

## SOBRE LA PRESÈNCIA HUMANA A L'INTERIOR DE L'ESPAI DE REPRESENTACIÓ DEL PINZELL

Aurora Corominas

[aurora.corominas@upf.edu](mailto:aurora.corominas@upf.edu)

### RESUM

Primer, el vídeo dels centres museístics i després, el cinema han explorat la presència humana immersa en la matèria pictòrica. En aquest article es valoren els propòsits narratius de dos pel·lícules basades en les noves llegibilitats sorgides de la imatge de síntesi: l'episodi número 5, *Els Corbs*, del film *Els Somnis* (1990) d'Akira Kurosawa i *Més enllà dels somnis* (1998) de Vincent Ward.

Ambdós films s'acullen al llenguatge de les faules per articular la transgressió contra natura que estableixen i, coincideixen també, en eixamplar extraordinàriament l'horitzó d'expectatives de l'espectador, el qual veu superada la mirada determinada que va plasmar el creador plàstic en els originals pictòrics.

### PARAULES CLAU

Estètica cinematogràfica, Cinema comparat, Llenguatge de les faules, Gest de l'artista, Cinema i pintura.

### ARTICLE

A la segona meitat dels anys vuitanta del segle passat, el Musée d'Orsay de París va concebre una sèrie de produccions audiovisuals per atraure diferents tipus de públic i, alhora, per difondre el seu fons més enllà del context museogràfic. Això significava que, no solament cercaven difondre els audiovisuals lluny de la presència de les obres, sinó també del discurs oficial del museu, la qual cosa comportava una llibertat més gran a l'hora d'articular noves argumentacions sobre aquestes mateixes obres. El fet

sociològic i estadístic apuntava que, en aquests anys, solament el trenta per cent dels francesos anaven als museus, tot i ser una època d'esplendor pel que fa al nombre de visites a aquests centres culturals. A més, de les mateixes enquestes es desprenia que la freqüentació a un museu i mirar la televisió eren dues pràctiques oposades socialment. (1) Calia, doncs, sortir a trobar el públic i al Musée d'Orsay li va semblar que era propici fer-ho a través del mitjà televisiu, i amb el propòsit d'una renovació de l'escriptura audiovisual sobre les obres plàstiques. Aquesta renovació va voler partir de la base de no utilitzar el suport audiovisual per a un discurs de les paraules i, per tant, d'una delimitació del sentit. Amb aquest rerafons va néixer la sèrie "Découverte d'une oeuvre": una col·lecció de curtsmetratges d'uns cinc minuts de durada, sense cap comentari en *off*, i que oferien cadascun un acostament plàstic, gestual i emocional a una pintura del segle XIX. Pels responsables de les produccions del museu, la relació obra plàstica filmada i el film resultava d'una contaminació de natura museogràfica històrica, ja que la imatge en moviment havia vist la llum en el si de la mateixa època que l'obra pictòrica.

