Van Gogh, a las puertas de la eternidad’: el loco del pelo rojo.” *El Periódico de Catalunya*, 28 February 2019. <https://www.elperiodico.com/>

[es/ocio-y-cultura/20190228/critica-pelicula-van-gogh-a-las-puertas-de-la-eternidad-julian-schnabel-7329616](https://doi.org/10.31009/cc.2021.v9.i16.06) [accessed September 4, 2020]

Codell, Julie F. 2013. "Gender, Genius and Abjection in Artist Biopics." In *The Biopic in Contemporary Film Culture*, edited by Belén Vidal and Tom Brown, 159–75. New York, NY; Abingdon, Oxford: Routledge.

Corominas, Aurora. 2003. *Representació cinematogràfica del gest de l'artista. Mirades a Vincent van Gogh*. Doctoral dissertation, Universitat Pompeu Fabra. <http://www.tdx.cat/handle/10803/7269> [accessed September 1, 2020]

Cucca, Valentina. 2011. "Biopics as Postmodern Mythmaking." *Akademisk Kvarter/Academic Quarter* 2: 166–80.

Custen, George F. 1992. *Bio/pics: How Hollywood Constructed Public History*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Jacobs, Steven. 2011. *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Kobiela, Dorota, and Hugh Welchman. 2016. *Loving Vincent Press Kit*. <http://lovingvincent.com/images/zdjecia/Loving%20Vincent%20Press%20kit.pdf> [accessed January 25, 2021]

Kris, Ernst, and Otto Kurz. 2007. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra.

Mackiewicz, Lukasz, and Francho Melendez. 2016. "Loving Vincent: Guiding Painters through 64.000 Frames." In *ACM SIGGRAPH 2016 Talks (SIGGRAPH '16)*, 1–2. <https://doi.org/10.1145/2897839.2927394>

Moral Martín, Javier. 2013. *La representación doble*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

Nochimson, Martha. 2018. "New York Film Festival 2018: Only Create!" *Film Criticism* 42(3). <https://doi.org/10.3998/fc.13761232.0042.323>

Ortiz, Àurea, and María Jesús Piqueras. 2003. *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Peydró, Guillermo G. 2019. *El cine sobre arte: de la dramatización de la pintura al cine-ensayo*. Santander: Shangrila.

Taubin, Amy. 2018. "FLOW THROUGH ME." *Film Comment* 54, no. 6 (November): 44–47.

Van Gogh, Vincent. 2019. *Cartas a Theo*. 7th reprint. Madrid: Alianza Editorial.

Wittkower, Rudolf, and Margot Wittkower. 2015. *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra.

Zahed, Ramin. 2017. "Painting a Masterpiece: Loving Vincent." *Animation Magazine*, 3 September 2017. <https://www.animationmagazine.net/features/a-hand-painted-valentine-to-van-gogh/> [accessed September 4, 2020]

**How to reference** Ruiz, Paula Arantzazu. 2021. "The Van Gogh Enigma: Re-Mythifications of the Artist's Genius in *Loving Vincent* and *At Eternity's Gate*." *Comparative Cinema*, Vol. IX, No. 16, pp. 93-110. DOI: 10.31009/cc.2021.v9.i16.06

# El misterio Van Gogh: re- mitificaciones del genio del artista en *Loving Vincent* y *Van Gogh, a las puertas de la eternidad*

Vincent van Gogh es uno de los pintores a los que el cine ha dedicado un mayor número de biopics. El interés por su figura se debe, en parte, al misterio que ha rodeado sus últimos días en Arles, Francia, por lo que no es casual que los biopics sobre el neerlandés se centren en esa etapa de su vida, incluidos los recientes *Loving Vincent* (2017), cinta de animación de Dorota Kobiela y Hugh Welchman, y *Van Gogh, a las puertas de la eternidad* (*At Eternity's Gate*, 2018), de Julian Schnabel. El estudio comparativo de ambos largometrajes, dos diferentes propuestas plásticas y dramáticas, ha de permitirnos, como primer objetivo, constatar los códigos genéricos del biopic de artista. Por otra parte, en consecuencia, a localizar en ambas películas una reflexión sobre el gesto creador y a responder si la cámara cinematográfica, en definitiva, es capaz de visibilizar el trazo y la mística del genio.

## Palabras Clave

BIOPIC DE ARTISTA  
CINE SOBRE ARTE  
CINE DE ANIMACIÓN  
VINCENT VAN GOGH  
TABLEAU VIVANT  
JULIAN SCHNABEL  
DOROTA KOBIELA  
HUGH WELCHMAN

Fecha de recepción: 15/09/2020

Fecha de aceptación: 16/03/2021

## Paula Arantzazu Ruiz

paula\_aran@yahoo.com / [orcid.org/0000-0002-0396-6842](https://orcid.org/0000-0002-0396-6842)

Doctora en Comunicación Social por la Universitat Pompeu Fabra con una investigación sobre el cine de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi en relación con la cultura visual de la medicina. Es profesora asociada en la Universidad de Castilla-La Mancha y ejerce de periodista y crítica cinematográfica en *Cinemanía*, *Diari Ara*, *SensaCine* y *Letra Global*. Ha colaborado en varias obras colectivas, entre estas *La paranoia contemporánea. El cine en la sociedad de control* (Trea, 2019) y *Cuerpos representados. Objetos de ciencia artísticos en España, siglos XVIII-XX* (Sans Soleil, 2020).

A lo largo de las tres últimas décadas, la crítica académica ha ido prestando un mayor interés al género del biopic, contracción del término compuesto “biographical [motion] picture”. Para George F. Custen, uno de los primeros teóricos en prestarle atención a este género cinematográfico, los biopics son relatos fílmicos que contribuyen, junto a muchos de otro tipo y temática, a crear “historia pública”, que “se refiere tanto al producto como al proceso en el que los miembros de la masa pública –el ‘público en general’– obtienen las definiciones del universo simbólico a través de ver y hablar de los medios de comunicación” (Custen 1992, 12).<sup>1</sup> Definiciones más contemporáneas abordan asimismo el biopic como “un género cinematográfico en toda regla que comporta códigos narrativos, obligaciones históricas y estéticas, y estilos de escritura novelesca” (Breteau-Skira 2010, 5). También como un género cuya obligación radica en “hacer entrar a su protagonista en el panteón de la mitología popular, sea como sea, y explicar por qué pertenece a ese lugar” (Bingham 2010, 10), o como un tipo de producciones que “más que hacia el pasado por tanto, es hacia el presente hacia donde se proyectan dichos films y el análisis que los bordea” (Moral Martín 2013, 23).

