

EL CINE SOBRE ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS: EXPLORACIÓN DEL CANON DEL ARTE ACTUAL

JAVIER CALVO
Universidad San Jorge. Zaragoza

Resumen:

Existen varias teorías sobre la relación entre realidad y cine. Frente a la idea de representación natural de esa realidad, se contraponen la vía del cine como instrumento creativo (a la manera de Metz o Pasolini). Si optamos por este camino, la creación de historias en el medio puede entenderse como la creación de universos simbólicos.

La visión de Berger y Luckmann apoya el universo simbólico como elemento de legitimación. Las películas sobre artistas contemporáneos sirven, así, para institucionalizar a las figuras clave que conforman un canon para el arte actual, siendo este canon un elemento básico en el desarrollo de la Historia del Arte. Con los ejemplos paradigmáticos de “Pollock” (*Pollock*, Ed Harris, 2000) y “El amor es el demonio” (*Love is the devil*, John Maybury, 1998), el análisis de contenido pondrá de manifiesto los recursos fílmicos y narrativos utilizados para la mitificación de estos artistas, situados por encima de los valores sociales tradicionales, y su construcción como agentes que legitimen el arte de las vanguardias contemporáneas. En última instancia, esto permitirá legitimar el mercado artístico actual.

Palabras clave: cine, arte contemporáneo, artista, legitimación, canon.

Title: FILMS ABOUT CONTEMPORARY ARTISTS: EXPLORATION OF RECENT ART CANON

Abstract:

There are many theories about the relationship between films and reality. In opposition to the idea of the cinema as a natural depiction of reality, many authors such as Metz or Pasolini defend cinema as a creative tool. Following this path, creation of stories in filmic media can be understood as a creation of symbolic universes, which is a way of constructing social reality, as Berger and Luckmann explain.

Films about contemporary artists contribute –with this social construction– to institutionalize most important figures in the canon of recent art, so long as canon is a basic component in History of Art. With the paradigmatic examples of *Pollock* (Ed Harris, 2000) and *Love is the devil* (John Maybury, 1998), discourse analysis will show filmic and narrative mechanisms used for turning these artists into legends, myths who will be able to support recent art as an established form of universal Art, so in the end, they will become valid figures for the art market too.

Keywords: cinema, contemporary art, artist, institutionalization, canon.

INTRODUCCIÓN

La Historia del Arte es una disciplina compleja que se ha ido construyendo de forma sistemática e institucional (Borrás, 1996). Este último aspecto indica que requiere, por tanto, de una serie de agentes que determinen qué puede y qué no puede ser considerado arte. De este modo, se puede crear una corriente artística mundial aceptada y asumida.

Sin embargo, por su volumen y profundidad resultaría casi imposible aprehender completamente esta producción artística legítima. Por eso, es necesario el establecimiento de un canon, un modelo rector que resuma sus grandes hitos y ejemplifique los postulados –institucionales- que orientan sobre lo que se considera como obra artística.

En este sentido, el arte contemporáneo –si lo entendemos como aquel cuyo producto surge a partir del cambio de vanguardia histórica a contemporánea- ha tomado el testigo de este modelo que refleja las sucesivas etapas del arte mundial. Por eso, este arte necesita también de sus propios mitos y leyendas, personajes dogmáticos que aseguren la pervivencia de ese canon pero que, sobre todo, ofrezcan al mercado contemporáneo una legitimidad de su funcionamiento.

Los elevados precios de las obras, el carácter trashumante de los artistas o el extremismo ocasional de algunas propuestas exigen un caudal de recursos –económicos o humanos- que a veces resulta difícil de asumir. Así, una historia sólida del arte contemporáneo puede respaldar este mercado y justificar su presencia a través de la exclusividad y pertinencia de sus protagonistas.

Pero la creación de mitos es un proceso complejo, y la sociedad mundial, enormemente vasta. Por eso, la instauración de nuevos conceptos asumidos en el imaginario de la gran masa requiere de un transmisor que sea capaz de impactar de forma rápida y masiva en la mente del público. Por ejemplo, el cine.