Aquest renovat encontre de la pintura i l'audiovisual va tenir un tímid començament, que donava continuïtat, però, a l'herència històrica del *film sur l'art*, de gran tradició francesa i europea. Cada audiovisual de la sèrie "Découverte d'une oeuvre" va proposar la lectura d'un quadre, elaborada per un equip format per un coreògraf, un compositor i un realitzador. En un primer estadi d'imbricació dels mitjans expressius es troba un treball com *Les raboteurs* (1988), de Cyril Collard, a partir del quadre de mateix títol de Gustave Caillebotte. La cinta és, de fet, una coreografia sobre els *raboteurs* –polidors de terra de fusta-, els seus moviments i sons enmig d'una buidor que ho omple tot. La proposta rau plenament en el que coneixem com a vídeo-dansa; els ballarins dansen i la càmera amb ells, mentre que, en diferents moments, apareixen detalls del quadre. L'evolució d'aquest diàleg entre pintura i audiovisual avança a *Le balcon* (1986), una cinta de Virginie Roux i Anne Soalhat a partir de l'obra del mateix títol d'Édouard Manet. *Le balcon* planteja tota una coreografia de la gestualitat del grup familiar que retrata el quadre en els moments previs a sortir al balcó. Els actors-ballarins, d'accions mínimes, prenen el te i es posen a punt per a la mirada social a què s'ofereixen des del balcó familiar. Aquesta proposta, de fet, elabora una espècie de contraplà amb un petit temps avançat del quadre que va plasmar Manet. Quadre que, finalment, es mostra en els segons finals de la cinta en un enquadrament complert. El punt d'inflexió d'aquesta col·lecció el marca Robert Wilson, l'any 1989, quan presenta *La femme à la cafetière*, basat en el quadre del mateix nom de Paul Cézanne. L'impacte de la proposta de Wilson condueix la cinta fins el festival INPUT de l'any 1990, celebrat a Edmonton, Canadà. L'autor comença per mostrar el quadre original de Cézanne i a sobre hi incrusta els crèdits inicials, un avís sobre la nul·la reverència auràtica que guia el treball de Wilson. Es podria dir que, a partir d'aquí, el que veiem és una espècie de *tableau-vivant* del quadre, que no escenifica el quadre en la realitat, sinó que també és una reconstrucció pictòrica, amb la presència humana en moviment i amb un discurs absolutament aliè a la pintura original. *La femme à la cafetière* marca el màxim recorregut possible per una sèrie de producció museística i

capgira la formulació de la proposta inicial. Wilson crea un film d'autor irònic, provocador i iconoclasta, que conté la llavor de la presència humana a l'interior de l'espai de representació del pinzell.

Les produccions audiovisuals dels centres museístics, i molt especialment dels francesos, van impulsar un nou nervi creador que necessitava, per expandir-se i progressar en les seves propostes, la tecnologia adient i, sobretot, una llibertat sense submissions. Ja que aquests tipus de centres productors s'havien inclinat sempre, en nom de la seva responsabilitat de salvaguarda de l'art, per respectar la integritat de la pintura, la de l'obra original tal com fou concebuda pel seu creador. El que s'ha esdevingut, en paral·lel, és que han estat més aviat alguns projectes d'enfocament didàctic, d'autoria, quant al grafisme, i comercials els que han anat obrint la via per incidir directament sobre l'espai de la representació pictòrica, fent prendre vida i moviment a la pintura inerta primer, (2) fins arribar a la ingerència directa de la carnalitat en la textura matèrica de la pintura. Dues obres de ficció imposaren amb rotunditat la presència humana en l'espai de la representació pictòrica. Dues pel·lícules autènticament transgressores, pel que fa a les imatges insòlites que ofereixen a la mirada de l'espectador i les dues amb títols que apelen als somnis, una constatació de la irrealitat de les seves propostes: l'episodi número 5 d'*Els Somnis d'Akira Kurosawa*, de títol *Els Corbs* (1990), del mateix Kurosawa i *Més enllà dels somnis* (*What dreams may come*) (1998), de Vincent Ward.

*Els Corbs* se'ns presenta com una faula onírica que versiona de nou el discurs que ha fet el segle XX del paradigma de l'artista occidental del segle XIX: una narració intimista i sòrdida pel fecund imaginari oriental, al servei de l'èpica artística basada en els tòpics de la llegenda de Van Gogh. Fruit d'un somni, la història és conseqüent amb l'experiència onírica que no coneix la frontera perceptiva de la visió humana i la imatge física. El somniador-autor, i també espectador, està inscrit en la imatge, és qui veu i el visible al mateix temps. Kurosawa converteix els dibuixos i les teles del pintor de la història de l'art en un decorat de fons per on transita el jove Akira, el mateix Kurosawa a l'època en què era estudiant d'art. Una al·lucinació contra natura semblant podria comportar una esquerda de neguit, o de rebuig vers l'artifici i l'inhumà i, ben al contrari, Kurosawa se submergeix en l'esperit del conte popular d'orient per recuperar la delicadesa d'una mirada còsmica i profundament humana. L'ètica d'aquesta tombarella de la mutació es fonamenta en el patró del llenguatge de les faules, el qual, tal com el glossa Gaston Bachelard, "demana una participació en el fabulós i convertir-se en cos i ànima en un ésser admiratiu per rebre els valors que s'admiren". (3) Això és justament el que proposa el viatge d'Akira a l'interior de la pintura: rebre la gràcia del talent del mestre de la mirada, rebre el do de la capacitat de construir imatges úniques i rellevants com les que Van Gogh va crear.