A pesar de sus matices, estas definiciones generales sobre el concepto, funciones y características narrativas del género del biopic coinciden en pensar este tipo de relatos cinematográficos por su “obligación histórica”, es decir, cuál fue el meritorio papel en el devenir de la Historia del personaje retratado, alguien supuestamente importante cuyos actos en vida, como sucedía con el establecimiento del retrato pictórico o del literario, debían ser recordados para siempre en el arte. Sin embargo, en el caso del biopic de artista, un subtipo muy concreto del género que

además se entrelaza con el cine sobre arte, deberíamos también hablar de una suerte de “obligación mítica” con el protagonista retratado: a Plinio el Viejo y su *Historia natural* (77–79 d.C.) y a Giorgio Vasari y su *Vida de artistas* (1550) les debemos la mitificación de los artistas y su elevación a un panteón singular, excéntrico –en el que la inspiración y el genio han ofrecido a la cultura destellos de la belleza sublime–, así como la estructura de este relato de vidas, basado en una repetición de temas biográficos, en unos valores del artista fijos y en una serie de tropos estilísticos, tal y como teorizaron Ernst Kris y Otto Kurz en su canónico estudio *La leyenda del artista* (2007, publicado originalmente en 1934).

Por otra parte, si bien las relaciones entre cine y pintura han sido estudiadas en profundidad por Raymond Bellour en *Cinéma et Peinture – Approches* (1992), Jacques Aumont en *El ojo interminable. Cine y pintura* (1997, publicado originalmente en 1989), Steven Jacobs en *Framing Pictures: Film and the Visual Arts* (2011), Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras en *La pintura en el cine* (2003), o más recientemente Guillermo G. Peydró en *El cine sobre arte: de la dramatización de la pintura al cine-ensayo* (2019), en el caso del biopic de artista –las especificaciones narrativas y estéticas de las vidas de artistas en el cine–, la literatura académica es algo más exigua, tal vez, como comenta Peydró, porque el género del biopic goza de una amplia aceptación popular y de muy poca estima crítica por parte de la prensa especializada y del ámbito académico: “El gran éxito en taquilla del género del biopic ha sido, por lo general, inversamente proporcional a su respeto crítico, que ha recibido escasa consideración académica hasta hace muy pocos años” (2019, 171). No obstante, el análisis académico sobre las derivas del biopic de artista se ha incrementado

ligeramente en los últimos años, quizá como respuesta a los interrogantes que plantea el constante y renovado interés de las diversas industrias cinematográficas del mundo en este tipo de producciones. Así las cosas, un par de puntos de partida esenciales para pensar las estructuras fijas y las fisuras del subgénero son *Pintores en el cine* (2009), de Gloria Camarero, un compendio que detalla diversos filmes, en su mayoría biográficos, sobre pintores, y que a su vez compara las distintas representaciones de las vidas de artistas que han gozado de diversas aproximaciones filmicas; y, más especialmente, *La representación doble* (2013), monográfico en el que Javier Moral Martín sitúa histórica y comparativamente el modelo narrativo del biopic de artista para ahondar en sus principales elementos discursivos, estéticos y, a la postre, cinematográficos. En suma, este último volumen aborda de frente el biopic de artista para proponer los códigos y convenciones elaborados por las películas que marcaron el canon, así como para analizar las desviaciones a esas marcas filmicas de otros ejemplos posteriores devenidos, asimismo, puntales en la tradición.

Con las reflexiones de Moral como principal marco teórico, el propósito del presente artículo busca ahondar en las variaciones y transformaciones narrativas y estilísticas de las que consideramos las reglas básicas del biopic de artista a partir de la comparación de dos recientes y casi simultáneas producciones sobre la figura de Vincent van Gogh (1853–1890): la cinta de animación británico-polaca *Loving Vincent* (2017), de Dorota Kobiela y Hugh Welchman, y *Van Gogh, a las puertas de la eternidad* (*At Eternity's Gate*, 2018), coproducción euro-estadounidense<sup>2</sup> firmada por el cineasta y pintor Julian Schnabel, ayudado en el guion por Jean-Claude Carrière y con Willem Dafoe como el

torturado artista post-impresionista. Estas denominadas reglas básicas del biopic de artista constituirían, *grosso modo*, unos fundamentos temáticos fijos, según los estipula Moral en *La representación doble*. Hablaríamos, por tanto, de la convención de que la estructura narrativa del biopic siempre es fija, segmentada en un momento crucial de la vida del artista y cuyo relato presta una atención especial a su principio y final. Segundo, de una particular elaboración de la idea del “Gran Hombre”, el sujeto protagonista del biopic, que aquí se declinaría en busca de la identidad del artista a partir de varias constantes, ya sea su oposición con la sociedad en tanto que individuo incomprendido, u otros trazos que subrayan la excepcionalidad de su personalidad artística, como su carácter bohemio, lunático, transgresor o salvaje (Wittkower y Wittkower 2015), en oposición a los valores considerados normativos, esto es, los valores burgueses decimonónicos de la rectitud, lo racional y lo cultural, entendidos como las leyes sociales de una comunidad. Tercero y último, el biopic de artista trataría de ser asimismo una exploración sobre los lazos entre la imagen cinematográfica y la pictórica y sus distintas articulaciones como conjunto.

El motivo de tomar la figura de Van Gogh como objeto de estudio para abordar las mutaciones del biopic contemporáneo se debe a varias razones. La primera responde al reiterativo “interés” del cine por la figura del pintor neerlandés. Junto con Francisco de Goya, Van Gogh es uno de los artistas con más biopics a su espalda: *El loco del pelo rojo* (*Lust for Life*, 1956), de Vincente Minnelli, con un Kirk Douglas en el papel de un Van Gogh “histórico” (Codell 2013, 160) y con Anthony Quinn en el de Paul Gauguin; *Van Gogh* (*Vincent &*

*Theo*, 1990), de Robert Altman, con Tim Roth en el papel del artista y Paul Rhys como su hermano Theo van Gogh, continuadora de la representación decadente del artista (Codell 2013, 159); *Van Gogh* (1991), de Maurice Pialat y protagonizado por Jacques Dutronc, en una interpretación que Aurora Corominas ha definido como “un acto de intimidad” (Corominas 2003, 185), lejos de las representaciones precedentes; además de las últimas producciones de Kobiela y Welchman y Schnabel.