EL CINE, UN AGENTE LEGITIMADOR

Los grandes artistas del arte contemporáneo han podido tener vidas excitantes e impactantes, pero una traslación fiel de su biografía a la pantalla puede resultar, además de inviable –por cuanto la narración exige siempre una síntesis- poco espectacular. El cine, sin embargo, dispone de un lenguaje propio capaz de jugar con lo emocional, sin tener que perder de vista el referente real de su objetivo.

Existen varias teorías sobre la relación entre realidad y cine. Frente a la idea de representación natural y fidedigno de esa realidad, o la búsqueda de un método objetivo como pudiera hacer Vértov (Aumont: 2004), se contraponen la vía del cine como instrumento de creatividad o, al menos, de estilo. Pasolini ya afirmaba que el cine “es una escritura natural de la realidad” constituida por signos; en consecuencia, “un medio de anotación del sentido de la realidad, y potencialmente de expresión de ese sentido” (Aumont, 2004: 77). Mezt, por su parte, entendía el cine como discurso que se organizaba a sí mismo como narración (Stam, 2001: 138). Si optamos por el camino del cine como escritura, por tanto, la creación de historias en el medio puede entenderse como la creación de universos simbólicos. La escritura visual se realiza a partir de signos, que Pierce divide en tres clases fundamentales: iconos, índices y símbolos (Casetti y Di Chio, 2007), pero además, puesto que en el interior de cada lenguaje podemos hallar valencias de los tres tipos, también las imágenes en movimiento presentan vínculos de raíz con todos ellos (Casetti y Di Chio, 2007: 63).

La visión de Berger y Luckmann (1968) defiende el universo simbólico como elemento de legitimación. Ambos autores consideran que la legitimación es un proceso “que constituye una objetivación de significado” (1968: 120). Así, los procesos simbólicos, situados en un nivel avanzado de legitimación, se referirían a “realidades que no son las de la experiencia cotidiana” (Berger y Luckmann, 1968: 124, 125).

De este modo, las películas sobre artistas contemporáneos sirven para institucionalizar a las figuras clave que conforman un canon para el arte actual, preparándolas para despertar el interés del espectador. Como afirma Abril (2008: 43), en nuestra sociedad posmoderna los objetos visuales “han sido ya largamente acondicionados por códigos y gramáticas” y “técnicamente elaborados para atraer, dirigir o conservar la mirada sobre sí”.

Con los ejemplos paradigmáticos de “Pollock” (*Pollock*, Ed Harris, 2000) y “El amor es el demonio” (*Love is the devil*, John Maybury, 1998), el análisis de contenido cualitativo pondrá de manifiesto los recursos fílmicos y narrativos utilizados para la mitificación de estos artistas y su construcción como agentes que legitimen el arte de las vanguardias contemporáneas. En última instancia, esto permitirá legitimar el mercado artístico actual.

“POLLOCK”: LA CREACIÓN DE UNA LEYENDA AMERICANA

La renovación de las vanguardias históricas vino, a mediados del siglo pasado, de la mano del panorama estadounidense. Por eso, no es de extrañar que el ascenso de Pollock a la cumbre artística, tal y como aparece retratado en la película homónima, cumpla a la perfección los cauces del llamado “sueño americano”. En efecto, el pintor desarrolla una trayectoria vital de progreso, desde el anonimato artístico hasta el estrellato más popular, que se enmarca dentro de los esquemas de éxito que ofrece la “tierra de las oportunidades”. Este lugar común se refleja como un camino ascendente apoyado en la constancia de su trabajo, el talento innato (un aspecto que, como veremos, resulta fundamental para la justificación de su genio) y, cómo no, el respaldo de las instituciones del arte americano, de modo que, en el filme, Nueva York se erige como el único centro posible del arte mundial, en constante búsqueda de nuevas esencias artísticas para ofrecer al planeta el valor de su talento. De este modo, el ascenso social de Pollock no conlleva únicamente una autorrealización interna, sino que su trabajo se proyecta sobre la sociedad y ofrece una verdadera aportación al mundo.