Per la seva banda, el drama amorós de *Més enllà dels somnis* està embolcallat per una emocionalitat extrema, feta espectacle amb una desmesura visual aclaparadora. El protagonista és un mort i el seu

escenari, el més enllà. Un ésser que no pot trobar la pau en el descans etern perquè es troba desconcertat per la sorpresa d'una mort sobtada i prematura, i per l'abandó conseqüent d'una dona a qui estima. Sembla que la pel·lícula hagi volgut explorar la idea de *Hamlet*, aturar-se a considerar els somnis que poden sobrevenir en aquell somni de la mort, amb la premissa que allò que es troba en la ment és la realitat, i la realitat empírica, una il·lusió. Al contrari de la depurada idea de fons, i potser per contrarestar-la, la forma de la pel·lícula desplega un excés manierista de la representació amb sobre ornamentació barroca i també amb l'ajut de la mimesi: són ben patents les referències a la tradició iconogràfica del romanticisme alemany del segle XIX, tant en la representació del cel com en la de l'infern, així com en la grandiositat de les escenografies d'aire operístic i la inspiració de la llum, el color i l'estil de Monet i Van Gogh. L'experiència del protagonista, Chris, l'actor Robin Williams, en l'espai de la pintura li sobrevé quan finalment entén que, si vol ajudar la seva dona, el millor que pot fer és renunciar als seus lligams terrenals i avançar cap a un nou estadi. Aquest és un territori ignot, el qual, però, acabarà descobrint com el seu propi somni de "paradís": una natura pictòrica, fidel reflex d'un quadre pintat per la seva dona.

Si *Els Corbs* figuren al capdavant del discurs de la simulació en l'espai de la representació del pinzell, *Més enllà dels somnis* avança en el simulacre amb eficàcia: introdueix el moviment de la matèria pictòrica, en tant que matèria i objecte representat, i desplaça la bidimensionalitat de la pintura. Ambdues pel·lícules no podien haver-se materialitzat mai a partir de les imatges analògiques de la fotografia, sinó que han necessitat les noves llegibilitats sorgides de la imatge de síntesi per fer visible, en les pantalles de cinema, les imatges imaginades en la pantalla mental dels seus creadors. Bellour dirà d'*Els Corbs* que és la imatge *cim*, el punt més elevat de creació de la imatge, ja que articula el seu passat, present i futur.

(4) En els deu minuts i escaig que dura l'episodi, el director plasma l'evolució formal i històrica de la imatge en el darrer segle: de la construcció pictòrica a l'analogia cinematogràfica, fins a abastar la darrera construcció de la imatge numèrica. Kurosawa, com Ward, se serveix d'aquests tres territoris de la representació i els fon en un de sol de gran bellesa, que honora el poder de la imatge del cinema. Els dos films participen en eixamplar extraordinàriament l'horitzó d'expectatives de l'espectador, que veu superada la mirada determinada que va marcar el creador plàstic en els originals pictòrics. L'aportació fonamental dels dos textos fílmics és l'obertura franca de la pintura a la multiplicitat de discursos de l'audiovisual; la qual cosa pocs cineastes han assajat amb tant d'encert, com primer ho varen fer Resnais i Hessens a mitjans del segle passat, amb la dramatització de la pintura en el documental clàssic, i Kurosawa i Ward, amb la superposició d'imatges, en l'actual cànon de la postmodernitat cinematogràfica.