A estas cabe sumar asimismo, entre otras producciones audiovisuales, dramatizaciones de su obra y vida como el documental *Van Gogh* (1948), por el que Alain Resnais logró el Oscar al Mejor cortometraje de los Premios de la Academia de Hollywood de 1950; el también documental *Vincent: Vida y muerte de Vincent Van Gogh* (*Vincent*, 1987), donde el director Paul Cox propone una dramatización narrada por John Hurt a partir de las pinturas del artista y la correspondencia con su hermano Theo; y la ficción *Los sueños de Akira Kurosawa* (*Yume*, 1990), un largometraje de ocho episodios que pone en imágenes algunos de los sueños que el maestro cineasta japonés tuvo a lo largo de su vida, entre ellos, uno que relata un viaje a través de las pinturas de Van Gogh y más concretamente por su último lienzo, *Trigal con cuervos* (1890), y con Martin Scorsese en el rol del pintor neerlandés, en una operación que permite no pocas interpretaciones en torno a los varias articulaciones de la imagen pictórica y la cinematográfica.

Así pues, las diferentes apariciones, recreaciones e iteraciones de Van Gogh en lo fílmico no solo permiten el ejercicio comparativo en términos plásticos y en materia de relato dramático, de presentación del personaje y de reflexión sobre el artista, sino que también nos interrogan sobre el estatus de Van Gogh, en tanto que representativo

de lo que supone su obra en el contexto del arte contemporáneo, en concreto el europeo pero también el global, y en relación a la búsqueda de la legitimización de ciertas voces, estrategias o producciones en el entorno audiovisual global cada vez más complejo del siglo XXI.

Un segundo motivo por el interés en los dos últimos biopics dedicados a Vincent van Gogh tiene que ver con los procesos de mitificación y desmitificación que conjugan las dos películas mediante dos propuestas de puesta en escena diametralmente opuestas. El objetivo de esta vía de análisis se sitúa en sintonía con las reflexiones de Valentina Cucca cuando afirma que los biopics son algo más que una convención narrativa: “actualmente las pantallas son los principales vehículos para los mitos contemporáneos; y los géneros cinematográficos, a través de la repetición y variación de temas, son ampliamente reconocidos como los primeros ejemplos de la creación de mitos en los medios de comunicación de masas contemporáneos” (2011, 166). De este modo, en la cinta de animación *Loving Vincent*, la figura de Van Gogh funciona como un enigma y un sujeto a encontrar. Planteada siguiendo los parámetros de las películas de misterios y con leves resonancias a *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), de Orson Welles, el espectador irá descubriendo la errática personalidad y el legado artístico del pintor a partir de las voces de quienes le acompañaron en sus últimos días en Arles. Por el contrario, en *Van Gogh, a las puertas de la eternidad*, Schnabel retoma el controvertido asunto de los problemas mentales del artista desde un punto de vista casi subjetivo, mediante el uso de la voz en *off*, con la cámara al servicio de la mirada del protagonista, además de otra serie de recursos plásticos, para apuntalar otra nueva teoría alrededor de su muerte: el asesinato accidental a

manos de dos jóvenes de Arles en vez del suicidio; tesis de la que también se hace eco *Loving Vincent*. De este modo, al poner en relación la dicotomía entre ausencia y presencia del protagonista en *Loving Vincent* y su omnipresencia en *Van Gogh, a las puertas de la eternidad* se busca responder a los interrogantes que plantean, en definitiva, ambos trabajos a partir de la representación de su sujeto protagonista, esto es, en qué lugar se encuentra el gesto creador del artista y si la cámara cinematográfica es capaz de visibilizar el trazo y la mística del genio.

Por último, el objetivo del análisis comparativo de ambos biopics al exponer, por una parte, las similitudes temáticas y, por la otra, sus innovaciones en materia de puesta en escena, es expandir el corpus teórico realizado hasta la fecha en torno al subgénero, merecedor de una atención renovada si nos atenemos a la continua producción de filmes biográficos de artistas desde diversas tradiciones filmicas y cinematografías nacionales o transnacionales. Si la comparación entre *El loco del pelo rojo* y los filmes de Robert Altman y Maurice Pialat nos ayudó y nos sigue ayudando a comprender los saltos, avances y digresiones que se producen entre el llamado cine clásico del sistema productivo de Hollywood y la manera de entender lo filmico en el conjunto del cine moderno, un ejercicio similar con estas dos producciones coetáneas podría funcionar, o al menos lo pretende, como herramienta para cartografiar algunas de las tendencias dominantes del audiovisual contemporáneo.

### En el origen, ¿el negro o el trazo?

Solo quiero ser uno de ellos. Me gustaría sentarme con ellos y tomar una copa y hablar de cualquier cosa. Me gustaría que me ofrecieran un poco de tabaco, una copa de vino o simplemente me preguntaran: “¿Cómo estás hoy?” Y yo

respondería y hablaríamos. Y de vez en cuando haría un boceto de uno de ellos como regalo. Lo aceptarían, tal vez, y lo guardarían en algún lugar, y una mujer me sonreiría y me preguntaría: “¿Tienes hambre? ¿Quieres algo de comer? ¿Un trozo de jamón, un poco de queso o tal vez una fruta?”

Estas son las líneas con las que se abre *Van Gogh, a las puertas de la eternidad*, de Julian Schnabel, interpretadas por la voz de Willem Dafoe –en el papel de Vincent van Gogh– sobre un negro absoluto; una melodramática reflexión del pintor bajo la forma de un monólogo interior con la que el cineasta neoyorquino enfatiza la presumible soledad cotidiana que acompañaba al pintor y adelanta el radical carácter solipsista de este biopic sobre el artista neerlandés. Si Moral recuerda que con el “desmoronamiento del edificio clásico” (2013, 53) uno de los nuevos rasgos nacientes en relación con el biopic es la autobiografización del relato, en la propuesta de Schnabel este rasgo dramático se impone por completo. A la analogía ojo/cámara tan propia de lo que Moral define como *autobiopic* y que “desempeña una función estructural cuando es convocada para fundar la historia” (2013, 55), el cineasta neoyorquino propone una secuencia de arranque que opera en unas coordenadas más extremas, trasladando la centralidad del personaje hacia su interior más profundo: a pesar de comenzar *in medias res*, ese inicio cabe interpretarlo como la imagen del pensamiento de Van Gogh, vehiculada bajo la forma de su voz proclamando su existencia a través de sus lamentos en tanto que marginado social y desde un tiempo que podría ser su mismo presente. O más bien, desde un tiempo indeterminado, quizá ¿eterno?