La recompensa americana por el sacrificio del compromiso con su trabajo se le aparece a Pollock en el primer punto de giro de la película, cuando Howard Puztel, colaborador de la notoria mecenas Peggy Guggenheim, se interesa por su obra. Aquí es donde Nueva York despliega su magnanimidad, dispuesta a pulir hasta la superficie un auténtico diamante en bruto, y demuestra su potencial para sufragar los gastos de un genio emergente. En general, es notoria la presencia de las instituciones artísticas estadounidenses a lo largo de toda la película, y son ellas las rectoras de un proceso creativo que, finalmente, se ha acomodado en la depuración capitalista que toma forma en el llamado “mercado artístico contemporáneo”. Pollock es uno de los primeros artículos de intercambio económico dentro del catálogo de ese nuevo panorama, por lo que resulta fundamental, en el filme, establecer de forma clara el papel director de los mercaderes del arte. De las obras que pivotaban en torno al proteccionismo de las cortes reales hasta la dispersión de las galerías, los artistas como Pollock son ya fruto de una democratización del arte: el dinero es la única medida de corte, clasista, sí, pero no estamental.

Junto con las instituciones, existe otro agente legitimador que se muestra en la película desde la propia escena de comienzo: los medios. El filme se abre en flash forward con un primer plano de la revista *Life* que una mujer sostiene entre sus brazos; esta mujer se abre camino, seguida por el enfoque cercano de la cámara, entre la

multitud de una fiesta. Enseguida entendemos que se trata de la inauguración de una de las exposiciones de un Pollock ya famoso. La poseedora de esa revista pretende que el artista estampe su autógrafo en un artículo dedicado a él. El plano, desarrollado a cámara lenta, sostiene una fuerte semántica a pesar de su simpleza. El hecho de que Pollock aparezca en los medios no es sino el síntoma de una genialidad asumida por la masa, a través del poder moldeador de la agenda setting. El artista se convierte en tema de relevancia social y debate público, si tenemos en cuenta, además, que la modernidad mediática ha generado un espacio público nuevo, en el que no se requiere la presencia simultánea en un lugar común, “ni la comunicación dialógica característica de la interacción cara a cara” (Thompson, 1998: 173). Lo mediático es masivo, y por tanto, compartido; aquí reside el carácter público de sus protagonistas, y Pollock, a partir de ahora, es propiedad de la nación americana como un valor establecido.

En su apropiación de la figura de Pollock, la prensa convierte al artista en un elemento de la “historia”. Como afirma Thompson (1998), el desarrollo de los medios de comunicación de masas ha originado la llamada “historicidad mediática”. Así, la percepción de un acerbo histórico quedaría vinculada a la presencia de este sustrato en una colección de medios que se convertirían, para el receptor, en la fuente fiable de conocimiento sobre esa realidad. De este modo, Pollock, al quedar reflejado en la prensa americana, entra a formar parte de ese tronco histórico común, convirtiéndose en objeto de admiración y estudio.

Todo ello, en realidad, no resultaría de especial relevancia para el individuo si no se tratara, también, de un método de acceso al poder. En efecto, la modernidad trae consigo una extrema vinculación entre visibilidad y poder, de modo que la presencia factible en los medios reviste una nueva categoría de autoridad (Thompson, 1998). El poder se asume naturalmente para los personajes mediáticos, del mismo modo que se enfatiza el recuerdo de los mismos en la mente del receptor. En consecuencia, poder y recuerdo convierten a esos personajes en leyendas.

En cualquier caso, “Pollock” no sería útil para el enaltecimiento de la Nueva York del mecenazgo si no se justificara a su protagonista como verdadero merecedor del cumplimiento de ese sueño americano. Su genio está respaldado por el papel de esos dos agentes institucionales, pero es necesario establecer un origen en la forja de esa leyenda, la determinación de la causa-efecto. ¿Qué es lo que ha llevado a Pollock a convertirse en tesoro de la nación?