Veiem tot seguit què uneix i què diferencia els protagonistes de Kurosawa i Ward en la immersió en l'espai de la representació pictòrica.

## Akira i Chris en la travessa per l'empremta del gest

El viatge del jove Akira a l'interior de la pintura s'inicia amb una transició preparatòria, una part del somni que convida l'espectador a lliscar de la realitat de la naturalesa a la fantasia de la construcció pictòrica. És una petita seqüència amb només tres enquadraments, on s'amalgamen el color de la pintura i tot un ventall de grisos que basculen vers la negror. En aquesta triada d'imatges, Akira s'impregna d'un ritus de pas, un trànsit desconcertador que el situa, a ell i a la mirada de l'espectador, a les portes d'un viatge iniciàtic: la immersió del jove estudiant d'art en l'univers de la representació pictòrica. Lloc on apareixerà certament com un estrany que és, però sense ser un gegant, donat que la seva alçada s'escala amb la grandària de la representació. El color estrident de Van Gogh sembla atraure l'àmplia diversitat de matisos del gris, que Kurosawa utilitza per penetrar en la pintura de Van Gogh –podríem pensar que per netejar la mirada també-, i que recorda la idea d'*arquitectura tràgica*, la qual, per a Resnais i Hessens, revelava el blanc i negre filmic en el seu documental *Van Gogh*, l'any 1948. La substracció del color es converteix a Kurosawa en la foscúria del viatge previ, una densitat de penombra que no perd mai la guia fulgent del sol per arribar al cor de la pintura en la seva plenitud. Pel que fa a *Més enllà els somnis*, el salt de Chris a l'interior de la pintura no s'elabora amb cap transició, el protagonista s'hi endinsa de cop, quan deixa de desitjar com un home viu i accepta l'espai-temps del somni etern.

L'imaginari oriental és ric en llegendes on el creador, o l'espectador, és absorbit per la bellesa de l'espai de representació. La idea que es repeteix en aquestes imaginacions poètiques és la de l'enamorament de la construcció plàstica d'un paisatge, fins al punt de penetrar-hi i desaparèixer darrere la seva geografia. Seguint el fil del que s'està dient, es pot recuperar també la idea d'alguns corrents meditatis que posen el poder de la concentració al servei de visualitzar amb l'ull de la ment i que, al igual que les llegendes, es basen en la idea de fondre's amb l'objecte admirat o desitjat. De tal manera que, un cop aconseguida la representació mental, es tractaria de veure-la cada cop més a prop, fins arribar al punt que ja no hi ha imatge i qui *mira* s'ha convertit en la seva projecció mental. La noció subjacent en aquestes visualitzacions és, doncs, la fusió del meditador amb l'objecte o ésser visualitzat. És la seva energia la que s'aspira a integrar; la ment, l'emoció i el cos del meditador s'obren per rebre i acollir les qualitats i virtuts visualitzades. Aquest propòsit meditatiu, i també el de les llegendes, comporten l'anul·lació de la distància entre l'espectador i l'obra, és a dir, l'espai d'encontre de la realitat on té lloc el reconeixement de les formes. Espai que Omar Calabrese ha batejat com "la geometria de la profunditat davant el quadre". (5) Akira i Chris comparteixen l'enamorament per una construcció plàstica diferent i, alhora, l'admiració per l'energia creadora del gest que ha deixat empremta: l'anhel per la capacitat de crear imatges úniques i rellevants, en el cas del primer, i l'anhel per la persona estimada, en el segon. La metàfora de penetrar en la pintura és clara. Si el mestre de la mirada, el creador d'imatges pictòriques d'*Els Corbs* viu en els límits que confonen realitat i imaginari, aleshores el desig de l'aprenent de la

mirada haurà d'explorar i traspasar els límits, *viure* literalment immers en la poesia de la fantasia pictòrica. A *Més enllà dels somnis*, l'al·legoria de penetrar la pintura, una manera de vèncer la mort, esdevé una celebració vital i de proximitat amb l'ésser estimat.