Con todo, las analogías de la cámara con el ojo del artista aparecerán continuamente en *Van Gogh, a las*

*puertas de la eternidad*. De hecho, inmediato al prólogo en *off* y los títulos de crédito, Schnabel vuelve a enfatizar el aspecto de desentendimiento y aislamiento de Van Gogh con la sociedad utilizando esa estrategia de equiparación. Tras un movimiento en barrido lateral, con la cámara desde el punto de vista subjetivo de Van Gogh, nos acercamos a una pastora parada en un camino y escuchamos la voz de Van Gogh/Dafoe preguntarle si quiere que le haga un dibujo. La extrañeza se palpa en el rostro de la pastora y llega hasta rozar la inquietud al sostener y dilatar Schnabel el primer plano de la chica, quien, desencajada, acaba por preguntarle el porqué de esa insistencia (Fig.1). El desentendimiento y la confrontación sujeto/comunidad, definidos también por Moral como constantes en el relato biográfico (2013, 64), van a ser aquí recurrentes y van a definir no solo la conducta de Van Gogh, rayana en la transgresión, sino la historia narrada a lo largo de la película.

Todo relato biográfico posee un principio y un final según las marcas semánticas del biopic (Moral 2013, 49), pero no todos los inicios y clausuras comparten las mismas implicaciones. Así, la primera imagen de *Loving Vincent* es un plano con una pieza breve de un periódico con la noticia de la muerte de Van Gogh. Los datos de la fecha y el lugar del deceso son la única información factual que sabemos sobre la muerte del pintor y a partir de ahí, todo son especulaciones, parecen querer subrayar los cineastas. En ese mismo plano, a los pocos segundos se nos dice que la película toma lugar al año siguiente del fallecimiento, aclarando que el relato va a desarrollarse desplegando al menos dos temporalidades, e inmediatamente un corte nos traslada a un tercer plano ilustrado con unas palabras firmadas por Van Gogh: “Solo podemos hacer que sean nuestros cuadros los que hablen”,<sup>3</sup> reza el antetítulo que dará

paso a los títulos de crédito (Fig. 2). La importancia de esta frase como punto de partida del filme posee, así pues, una doble dimensión ya que, primero, se trata de un material anclado en la Historia –la carta jamás enviada de Vincent a Theo–, y, segundo, Kobiela y Welchman, amparándose en la voz de Van Gogh, la utilizan para adelantarnos que *Loving Vincent* se desarrollará desde los hechos hacia la fabulación, pero siempre mediante la obra del pintor y con la finalidad no ya de “hacer saber sino la de hacer creer” (Moral 2013, 33).

“Lo habitual en el género y el subgénero es el comienzo *in medias res* y la convocación de *miradas atrás*”, afirma Moral (2013, 51), aunque el recurso de trenzar la acción del presente a partir de la rememoración del pasado alcanza en *Loving Vincent* unas implicaciones particulares. Para empezar, va a definir la distintiva estructura narrativa de la película, que detallaremos algo más adelante. Pero, y más concretamente, este recurso nos indica que el relato por narrar, esto es, la vida de Vincent van Gogh, ya está insertado en sus logros, en sus propias imágenes, aquí copias a su vez de las pinturas. No dejamos de asistir, en resumidas cuentas, a un modelo de relato elogioso en el que la belleza del arte redime al artista de los errores/pecados cometidos. Por su parte, el arranque del *Van Gogh* de Altman emplea un dispositivo de narración similar, ya que levanta su telón con las imágenes de la millonaria subasta de *Los girasoles* (1888) del 30 de marzo de 1987, adquirido por la compañía Yasuda Fire and Marine Insurance por 25 millones de libras esterlinas (más de 27 millones de euros). Sin embargo, el prólogo del filme de Altman funciona para remarcar, por contraste, la extrema pobreza del artista; mientras que el hecho de que el trazo y la obra de Van Gogh aparezcan en los primeros compases de *Loving Vincent*, junto a



la sentencia del pintor que antecede a los créditos, señala, como también evoca la película de Schnabel, que Van Gogh pervive más allá del tiempo y del espacio, del diegético y del que marca nuestro devenir.

### Perfiles del Gran Hombre

¿De qué manera articulan Schnabel y Kobiela y Welchman la aparición y presencia de su sujeto retratado a lo largo de *Van Gogh, a las puertas de la eternidad* y *Loving Vincent* respectivamente? La pregunta no ha de interpretarse como baladí, porque la presentación del sujeto retratado, el protagonista del filme biográfico, central en el núcleo dramático de la película, toma distintas modulaciones en ambos trabajos, evidenciando las complejas narrativas del actual biopic de artista.

En la estructura genérica del biopic, la presentación del sujeto biografiado es uno de los momentos dramáticos clave y

la irrupción de su rostro en pantalla pone de manifiesto la importancia que otorga el film biográfico a la reencarnación del Gran Hombre, primer gran gesto fundacional en la institución del referente que se erige paradójicamente sobre un doble movimiento: es una presencia —cuerpo, mirada, voz— que únicamente desde su ausencia puede convocar la presencia del personaje histórico que se ausenta entonces (Moral 2013, 39).

Esta consideración, que es asimismo trasladable al biopic de artista, opera de modos opuestos en *Van Gogh, a las puertas de la eternidad* y *Loving Vincent*, ya sea desde la centralidad más absoluta, como presenta Schnabel al pintor, o desde la ausencia evocada y espectral, como plantea la dupla de directores de *Loving Vincent*.

Un *travelling* en profundidad que nos acerca hacia el fondo de

una taberna presenta al Van Gogh de Schnabel rodeado de sus obras, enmarcándolo y definiéndolo. No en vano, el *Autorretrato con sombrero de paja* (1887) es el cuadro que mejor se distingue del conjunto de pinturas expuestas y que ayuda asimismo a situarnos temporalmente en la línea vital del artista en el arranque del filme. De nuevo, como sucedía en la primera secuencia tras el prólogo, el cineasta insiste en mostrarnos la confrontación de Van Gogh con la comunidad que le rodea, aquí el propietario del establecimiento en cuestión que le recrimina el haberle prometido una exposición de grupo, de verdaderos artistas y, en cambio, “¡Todas estas pinturas son tuyas!”. El enfado del tabernero no solo se expone desde la interpretación, sino que la cámara, basculando con agitación entre el posadero y el pintor, remarca el conflicto y recuerda que no hay comunión posible entre el Van Gogh artista y la sociedad del momento.