En “Pollock”, la mitificación del personaje se realiza a través de su obra. La presencia de las piezas es constante durante la trama y, como expresión directa del genio interno del artista, mantienen con su autor un vínculo casi biológico. Los cuadros que Pollock pinta son su auténtica descendencia, pero esta concepción no es orgánica ni natural, sino que se observa desde un punto de vista deificado. Así, el filme construye, entre el montaje, la música y el guión, momentos cumbre para la escenificación de la creación de esas obras en los que Pollock, como personaje, adquiere la categoría de demiurgo divino.

Ya en la primera parte de la película algunas secuencias establecen que el artista posee un verdadero impulso creador, algo inherente a su esencia. En concreto, la escena en que la compañera de Pollock, Lee Krasner, observa cómo éste comienza a perfilar súbitamente una obra que parecía acabada. Ella, desconcertada, inquiere al artista sobre la clasificación de su trabajo, animándolo a encontrar una definición académica que se adecue a lo que pinta. Pero él, reticente a cualquier vínculo con abstracción o surrealismo, acaba confesando: “*Yo soy la naturaleza*”. Esta declaración de intenciones ofrece un primer esbozo del Pollock-genio: en él, esto es natural, innato, forma parte de su ser.

Pero el verdadero éxtasis creador se pone de relieve algo más tarde, en el momento en que Pollock acomete el diseño del mural que Peggy Guggenheim le ha encargado para la decoración de su apartamento. Esta escena resulta reveladora de la técnica que el filme utiliza para la mitificación: aquí, Pollock va a convertirse en profeta.

Tras el encargo, Pollock pasa los días abstraído, escondido de todo estímulo exterior. Se encierra en su casa para tratar de hallar una respuesta pictórica a este nuevo reto, pero la ausencia de las musas parece atormentarle, casi como la figura de un mártir, estigmatizando su propio cuerpo. Sin embargo, la inspiración acaba por llegar, y la película lo recrea como un auténtico milagro.

La puesta en escena nos muestra a Pollock en el estudio, fumando, frente al enorme lienzo en blanco. La música, que ha quedado suspendida en un mismo tono, perceptible sólo de fondo, y el informe humo del cigarro dan forma y voz a la calma que precede a la tormenta. De pronto, un breve plano-contraplano enfrenta los ojos de Pollock al lienzo en cuatro pasos. En primer lugar, la superficie blanca de la tela abarrotada el cuadro fílmico: es la nada absoluta, el vacío previo a la creación. El montador del filme deforma aquí el equilibrio entre información contenida y tiempo de

exposición, puesto que el plano se alarga hasta nublar la percepción. A continuación, un plano detalle de los ojos de Pollock, que parpadean, inquietos, como si estuvieran sintiendo algo. De nuevo el lienzo blanco, el terreno virgen donde construir. Y por fin, ahora sí, los ojos de Pollock, suspendidos en el tiempo. Ya no parpadean, porque están recibiendo un mensaje: ahora es cuando está a punto de desbordarse la inspiración, que llega de improviso, en forma de comunicado divino. Súbitamente, la música crece en intensidad y el personaje adquiere movimiento: tira el cigarro al suelo y rasga el lienzo con un primer brochazo demoledor.

En efecto, esta pequeña secuencia carga al personaje con todo el poder de una mística celeste. Pollock se nos muestra como un profeta recibiendo el mensaje sagrado, en un momento visionario (son los ojos los que se manifiestan en la pantalla) semejante al éxtasis religioso. Esa catarsis lo transforma en el canalizador de la energía divina del creador, presente en la fuerza de ese primer brochazo. Así, no es sólo que asuma la condición de demiurgo, sino que su propia mano está guiada desde las alturas: Pollock es el encargado de transmitir la palabra venida de un mundo sacro, a la que dará forma en sus cuadros.

