

students to propose their own solutions to the situation, putting the theoretical issues at stake, but being crossed by innovative ideas, formed from their own creativity.

Keywords: Robotics - technology - programming - mathematics - middle school - innovation - creativity - articulation

Resumo: A presença da robótica na sala de aula possibilita acordar os sentidos dos alunos curiosos pelas novas tecnologias em um ambiente motivador de aprendizagem interdisciplinar. Depois de uma introdução teórica, a modalidade de trabalho baseia-se em atividades práticas, propostas como desafio. Estas atividades incentivam aos alunos a propor suas próprias soluções para a situação, pondo em jogo os temas teóricos vistos, mas sendo atravessados por ideias inovadoras, formadas desde sua própria criatividade.

Palavras chave: Robótica, tecnologia, programação, matemática, escola média, inovação, criatividade, articulação

(^{*)} **Claudia Sepp.** Doctora en Ciencias Matemáticas (Universidad de Buenos Aires). Licenciada Matemática (UCAECE). Profesora y Asistente del Departamento de Matemática de Universidad CAECE

(^{**}) **Santiago Ferreiros Cabrera.** Ingeniero en Sistemas de Información (Universidad Tecnológica Nacional). Profesor de Talleres Pre-universitarios de Universidad CAECE y Profesor Adjunto e Investigador de la Universidad Tecnológica Nacional

(^{***}) **Vanesa Schwarzbach.** Licenciada en Relaciones Públicas (Universidad Argentina de la Empresa). Directora de Relaciones Institucionales de Universidad CAECE.

La influencia de la pintura en el cine: una herramienta para el diseño de la imagen como proceso metodológico

Fecha de recepción: agosto 2016
Fecha de aceptación: noviembre 2016
Versión final: marzo 2017

Paula Taratuto (^{*)}

Resumen: A partir del estudio de la obra pictórica y del análisis del cuadro cinematográfico, entendemos que influencia mutua de ambas artes en el Diseño de la imagen. Cine, pintura y fotografía forman parte de la historia de la representación visual del hombre. Al analizar la obra de realizadores consagrados, observaremos que toman elementos para la composición del cuadro, para crear profundidad de campo, para el manejo dramático de la luz, para el diseño de personajes, y otros elementos fundamentales del relato cinematográfico. El cine consideró desde sus orígenes a la representación pictórica como un referente importante. Así, la manera de encuadrar un plano fílmico sigue las mismas reglas que la pintura al tratarse en ambos casos de una representación bidimensional.

Palabras clave: cine – pintura - creación de la imagen - imagen cinematográfica - imagen pictórica - la pintura en el cine

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 157]

Una película es antes que nada imagen. Los principales estudios de cine contemporáneo, toman la tendencia de investigar los aspectos narrativos, más ligados a la narración, en un intento de descubrir cómo se articula el relato fílmico, en detrimento de su carácter visual.

Sin embargo un film se construye con imágenes y el hombre lleva más de dos mil años generando imágenes, así entonces resulta lógico pensar que la imagen cinematográfica conserva una relación con el legado visual que la precede. (Ortiz, A y Piqueras, M.J., 1995)

Entendiendo que existe una influencia mutua de ambas artes en el Diseño de la imagen. Cine, pintura y fotografía forman parte de la historia de la representación visual del hombre.

El arte de la composición plástica y del cuadro cinematográfico, tienen por objetivo llevar la atención del espectador por el camino visual diseñado por el autor. Como plantea Jacques Aumont, la Historia del Cine, al

menos propuesto el cine como arte, no tiene sentido si se la separa de la Historia de la Pintura (Aumont, J. 1995) Es más complejo de lo que parece comprender cómo la pintura está presente en el cine, entendiendo su interacción como referente iconográfico en el cine de ambientación histórica, como base para el argumento de una película, como disparador estético en la creación de mundos o apareciendo físicamente en un encuadre (Ortiz, A y Piqueras, M.J., 1995).

El cine, en búsqueda de una legitimación plástica y estética, reprodujo muchas pinturas, componiendo filmes completos inspirados en las composiciones pictóricas de los grandes maestros de la pintura. Por otra parte, ha contribuido a re encuadrar la pintura moderna. Para Borau son tres las características del cine “trasvasadas” a la pintura: “el manejo artificial de la luz, el encuadre y la posibilidad de reflejar el movimiento”. Este cineasta y académico señala que desde que el cine dispuso

de una gramática visual propia y renunció a expresarse únicamente en planos fijos y generales, aprendió a descomponer la acción en imágenes parciales. Decía: “La cámara fragmenta la supuesta realidad, la disecciona. Lo que le lleva a afirmar que el cine ha contribuido a re encuadrar la pintura moderna”. Uno de los artistas que mejor ha reflejado el peso del cine en la pintura ha sido, según Borau, Francis Bacon (1909-1992), admirador de Eisenstein y Buñuel, que ha utilizado en el lienzo el plano-contra plano típico del cine y ha intentado reflejar el movimiento. Respecto de la luz, considera que el artificio empleado en el cine para imitar la realidad se ha llevado intencionadamente a muchos lienzos, iluminación deliberadamente artificial de los cuadros de Eduardo Arroyo o David Hockney, desenfoque de algunos objetos en la pintura de Boccioni o Caulfield y los reflejos en algunas de Richard Estes. Borau considera también que el cine ha contribuido a establecer otro tipo de encuadres en la pintura. Así, recuerda las salidas de plano de alguna pintura de Freud, los picados y contrapicados de Malevich, las escenas inacabadas de Monory, el plano y contraplano de Arroyo, incluso los retratos como si fueran negativos de películas de Hamilton (De Pablos Pons, 2006).