Sobre estas decisiones de puesta en escena, poca duda hay de la filiación con la tradición del biopic de artista que modula Schnabel, a pesar de que sus formas radicalizan aún más esas marcas fijas de presentación del Gran Hombre definidas por Moral en *La representación doble*. El objetivo del filme, en cualquier caso, es trasladarnos hacia el terreno más íntimo de Van Gogh, hacia una soledad nuclear, en el sentido de que es el núcleo del relato y en el sentido de que se trata de una soledad enérgica, explosiva. De este modo, el solipsismo de Van Gogh según lo esboza Schnabel implica, en ocasiones, que fuera un enajenado social, un alienado que, por el contrario, se sentía libre e inspirado tanto cuanto más fuera de control.

Ese subjetivismo radical está plasmado en las escenas de creación o en las secuencias en las que vemos a Van Gogh extasiado buscando la comunión con la belleza sublime. En un

momento de la trama de sus primeros días en Arles, seguimos al protagonista por un campo de lavanda durante el crepúsculo, en una sentida epifanía que la cámara recorre con una estrategia contradictoria: el montaje altera el *raccord* pero la lente no se despega de Van Gogh ni de sus manos, rostro, gesto e ímpetu, ya sea enmarcándolo con el paisaje en un plano general que invita a la trascendencia o fijándose, mediante un primerísimo plano, en sus dedos inquietos (Fig. 3). Esta fijación de la cámara por el cuerpo de Van Gogh, que lo fragmenta, escudriña y hasta parece atravesarlo, señala al artista como un hombre sensual, arrebatado y quebrado. Una presencia física a la par que espiritual<sup>4</sup> y erótica que le va a distinguir de sus precedentes<sup>5</sup>: “La sexualidad polimorfa de Van Gogh, que responde de manera no binaria al mundo, no solo ofrece una visión inusual de la particularidad de este artista, sino que también explota la definición habitual de masculinidad que encontramos en el género biopic” (Nochimson 2018). Esta omnipresencia de Van Gogh en tanto que cuerpo que siente va a reforzar, como afirmábamos unas líneas más arriba, el lugar nuclear del gran artista y sus tribulaciones.

“¿Quién era Vincent van Gogh?”, se pregunta *Loving Vincent* a través de la figura de Armand Roulin (Douglas Booth), el narrador de la película, el hijo mayor del cartero Joseph Roulin (Chris O’Dwod), a quien Van Gogh retrató junto al resto de su familia. En el filme, el padre le encomienda a Armand la misión de entregarle en mano una carta a Theo van Gogh, tras enterarse que Vincent ha muerto, y la misiva tendrá un rol fundamental, ya que, como sucedía con el célebre “Rosebud” de *Ciudadano Kane*, funcionará como un MacGuffin que llevará al narrador y coprotagonista a recorrer los pasos de Vincent van Gogh desde su llegada a Arles, también punto de partida del viaje narrativo del largometraje.

Para responder a esa pregunta inicial, Kobiela y Welchman proponen un relato de detectives<sup>6</sup> según la estructura narrativa del *noir*, alejándose, así pues, del vínculo habitual del biopic con el género del melodrama. Porque si “en *Lust for Life* el torrente melodramático nutre el proyecto desde su interior más profundo” (Moral 2013, 117), en *Loving Vincent* asistimos a una película que, desde el suspense, se atreve a mezclar otros géneros cinematográficos, desde el melodrama al denominado cine experimental. Para lograr ese acometido, el filme se desdobra en dos temporalidades principales, pues, en paralelo al trayecto de Armand y la misiva –que le llevará a conocer al marchante Père Tanguy (John Sessions), y hasta Auvers-sur-Oise para encontrarse con el Doctor Paul Gachet (Jerome Flynn) y su hija Marguerite Gachet (Saoirse Ronan) y poder recabar información sobre Vincent–, la película recorre pasajes de la vida del pintor y de sus últimos días en Arles.

De este modo, cada uno de los testimonios de los personajes secundarios va añadiendo información del artista, subrayando su carácter lunático o contradiciendo a quienes le recordaban por su melancolía y por su depresión, o insistiendo en su fervor por “pintar día y noche”, como asegura el personaje de Adeline Ravoux (Eleanor Tomlinson). Son las voces de la comunidad las que explican la vida de Van Gogh y sus más conocidos episodios en Arles –como sus encendidas discusiones con Paul Gauguin, el trágico episodio de la oreja cortada, su enfrentamiento con el Doctor Gachet o incluso pasajes de su infancia–, plasmados como fragmentos en *flashback* paralelos, distinguibles de la trama principal al estar pintados en blanco y negro (Fig. 4). A diferencia de *Ciudadano Kane*, filme con que comparte un similar dispositivo narrativo, en *Loving Vincent* el sujeto

biografiado también está presente como protagonista, aunque esbozado desde las sombras monocromas, como un intenso pero lejano recuerdo.

Si la película de Minnelli “constituye el modelo de todas las películas argumentales biográficas de pintores que vendrían después, especialmente en el cine norteamericano” (Camarero Gómez 2009, 220) al hacer de Kirk Douglas un histérico; si Altman “incide en la idea de que la pintura es la prolongación del artista” (Camarero Gómez 2009, 227) ahondando en el carácter desagradable del pintor, aquí encarnado por Tim Roth; y si Pialat despoja a su Van Gogh de todo trazo de genio y gesto melodramático (Moral Martín 2013, 176), cuestionando a través de la figura de Jacques Dutronc la sacralización del artista; ¿en qué lugar se encuentran y qué rasgos activan los retratos de Van Gogh en *Van Gogh, a las puertas de la eternidad* y *Loving Vincent*? Tanto uno como otro largometraje proponen un tratamiento de personaje desbordante, en el sentido de que sobresale de los bordes de las escrituras previas, pero solo, sin embargo, para regresar a la norma referencial del biopic. En este sentido, Schnabel filma a Dafoe como un Van Gogh que ensancha la tradición al hacer de este un místico, entre la enajenación y la ternura, y no una “figura abyecta”, como considera Julie F. Codell en relación con los biopics modernos (2013, 159). Cabe recordar que el neerlandés fue predicador años antes de volcar su pasión en el arte, y la reescritura de Schnabel insiste en esa aura sacra: su bonhomía y sensibilidad lo alejan del aspecto mundano de la vida, recordándonos con ello el arquetipo del genio marginado que estipulan los postulados del biopic de artista.

Más escurridiza es la resolución de *Loving Vincent* al respecto de la pregunta inicial que se había planteado, la definición del carácter del artista.