Si con esta escena Pollock se convierte en el padre fundacional del *action-painting*, la idea de la iluminación vuelve a repetirse más adelante, con un esquema técnico diferente, para justificar la aparición del *dripping*. Pollock y Krasner se han refugiado en el campo tras una época de crisis del artista, agravada por sus problemas con el alcohol y ciertos trastornos mentales. El contacto con la energía telúrica parece devolverle su esencia: en cuanto se mancha las manos de tierra, vuelve a manchárselas de pintura. De este modo, instala su taller en el campo y se dedica a crear obras nuevas.

Las piezas, sin embargo, están llegando a un punto crítico de repetición que sus propios colegas advierten. Pollock necesita depurarse, cerrar una etapa y abrir otra. La renovación llega cuando en un momento dado, ante la recomposición de un cuadro, el pincel que sostiene gotea accidentalmente sobre el suelo, dejando como rastro un reguero informe. La visión de ese trazo totalmente automático y surgido de la casualidad –o guiada la mano inconsciente del artista, tal vez, por alguna fuerza superior- inspirará a Pollock la apertura de un nuevo camino, “*una nueva brecha*”, como sugiere su esposa cuando descubre este hallazgo. La cámara pasa entonces a encuadrar este primer trazo, conformando visualmente un lienzo, y ofrece al espectador lo que el artista está viendo: la deslumbrante intuición de todo un nuevo estilo, el expresionismo abstracto.

“EL AMOR ES EL DEMONIO” Y LA TRÁGICA REALIDAD

Si en “Pollock” la mitificación pone el énfasis en la obra, en “El amor es el demonio” este proceso se realiza a través del personaje. La biografía de Francis Bacon ofrece detalles bastante singulares, y la película de Maybury aprovecha esta circunstancia para construir en torno a su figura todo un cúmulo de atributos que, como se verá, acabarán trasladando al personaje a una dimensión que podemos considerar supra-humana. El director no busca tanto la reconstrucción realista como la creación de una serie de impresiones visuales que ayuden a esbozar un perfil de lo que el personaje de Bacon pudo ser. Estos retazos contribuirán a acrecentar el aura mítica del pintor.

La diégesis de “El amor es el demonio” pivota en torno a una época en que Bacon es ya un artista reconocido y de éxito crítico: la relación del pintor con su amante George Dyer. La película es un gran flashback, y comienza en el último plano temporal de la narración, con el suicidio de Dyer justo antes de la gran exposición de Bacon en el Grand Palais parisino. A partir de ahí, el director recrea una historia a medio camino entre lo real y lo posible, centrada en la vida privada del artista. Si Epstein afirmaba que el cine, como parte de la revelación fotogénica, siempre “revela algo de la interioridad de los sujetos filmados” (Aumont, 2004: 77), en “El amor es el demonio” el interior de Bacon es la gran justificación del film.

Maybury potencia los excesos de esta vida privada para caracterizar al personaje con fuerza. Sus atributos de homosexual, bohemio y masoquista, puestos continuamente de relieve en la película, lo convierten en una persona emocionalmente compleja, capaz de construirse para sí un orden moral autónomo, diferente. Este es el punto que más interesa del Bacon fílmico: su tortuosa vida interna, más allá de todo juicio, le procura un lugar en un plano moral paralelo, un baremo nuevo con el que medir sus acciones, que ya no tienen cabida bajo el manto de la ética vulgar. Bacon es capaz de romper las leyes del amor y buscar el dolor en su relación afectiva. Su conciencia rectora, por tanto, es tan libre que se sitúa, quizá no por encima, pero sí fuera del ámbito de cualquier mortal común.

A este respecto, son especialmente significativos dos momentos de la película que juegan, además, con el mismo referente intertextual –o transtextual, en palabras de Genette (Stam, 2001)-: la película de Sergéi Eisenstein “El acorazado Potemkin” (1925). En el primero de ellos, Bacon asiste a un combate de boxeo en el que la exhibición de la violencia va dejándole progresivamente extasiado. El culmen de este

proceso llega cuando un golpe fatal de uno de los boxeadores arranca de la cara de su contrincante un reguero de sangre que cae sobre el propio rostro de Bacon. Este rostro, además de remitir formalmente a uno de los personajes del film de Eisenstein en su fundamental secuencia de la escalinata, encarna el puro reflejo del terror, el deseo y el éxtasis amoroso.