Amb la presència d'Akira deambulant, nou imatges diferents de l'obra se succeeixen en la travessa per l'empremta del gest de Van Gogh. Primer, tres dibuixos, després, sis pintures: hi ha plans sencers fixos, plans de detall, alguna panoràmica i un zoom enrere. Les línies marcades, primes i gruixudes, dels dibuixos inicials, deixen pas a la matèria pictòrica, una densitat que va en augment i palesa amb claredat el traç del pinzell. En la selecció d'obres destaquen les formes arabesques, els traços forts i seguits, les pinzellades en cascada, l'excés de matèria. No són obres conegudes de l'artista, encara que sí ho són, i molt, obres representatives de l'estil de Van Gogh. A l'interior de l'espai de la representació plàstica, l'estudiant de pintura travessa les obres i continua el seu caminar urgent. Després d'una lleugera sorpresa inicial, s'atura i mira, però no la pintura el que mira, sinó el camí per continuar la recerca de l'artista, mantenint l'anhel de la persona del mestre per damunt del llegat de l'obra. Els dibuixos i les pintures no li proporcionen goig ni el retenen, són senzillament l'obvietat matèrica que trepitja, per on transita sense fer-hi estada; la travessa no és un passeig tranquil ni de contemplació. Despullada la pintura dels atributs que l'autentifiquen com a valor cultural, la plasmació de la mirada de Kurosawa de la construcció pictòrica tendeix a la superfície immanent, a l'ampliació de l'empremta matèrica del gest de l'artista.

A *Més enllà dels somnis*, el fons pictòric ha pres cos, profunditat i moviment, amb l'excés de matèria pictòrica i unes pinzellades gruixudes que per moments s'assemblen a les del traç de Van Gogh. L'experiència del protagonista quan es descobreix en la pintura és primer de sorpresa, però ràpidament s'abandona al goig i al gaudir de la troballa: l'oli pictòric és fresc i ell podrà mutar l'empremta matèrica. Annie, Annabella Sciorra, la muller pintora de Chris, a diferència de Van Gogh, està viva. La seva pintura és fresca, acabada de dipositar damunt la tela. Chris, a diferència d'Akira, està mort i amassar la matèria pictòrica que la seva dona diposita damunt la tela és el seu mitjà de contacte amb la vida. En el períple del difunt enamorat, les seves empremtes modificaran la pintura, i no solament perquè la matèria flonja i canviant del moment de la creació ens parla del gest viu de la seva autora, sinó perquè Chris participa també en el gest creatiu que es troba obert, ja que, ell en la seva dimensió, també és el *pintor*. En canvi, en la matèria pictòrica d'*Els Corbs* no hi ha transformació, no hi ha vida. La pintura està seca, immòbil, és el cadàver incorrupte del mestre creador i inviolable per un aprenent. Les travesses per l'empremta del gest artístic de Van Gogh, que proposa Kurosawa, i per l'empremta d'*Annie*, que proposa Ward, conflueixen en la idea de l'aportació semiològica de Passeron: "l'acte de pintar es troba atrapat a l'interior del quadre i la pinzellada, en tant que traç del gest, és la seva manifestació". (6)