Con todo, su reflexión aparece en total coherencia con el desarrollo polifónico del relato de la película: “¿Qué soy yo a los ojos de la mayoría de la gente?”, lee Armand en una carta de Vincent que el doctor Gachet le ha dado, ya hacia el final de la película. Se trata de la carta del pintor a su hermano Theo del 6 de julio de 1882, que sigue de este modo: “Una nulidad o un hombre excéntrico o desagradable, alguien que no tiene sitio en la sociedad ni lo tendrá; en fin, poco menos que nada. Bien, supón que eso sea exactamente así; entonces quiero mostrar por medio de mi obra lo que hay en el corazón de un excéntrico, de una nulidad” (Van Gogh 2019, 107). A la oposición sujeto/comunidad habitual del modelo, *Loving Vincent* desarrolla un relato desde la sociedad en la que el retratado, por desgracia, no puede hablar por sí mismo y, por tanto, son sus obras las que legitiman las conductas ambiguas o transgresoras. El gran artista es, por tanto, un constructo; y en el caso del Van Gogh de *Loving Vincent*, social y póstumo.

### La teoría y la práctica

El biopic de artista se enraíza con el cine sobre arte y de ahí que, “junto a la encarnación del Gran Hombre, la convocación plástica se erige en el segundo gran gesto fundador del edificio referencial biográfico” (Moral Martín 2013, 40). Es lógico, por tanto, que el cuadro ejerza de “elemento simbólico que condensa las claves de la personalidad del artista” (Moral Martín 2013, 42), aunque en los ejemplos que proponemos en la comparación nos encontramos con una puesta en escena de lo pictórico que asume otras funciones además de anclar el carácter del retratado.

*Loving Vincent* es un biopic con una propuesta plástica y un dispositivo narrativo especialmente sofisticados. Es la primera película pintada al óleo en la historia del cine (Kobiela y Welchman 2016, 3), en la que ha participado un

equipo de más de 100 artistas, tal y como se nos indica en los créditos, cuyo trabajo ha ofrecido como resultado 65.000 fotogramas que imitan el estilo tan característico del pintor neerlandés y que incluso recrean algunos de sus cuadros más famosos. En este caso, podemos afirmar que *Loving Vincent* es un hito de la animación,<sup>7</sup> resultado de una combinación de procedimiento de registro y creación de imágenes que ha hecho uso de la técnica de la rotoscopia a partir de un instrumento construido exprofeso denominado Painting Animation Work Stations (PAWS), de la imagen digital en 3D, y, por supuesto, de la pintura al óleo, recuperada para su uso en un nuevo contexto mediático (Mackiewicz y Melendez 2016, 1). Un complejo entramado de tecnologías e imágenes, sin duda, que consigue copiar asombrosamente la técnica pictórica de Van Gogh, dramatizándola, y que nos invita a pensar en una idea de cuadro total, un recorrido por la obra del pintor en su conjunto que evoca, asimismo, el cortometraje de Resnais, en tanto que “un único e inmenso cuadro donde la cámara puede desplazarse tan libremente como en cualquier documental” (Bazin 2008, 213). Por ello, hay quien señala que la película se encontraría en la encrucijada entre “el cine de animación basado en arte y apoyado en estructuras narrativas de ficción y el cine de ficción que dramatiza explícitamente obras pictóricas previas” (Peydró 2019, 61), derivaciones ambas tendencias de la dramatización de la pintura inaugurada por los documentales de Luciano Emmer (*Racconto da un affresco*, 1940) y Alain Resnais, aunque en esta investigación, que no desdeña la apuesta híbrida de la película, opta por situarlo plenamente en el terreno del biopic.

Sea como fuere, el resultado que se obtiene es la inmersión total en las voluptuosas pinturas del neerlandés; un viaje sensorial alejado de cualquier

precepto teórico por el que los cineastas han intentado llevar a las máximas consecuencias la idea de que no se puede hablar de Van Gogh más que por las pinturas y que, en consecuencia, señala que la presencia del pintor está en las propias imágenes en movimiento de *Loving Vincent*. Más bien, en las propias pinturas en movimiento que acompañan a la historia que se narra. Así las cosas, la experiencia estética de los cuadros se multiplica al participar “de un universo pictórico virtual que le desborda por todas partes” (Bazin 2008, 213).

A ello contribuye, asimismo, el flujo diegético de *tableaux vivants* que acompañan al relato detectivesco, que no solo buscan hacerle justicia a la ingente obra del pintor sino recordarnos la tensión, “entre la vida y la muerte”, inherente a este dispositivo, como afirma Steven Jacobs (2011, 96), y en la que se debate el propio pintor y su mito, fallecido en 1890, pero eterno gracias a su obra. “El dispositivo del *tableau vivant* –o ‘cuadro vivo’– es uno de los recursos centrales del cine de ficción sobre pintura, y un lugar del máximo interés para pensar el paso del modelo clásico al contemporáneo”, señala por su parte Peydró (2019, 192). Ortiz y Piqueras indican que, hasta el cine de la modernidad, los *tableaux* “eran guiños breves” y “justificados por el relato” (2003, 182). “Con la llegada del cine moderno”, añade Peydró, el recurso “será, sin embargo, explorado en otras direcciones, acentuando su efecto de extrañeza, sus posibilidades de autorreflexividad” (2019, 193). Entre los cuadros de la enorme obra de Van Gogh que reconocemos como *tableaux* en la película podemos enumerar los siguientes: *Retrato de Armand Roulin* (1888); *Terraza del café de la Place du Forum en Arles por la noche* (1888); *El cartero Roulin* (1888); *La Mousmé* (1888); *La noche estrellada* (1889); *Trigal con cuervos*; *Marguerite Gachet al piano* (1890); *El doctor Paul Gachet*

(1890); y *Campos en Cordeville, en Auvers-sur-Oise* (1890), entre otros.

A ese torrente de pinturas en vivo de *Loving Vincent* se opone la ausencia o el pudor pictoricista de *Van Gogh, a las puertas de la eternidad*. Presentada en 2018 en la Mostra di Venezia, un año y pocos meses después del lanzamiento en salas de cine de *Loving Vincent* y, como esta, también celebrada por la crítica y la industria,<sup>8</sup> la película de Julian Schnabel posee un cariz peculiar a la hora de representar el gesto plástico del artista. No se puede pasar por alto que el cineasta es también pintor y, en cierto modo, ese estatus podría otorgarle cierta legitimidad a la hora de hablar de la creatividad pictórica de Van Gogh y podría hacernos entender que posee una mayor cercanía a la sensibilidad del artista y a su lugar en la teoría del arte.