El otro momento aparece, precisamente, cuando Bacon asiste a un cine de arte y ensayo para contemplar la proyección de “El acorazado Potemkin”, película que es ya un símbolo del horror que acarrea la violencia humana. En ese cine, Bacon disfruta hasta tal punto de las terribles secuencias que está observando que incluso lanza pequeñas exclamaciones y gritos de emoción, lo cual desorienta a la amiga que lo acompaña, que no puede evitar recordarle lo inadecuado que supone sentir ese extraño placer ante las imágenes que se muestran.

En ambos casos, Bacon es capaz de moverse en un terreno emocional que nada tiene que ver con lo socialmente establecido. Por eso, más allá de fetiches propios, sus condiciones éticas son completamente diferentes, y sus principios, desconcertantes, pero Bacon se mantiene fiel a ellos con una cruel coherencia que marcará toda su vida (al menos la que muestra el filme).

Este perfil parece sumamente adecuado para ser venerado como artista. El espectador descubre a un ser ajeno a su dominio moral, y esta actitud revierte al personaje de Bacon, al menos, de un aura de singularidad. Una capacidad de generar lo extraordinario que, además, viene alabada como en el caso de “Pollock” por el creador de mitos que es lo mediático. Así, en una de las escenas del filme, Bacon aparece entrevistado en un programa de televisión, cuyo presentador lo describe como “*el pintor vivo más grande de Gran Bretaña*”.

Sin embargo, el papel de los medios no resulta aquí tan relevante como la propia interioridad del personaje, de la que parte su proceso de exaltación. El hecho de que Bacon, como afirmábamos, se mantenga en una dimensión ética nueva y supuestamente libre le otorga al pintor una suerte de súper-sensibilidad y ultra-consciencia que le permite ver más allá de lo humanamente legible. Por eso Bacon es capaz de percibir una trágica realidad del mundo que parece resultar ajena a los demás, y que es, precisamente, el atributo que más se admira de él –como resalta convenientemente el discurso que inaugura la exposición del Grand Palais al comienzo del filme: “*Su obra nos recuerda nuestra condición humana, con toda su belleza y sufrimiento*”-. Bacon es

el único que parece entender el terror inexorable que reside en la vida humana, y para transmitir esta condición, aprehenderá su esencia y la plasmará en sus cuadros.

Para que el espectador pueda observar de primera mano el horror de esta hipersensibilidad, la película refleja en su estructura muchos de los recursos pictóricos y motivos formales de la obra de Bacon, que en ningún momento aparece en el filme. Estas referencias pueden ser también esbozos del carácter temático de sus cuadros.

Así, son constantes los enfoques borrosos o deformados a través de superficies como el cristal (que remite siempre al cristal de las botellas que Bacon y sus amigos bohemios consumen con afán en los locales nocturnos) o la propia deformación de la imagen mediante el juego de la lente. En ocasiones, esto se combina con angulaciones extremas o de ilógica apariencia, que pueden incluso ocultar parcialmente la percepción total del plano.

Además, el director juega con el tiempo, aumentando a veces la velocidad del plano o acelerando el montaje, y con el color, uno de los elementos más emocionales del lenguaje plástico. En la escena del combate de boxeo, por ejemplo, el éxtasis que produce ese reguero de sangre sobre el rostro del pintor supone también la culminación de una progresiva coloración de la imagen hacia tonos rojizos, que es, lógicamente, el color de la violencia de ese deporte. El filme tampoco es ajeno a los juegos de luz, puesto que muchas de sus escenas recrean un profundo claroscuro, construyendo así un terreno de tinieblas que remite al lóbrego interior de los protagonistas.