## L'ús de la construcció pictòrica com un espai real

Akira viu la fantasia de la pintura paisatgista de Van Gogh com la mateixa natura, hi habita i travessa els paisatges com si fossin espais reals. El reconeixement de Kurosawa pel creador Van Gogh projectarà una simbolització de les imatges del pintor que permetrà el trànsit mític tradicional de vivenciar, com una realitat, la imatge pictòrica de l'artista i les coses per ell representades. El tractament de la pintura com en la realitat ens remet de nou al *Van Gogh* de Resnais i Hessens. Alain Resnais explica que després de l'estrena del documental, una senyora li va dir: "...quin viatge més bonic que vostè ha fet!". Comentari que Resnais va agrair perquè s'adeia plenament al seu objectiu: "tractar les coses representades en la pintura com a coses reals". (7) Si bé a *Van Gogh*, els directors europeus van abordar l'*objectivització realista* a partir de l'evacuació de la pintura –color, composició– i ho van fer amb la fragmentació espacial del quadre i la intenció del muntatge que produeix una única i immensa tela; el director japonès a *Els Corbs* ha aconseguit visiblement *le beau voyage* que va retornar, un dia, una espectadora a Resnais. Kurosawa visualitza cada vegada un sol quadre, amb un cert respecte per la composició original de la tela, cosa que resulta menys agressiva respecte a la mirada perceptiva de la pintura. La seva *operació realista* es basa en la construcció d'una imatge imaginària a partir de la pintura que rep el tractament d'espai real. El quadre és un decorat, un fons per a la figura humana. La seva presència restitueix la construcció pictòrica al model pictòric de la naturalesa; amb el seu ús naturalista la retorna a l'estadi de model inspirador. Com apunta Nathalie Heinrich, "aquest és el poder suprem d'un pintor a qui la posteritat no ha deixat d'engrandir de manera continuada", és a dir, el d'un creador d'un mon fictici, el qual, més tard, servirà de model a la realitat. (8)

La imatge del traç de Van Gogh és encara un altre punt de trobada de la falla de Kurosawa amb el documental de Resnais i Hessens. En ambdues obres, la proximitat que confon el quadre pictòric amb el cinematogràfic revela una radiografia dels traços en forma de matèria que contenen la tensió del traç, la línia de força, el nervi de l'obra. Si Kurosawa ho fa en relació amb la figura humana i incisivament amb els recorreguts a l'interior de la tela, Resnais i Hessens aprofitaran també el moviment i, sobretot, faran visibles els traços a través de la fragmentació espacial de la tela. La "psicologització" de l'artista que hi veu Aumont (9) en aquest procediment de Resnais i Hessens ens situa davant la tradició platònica que assimila l'obra a l'artista. D'aquest mateix cabdell d'herència platònica estira Kurosawa, la visualització del traç és el pòsit del gest, l'empremta de la creativitat de l'artista. La diferència entre ambdues propostes rau en la intenció de l'ús semblant de la imatge pictòrica. Si Resnais i Hessens van proclamar sempre la celebració del mite, Kurosawa, a la fi del segle passat, celebra l'artista, el creador que hi ha darrere del mite artístic, encara que, al fer-ho, participa també d'engrandir el mite.

A *Més enllà dels somnis*, l'espai cinematogràfic és més que mai un espai un espai projectat i construït com la mateixa representació pictòrica. A partir de la pintura i amb la generació sintètica de la imatge Chris viu una fantasia pictòrica com si d'una realitat física es tractés, o ho podríem dir millor encara, d'una realitat feta amb pintura. El protagonista agafa una flor pintada, l'esclafa a la mà i l'oli moll comença a regalimar, rellisca en la matèria pictòrica pel seu pas urgent, i al seu voltant, l'herba, els arbres i l'aire són pictòrics i, alhora, tenen moviment. Ell és, alhora, qui gaudeix de la pintura i qui la construeix, amb la seva ment pinta i dona moviment. El quadre habitat per Chris és el d'una autora anònima per a la història de l'art, la qual cosa permet al coautor engrandir el traç tot creant noves representacions. Vincent Ward assimila també l'obra pictòrica a la seva autora seguint el fil de la tradició platònica: el quadre com a representació del somni conjunt de la parella, no solament capaç d'evocar l'altre i la vida compartida, sinó de ser directament la persona estimada en la seva absència.

### **L'anhel pels creadors en el si des les seves obres**

A *Més enllà dels somnis*, el contacte amb l'empremta del gest artístic de la seva dona ofereix a Chris la il·lusió de la vida i, a la vegada, el confirma en la condició de mort. Justament, Chris, qui anhela, és el mort i la pintora, qui es troba en vida. Contràriament, en el *Els Corbs* qui anhela és viu i el pintor anhelat, mort. Si aquesta diferència no resulta determinant quant a l'anhel pels creadors en el si des les seves obres, sí ho és que Van Gogh pertanyi a la història de l'art i l'obra d'Annie, no.