A pesar de que Schnabel está preocupado por el drama personal de Van Gogh, su espiritualidad y sus problemas mentales, hay un par de cuestiones en la película que atañen a la condición de artista del cineasta que sobresalen por encima de otros aspectos: primero, su interés “en equiparar el cine con la pintura, el movimiento de la cámara con el trazo del pincel sobre el lienzo” (Casas 2019). Ese interés se refleja en una miríada de recursos plásticos –encuadres subjetivos, barridos bruscos de cámara, grandes angulares efectistas, saltos de *raccord* o una apuesta vibrante por la policromía, por sobreimpresiones para marcar las turbulencias emocionales del protagonista, etcétera– y aleja al largometraje del convencional *tableau vivant* propio de este tipo de relatos, como hemos reseñado. También Pialat, formado en Bellas Artes y pintor vocacional, rehuyó el uso de artificios como los *tableaux*, entre otros recursos, en su retrato sobre Van Gogh, aunque la versión del cineasta francés, de un naturalismo extremo

que descarta reivindicar al mito por encima del hombre, es, en comparación con la película de Schnabel, más rompedora en sus presupuestos estéticos, “convocando una experiencia que desborda lo intelectual para introducirse en la pura contemplación” (Moral Martín 2013, 178).

Por otra parte, la ausencia de *tableaux* no es óbice para que en *Van Gogh, a las puertas de la eternidad* sigamos ciertas fórmulas del cine sobre artistas, como la filmación del proceso de trabajo del pintor y su largo camino –plasmado en bastantes escenas del pintor recorriendo campos y distancias de la Provenza francesa– para lograr la aceptación de sus pares y el éxito profesional. En paralelo, no cuesta reconocer ciertos momentos en que el Schnabel pintor trata de imponerse al Schnabel cineasta. Son las escenas en las que Van Gogh reflexiona sobre la belleza sublime –“Cuando me enfrento a un cielo llano, solo veo la eternidad”–; en sus discusiones sobre arte con Paul Gauguin (Oscar Isaac) caminando entre olivos, su amigo le debatirá ese interés por la naturaleza al decirle que “la naturaleza es lo que vemos en nuestras cabezas. ¡Nada más! Sin nuestros ojos, no hay naturaleza. Y ninguno de nosotros ve el mundo que nos rodea de la misma manera”–; en su larga charla con el párroco (Mads Mikkelsen), ya en el último tramo de la película, cuando los problemas mentales del artista tiñen de amarillo la visión de su realidad y la pantalla –“Quizás Dios me hizo pintor para la gente que aún no ha nacido”–; o en su encuentro con el doctor Paul Gachet en Auvers-sur-Oise, mientras trabaja en su retrato –“Pinto, de hecho, para dejar de pensar. [...] Tenía tantas ganas de compartir lo que veo. Un artista..., creía que un artista tenía que enseñar cómo mirar el mundo, pero ya no lo creo. Ahora solo pienso en mi relación con la eternidad [...] El tiempo por venir. [...] A veces dicen que estoy loco, pero una pizca de

locura es lo mejor del arte”-. ¿Hasta qué punto estamos ante la voz de Van Gogh o la de Schnabel amparándose en la del neerlandés?

### Epílogos en el parnaso

Si locura y religiosidad son, en definitiva, el eje vertebral de un retrato sobre Van Gogh en el que el hedonismo y la pasión por el arte se funden con lo espiritual y lo místico, con la enajenación, el epílogo de *Van Gogh, a las puertas de la eternidad* insiste en esa sacralización de un hombre que fue malentendido por sus coetáneos.

En una suerte de contra-imagen del prólogo oscuro con el que se levantaba el telón, Schnabel tiñe la pantalla de amarillo y se escucha en *off* a Paul Gauguin leer el conocido texto sobre Van Gogh y la célebre habitación amarilla que compartieron en Arles, que concluye con el igual de célebre juego de palabras “Je suis Saint Esprit, je suis sain d’esprit!” (“¡Yo soy el Espíritu Santo, yo estoy sano de espíritu!”) que supuestamente escribió el neerlandés en una de las paredes del cuarto (Fig. 5). Ya muerto, tras un rifirrafe con unos chicos de la zona, esta coda, homenaje desde el amigo que le abandonó, reafirma la poca fortuna del personaje y el estatus de Van Gogh como un mito de la pintura. Si en *Basquiat* (1996), en la que Schnabel abordaba la vida del pintor de pop-art neoyorquino, “late un impulso biográfico que respeta ciegamente las normas del subgénero” (Moral Martín 2013, 193), en *Van Gogh, a las puertas de la eternidad*, a pesar de experimentar con los recursos plásticos disponibles y con las convenciones del modelo, Schnabel se mantiene respetuoso y continuista con el paradigma.

El corolario de *Loving Vincent* apuesta por la majestuosidad y la trascendencia contradiciendo, por otra parte, el momento climático del testimonio de Van Gogh definiéndose

como un hombre normal y corriente, que aspira a ser creador. En su epílogo propone literalmente una ascensión del artista al cielo nocturno estrellado en una secuencia que, mediante un lento movimiento de cámara en contrapicado, funde en un encadenado dos cuadros memorables del artista, *Noche estrellada sobre el Ródano* (1887–88) y *Autorretrato* (1889) [Fig. 6]. Acompañando esa elegante fusión de imágenes, Joseph y Armand Roulin leen una nueva misiva, ficticia, que entrelaza la voz de Van Gogh con la idea del cielo como panteón de gloria y eternidad: “La vista de las estrellas siempre me hace soñar. ¿Por qué me digo a mí mismo que esos puntos de luz en el firmamento han de sernos inaccesibles?”.

### Conclusiones

El género del biopic ha ido transformando su narrativa desde los primeros ejercicios realizados en el contexto del denominado cine clásico del sistema de estudios de Hollywood. Ha sucedido del mismo modo con el llamado biopic de artista, que, si bien ha encontrado fortuna en los retratos del artista como un personaje torturado y abyecto en lo privado, pero genial en el ámbito público, también está tomando otras vías narrativas en lo cinematográfico desde las que exponer y mitificar los logros de los protagonistas retratados. Los ejemplos recientes de *Loving Vincent* y *Van Gogh, a las puertas de la eternidad* demuestran el interés del cine por renovar este tipo de relatos biográficos que se enlazan con el cine sobre arte, desde dos modelos de biopic contrarios pero que pueden añadir nuevas capas a un género permeable a las mutaciones.