Respecto al carácter formal de la obra de Bacon, algunos de los motivos de sus cuadros más famosos se recrean también en el filme, como la pelea de los dos amantes de “Dos figuras” (1953), que transmuta la relación física amorosa en lucha encarnizada entre dos cuerpos, las sobrias arquitecturas que encuadran muchas de sus figuras y que tendrán un protagonismo notable en las últimas escenas, para recrear la caída a los infiernos tanto de Dyer como de Bacon, o el carácter tríptico de la mayoría de sus pinturas, presente, por ejemplo, cuando Bacon se refleja en un espejo triple en un momento dado de la historia.

En este sentido, hay que destacar también las múltiples referencias al arte clásico que utiliza la película. Existen varios momentos en que se muestran obras concretas de este periodo o los personajes caminan entre arquitecturas que remiten a templos columnados. Se trata de una forma de enlazar la novedad de las creaciones de Bacon con un producto artístico asentado y reconocido. De este modo, Bacon quedaría dentro

de la historia artística mundial que inauguraran los propios griegos y romanos, asegurándose un lugar en esa columna vertebradora del Arte.

Puesto que el pintor es el único capaz de percibir esa horrible suprarrealidad, esta condición lo convierte, como a Pollock, en una especie de visionario, y en tanto que es capaz de dar forma a esa dimensión en sus cuadros, en un nuevo profeta. Pero no se trata ya de un mensajero religioso, puesto que su palabra no remite a ningún código establecido de comportamiento. Más bien, sólo remite a su propio código, a ese orden amoral y autocreado, ultra-consciente, que lo convierte en objeto de admiración y de rechazo.

Este carácter de profeta, que enviste al personaje del valor de la sabiduría, quedaría remarcado en la película por el uso de la voz en *off*, con la que el Bacon fílmico ofrece al público sus reflexiones. De este modo, sus palabras van marcando el camino a seguir.

Por tanto, así como en “Pollock” la desviación moral del protagonista resultaba completamente estandarizada –alcoholismo y problemas de salud mental, circunstancias o bien impuestas por naturaleza o por debilidad- y quedaba reprobada por el contexto y el resto de los personajes, en “El amor es el demonio” se ensalza como atributo para que el espectador pueda deleitarla y comprenda, de este modo, la verdadera esencia sobrenatural de Francis Bacon, un aspecto que justificaría su presencia como jalón legendario del mercado artístico contemporáneo.

CONCLUSIONES

Tras el análisis de los dos filmes comentados en este artículo, observamos cómo las películas son capaces de utilizar sus recursos formales y estructurales para crear historias que puedan asumir atributos míticos para personajes reales a los que se desea ensalzar. En este caso, “Pollock” y “El amor es el demonio” ofrecen dos posibles modelos de exaltación de dos artistas fundacionales para el arte contemporáneo: uno a través del producto de su genio, y otro mediante su personalidad. En ambos, la singularidad de sus actos otorga a estos personajes un aura especial, sobrehumana, que pretende una legitimidad de su peso en la Historia. Por ello, dentro de la ficción aparecen como seres dignos de admiración, de tal modo que fuera de ella el público puede ser capaz de empatizar con estos sentimientos y alabar su maestría.

Así, al ser protagonistas de un mercado cuyo producto es joven, estos personajes aseguran su papel como portadores de la renovación artística. Además, con la labor de

estas películas, el arte contemporáneo va construyendo, poco a poco, una historia mediática propia, que asegure sus leyendas particulares y ofrezca al cliente una justificación de sus reglas de mercado.

BIBLIOGRAFÍA

- ❖ ABRIL, G.: *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*, Madrid, Síntesis, 2008.
- ❖ AUMONT, J.: *Las teorías de los cineastas*, Barcelona, Paidós Comunicación Cine, 2004.
- ❖ BERGER, P. y LUCKMANN, T.: *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1968.
- ❖ BORRÁS, G.: *Teoría del arte I*, Madrid, Historia 16, 2006.
- ❖ CASETTI, F. y DI CHIO, F.: *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós Comunicación Cine, 2007.
- ❖ FICACCI, L.: *Bacon*, Colonia, Taschen, 2003.
- ❖ STAM, R.: *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós Comunicación Cine, 2001.
- ❖ THOMPSON, J.: *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós Comunicación 101, 1998.