A *Els Corbs*, la travessa per l'empremta matèrica del gest del pintor és la immersió en l'essència del creador; l'obra permanent que ha immobilitzat el seu gest impermanent i l'únic palpit possible d'acostar-s'hi quan el creador ha desaparegut. El tractament de l'obra com a relíquia hi és present; l'estudiant de la mirada l'usa, hi està en contacte, la veneració és implícita i el desig que connota és el de la participació de les qualitats i virtuts del creador de les imatges. L'aparició d'Akira en el cos de la pintura és un somni de gràcia, un regal que solament poden rebre aquells que es dediquen a la recerca i a la pràctica artística amb apassionament, que s'entreguen amb ingenuïtat fins a l'extrem de la follia si aquest és el preu de la plasmació de l'imaginari.

L'obra de Van Gogh i la de la desconeguda Annie es converteixen en insòlites i innovadores escenografies. La lectura del quadre com a "posada en escena" que proposa Schéfer (10) en cada nova lectura, Kurosawa i Ward l'extremen en materialitzar-la amb una redoblada fantasia, gràcies a la capacitat generadora de la imatge numèrica, un nou saber capaç d'enunciar-la com a travesses al·lucinatòries de caràcter iniciàtic, en la vida i en la mort.



## NOTES

(1) HEINICH, N. "Le Public des musées et l'audience télévisée". A: BECQUART, G.; BLAZY, S., eds. *Télé-Musée: actes du colloque européen, Lille, 3 et 4 octobre 1988*. Lille: Association des Conservateurs des Musées du Nord-Pas-de-Calais, 1990. p. 47-51.

ISBN 2-908528-01-0

(2) Un exemple, de gran difusió, van ser les cortines de continuïtat de Televisió Espanyola a partir de quadres de Seurat, Van Gogh i d'altres pintors, emeses les temporades 1996 i 1997.

(3) BACHELARD, G. *La Poétique de la rêverie*. 3a ed. Paris: Quadrigue: PUF, 1989.

ISBN 2-13-042974-2

(4) BELLOUR, R. *L'Entre-Images 2: mots, images*. Paris: P.O.L., 1999.

ISBN 2-86744-672-4

(5) CALABRESE, O. *La Macchina della pittura: pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*. Bari: Laterza, 1985.

ISBN 88-420-2582-8

(6) PASSERON, R. "Sull'Apporto della poietica alla semiologia del pittorico". A: CALABRESE, O., ed. *Semiotica della pittura*. 1a ed. Milano: Il Saggiatore, 1980. (Il Saggiatore Studio; 20). p. 33-48

(7) Citat per BRETEAU, G. *Abecedaire des films sur l'art moderne et contemporain 1905-1984*. Paris: Centre Georges Pompidou: Centre national des arts plastiques: Musée national d'art moderne, 1985.

ISBN 2-85850-294-3

(8) HEINICH, N. *La Gloire de van Gogh: essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris: Minuit, 1991.

(Critique)

ISBN 2-7073-1398-X

(9) AUMONT, J. *El Ojo interminable: cine y pintura*. 1a ed. Barcelona: Paidós, 1997. (Comunicación Cine; 78). ISBN 84-493-0269-2

(10) SCHÉFER, J.L. *Escenografía de un cuadro*. Barcelona: Seix Barral, 1970 (Biblioteca breve. Museu; 303)

**Aurora Corominas** és professora dels Estudis de Comunicació Audiovisual de la UPF i realitzadora de vídeo i cinema. Ha estudiat les produccions audiovisuals sobre Joan Miró i la dramatització de la pintura en el documental d'art pre-televisiu. Ha estat co-comissària de l'exposició *Fora de camp. Set itineraris per l'audiovisual català* i coautora, amb Ramon Espelt, del catàleg del mateix nom. En la seva tesi doctoral ha estudiat la representació cinematogràfica del gest de l'artista.