Si *Loving Vincent* nos invita a recordar que el séptimo arte no deja de ser un fenómeno alquímico, una suma de procesos, capas y técnicas, entre lo analógico y lo digital, con las que repensar la mitificación panegírica,

*Van Gogh, a las puertas de la eternidad* busca en la esencia más íntima del artista la respuesta al misterio del gesto del genio. Los caminos dramáticos y estéticos emprendidos por ambos largometrajes reescriben sin cambios profundos las constantes

géricas del biopic de artista, aunque al fundir personaje y obra también apuestan por formar parte de un nuevo paradigma de relatos cinematográficos contemporáneos en el que, en última instancia, “el sujeto deja de ser el pretexto para ser el texto” (Cucca 2011, 170).

1/ Las traducciones de citas bibliográficas y líneas de diálogo de las películas referenciadas son propias.

2/ Según detalla la base de datos Internet Movie Database ([imdb.com](http://imdb.com)), las principales compañías productoras son Rahway Road (Estados Unidos), Iconoclast (Francia), Sinload Productions (Reino Unido), Rocket Science (Irlanda), CBS Films (Estados Unidos) y Riverston Pictures (Reino Unido).

3/ Es una de las frases de la última carta del pintor a su hermano Theo, fechado del 23 de julio de 1890 pero encontrada encima de su cuerpo, ya muerto, el 29 de julio de 1890 (Van Gogh 2019, 480).

4/ “Mientras hacía la película, no estaba tan interesado en su dolor como en su éxtasis, tal y como lo expresa”, declaraba Willem Dafoe sobre interpretar a Van Gogh (Taubin 2018).

5/ Javier Moral recuerda “el debilitamiento de la ‘masculinidad’ de Vincent” en *El loco del pelo rojo*, primer biopic sobre el artista. Una “minusvalía que no lo es solo en el terreno sexual; la sumisa relación que establece con su adorado Gauguin incide en la misma dirección”, añade el investigador (2013, 126).

6/ “También vemos mucho film noir, así que ese enfoque era natural para nosotros”, respondían los directores en una entrevista en *Animation Magazine* (Zahed 2017).

7/ La película fue reconocida con el Premio a la Mejor película en el Festival de Animación de Annecy de 2017 y con el European Film Award en 2017 al Mejor largometraje de animación europeo, y estuvo nominada al Premio Oscar de la Academia de Hollywood en la categoría de Mejor largometraje de animación, entre otros reconocimientos críticos y de la industria cinematográfica.

8/ Willem Dafoe logró la Copa Volpi en la Mostra di Venezia por su interpretación de Van Gogh; un reconocimiento al que siguieron varias nominaciones en la denominada temporada de premios de la industria de Hollywood, entre ellos los Globos de Oro y los Premios Oscar de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas.

## Referencias

- Aumont, Jacques. 1997. *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Bazin, André. 2008. *¿Qué es el cine?*. 8ª edición. Madrid: Ediciones Rialp.
- Bellour, Raymond. 1992. *Cinema et Peinture – Approaches*. París: Presses universitaires de France.
- Bingham, Dennis. 2010. *Whose Lives Are They Anyway?: The Biopic as Contemporary Film Genre*. New Brunswick, NJ; Londres: Rutgers University Press.
- Breteau-Skira, Gisèle. 2010. *Peinture et cinéma. Les entretiens de Zéuxis*. París: Séguier Éditions.
- Camarero Gómez, Gloria. 2009. *Pintores en el cine*. Madrid: Ediciones JC Clementine.
- Casas, Quim. 2019. “Van Gogh, a las puertas de la eternidad’: el loco del pelo rojo.” *El Periódico de Catalunya*, 28 de febrero de 2019. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20190228/critica-pelicula-van-gogh-a-las-puertas-de-la-eternidad-julian-schnabel-7329616> [acceso: 4 de septiembre de 2020]
- Codell, Julie F. 2013. “Gender, Genius and Abjection in Artist Biopics.” En *The Biopic in Contemporary Film Culture*, editado por Belén Vidal y Tom Brown, 159–75. Nueva York, NY; Abingdon, Oxford: Routledge.
- Corominas, Aurora. 2003. *Representació cinematogràfica del gest de l'artista. Mirades a Vincent van Gogh*. Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra. <http://www.tdx.cat/handle/10803/7269> [acceso: 1 de septiembre de 2020]
- Cucca, Valentina. 2011. “Biopics as Postmodern Mythmaking.” *Akademisk Kvarter/Academic Quarter* 2: 166–80.
- Custen, George F. 1992. *Bio/pics: How Hollywood Constructed Public History*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Jacobs, Steven. 2011. *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Kobiela, Dorota, y Hugh Welchman. 2016. *Loving Vincent Press Kit*. <http://lovingvincent.com/images/zdjecia/Loving%20Vincent%20Press%20kit.pdf> [acceso: 25 de enero de 2021]
- Kris, Ernst, y Otto Kurz. 2007. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra.
- Mackiewicz, Lukasz, y Francho Melendez. 2016. “Loving Vincent: Guiding Painters through 64.000 Frames.” En *ACM SIGGRAPH 2016 Talks (SIGGRAPH '16)*, 1–2. <https://doi.org/10.1145/2897839.2927394>
- Moral Martín, Javier. 2013. *La representación doble*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Nochimson, Martha. 2018. “New York Film Festival 2018: Only Create!” *Film Criticism* 42(3). <https://doi.org/10.3998/fc.13761232.0042.323>
- Ortiz, Áurea, y María Jesús Piqueras. 2003. *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Peydró, Guillermo G. 2019. *El cine sobre arte: de la dramatización de la pintura al cine-ensayo*. Santander: Shangrila.



Taubin, Amy. 2018. "FLOW THROUGH ME." *Film Comment* 54, no. 6 (Noviembre): 44–47.

Van Gogh, Vincent. 2019. *Cartas a Theo*. 7ª reimpresión. Madrid: Alianza Editorial.

Wittkower, Rudolf, y Margot Wittkower. 2015. *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra.

Zahed, Ramin. 2017. "Painting a Masterpiece: Loving Vincent." *Animation Magazine*, 3 de septiembre de 2017. <https://www.animationmagazine.net/features/a-hand-painted-valentine-to-van-gogh/> [acceso: 4 de septiembre de 2020]

**Cómo citar** Ruiz, Paula Arantzazu. 2021. "El misterio Van Gogh: re-mitificaciones del genio del artista en *Loving Vincent y Van Gogh, a las puertas de la eternidad*." *Comparative Cinema*, Vol. IX, No. 16, pp. 148-162. DOI: 10.31009/cc.2021.v9.i16.06