Desde sus orígenes, el cine se ha visto influenciado por diversos medios: teatro, pintura, fotografía, literatura, etc. La pintura, como medio iconográfico, ha ocupado un lugar privilegiado en el cine y sus relaciones han sido analizadas, ya desde sus inicios, por destacados estudiosos del séptimo arte. Mitry, Bazin, Arnheim o Hauser reflexionaron, aunque no de modo muy profundo, acerca de los vínculos entre el arte cinematográfico y el pictórico (Cerrato, R. 2009). Pero no fue hasta la década de los 80 cuando se produjo un verdadero interés por las conexiones entre cine y pintura, que ha ido creciendo desde las últimas décadas hasta nuestros días como avala el incipiente número de publicaciones sobre esta temática (Bonitzer 1985, Walker 1993, Ortiz/Piquerías 1995, Aumont 1995, Dalle Vacche 1996, Barck 2008, Cerrato 2009). Parece indudable que el establecimiento de los estudios intermediales como disciplina académica a partir de los años noventa ha propiciado una eclosión de análisis teóricos y prácticos acerca de las relaciones entre los distintos medios, entre las cuales destacan la relación cine-pintura.

El fenómeno de la intramedialidad no es exclusivo de la literatura, sino que se da también en otros medios como por ejemplo el cine o la pintura. Así pues, cuando una película hace referencia a otra película o un cuadro hace alusión a otro cuadro nos encontramos ante referencias intramediales. *Las meninas* (1957) de Pablo Picasso son un ejemplo paradigmático de intramedialidad, pues en su obra el pintor andaluz reinterpreta al estilo cubista el famoso óleo de Velázquez que originalmente data de 1656. La intramedialidad pasa aquí por un cambio sustancial de estética y estilo transformando las formas barrocas en cubistas.

Este marco teórico, esta posibilidad de establecer estudios comparativos del análisis de la imagen, será el punto de partida para trabajar con una herramienta concreta y eficaz en el desafío de la enseñanza del diseño audiovisual.

El campo del abordaje teórico práctico va generando nuevas formas de apropiación del conocimiento. Fortaleciendo y reelaborando conocimientos y generando nuevos lenguajes, haciendo que el alumno busque la coherencia entre el hacer y el decir en el momento de diseñar a través de un proceso metodológico de diseño. Para lo cual podemos tomar ejemplos de grandes directores, directores de arte y diseñadores de vestuario que trabajan con la obra de grandes maestros de la plástica como fuente de inspiración.

Análisis de la imagen pictórica: Una herramienta de diseño

Analizando la obra de realizadores cinematográficos consagrados, observaremos que toman elementos para trabajar la composición del cuadro, para encontrar la forma de crear profundidad de campo, para el manejo dramático de la luz, para el diseño de personajes, y otros elementos fundamentales en la creación de la imagen. Ya que el cine, consideró desde sus orígenes a la representación pictórica como un referente importante. Así, la manera de encuadrar un plano fílmico sigue las mismas reglas que la pintura al tratarse en ambos casos de una representación bidimensional (De Pablos Pons, J. 2006).

Todas las artes se han enriquecido entre sí, pintura, fotografía y cine se han mezclado de tal modo que las unas y el otro se contienen en los múltiples y complejos procesos experimentales de la creación.

El cine deriva de la pintura y de la fotografía, añadiéndole aquello que jamás pudieron conseguir: Representar el tiempo. El cine reproduce la realidad en toda su dimensión espacio-temporal.

Hay alto grado de realidad entre el cine y su vinculación con la pintura. El cine es una máquina ilusionista que se relaciona con la pintura a través de crear esta ilusión de realidad, justamente por su carácter ilusionista y verosímil.

Al estudiar y visitar la obra de los maestros consagrados y descubrir a partir de su análisis y estudio, que ellos también se basaron en otros artista como fuente de inspiración, los alumnos incorporan la idea de que se puede reinterpretar un tema, una estética y ponerla en valor en un nuevo contexto sin que esto signifique una copia, si no transformándolo en un disparador que genera una nueva imagen. Como el caso de “Las Meninas” de Picasso, inspiradas en la obra de Velázquez.

Esto los fortalece como diseñadores de imágenes, legitimadas por el devenir de la historia de la cultura visual y su recorrido y estudio permiten la incorporación de las herramientas de diseño en el momento de crear su propia obra. Proporcionando un marco referencial que propicie el enriquecimiento visual a partir de la búsqueda de referencias visuales y documentación pictórica a la hora de crear nuevas imágenes.

Directores de cine como Fritz Lang y Houston, Peter Greenaway y otros han sido grandes artistas plásticos. Otros han puesto su arte al servicio de los decorados, Dalí por ejemplo, así como del vestuario, los títulos de crédito, la dirección artística o los diseños arquitectónicos o de los *storyboards* plasmados por las acuarelas de Kurosawa.

Varios creadores, desde sus obras, han favorecido poderosamente a la construcción de la imagen audiovisual. Tomaremos algunos de ejemplo.

En la obra del pintor y director galés Peter Greenaway (1942) podemos notar una constante búsqueda de estímulos para manifestar su visión, que la encausa por medio de un sinnúmero de cuadros pictóricos en movimiento, musicalizados. Pero en su universo la imagen nunca está sola, sino que existe de una manera permanentemente íntima con el sonido, lo que lo convierte en un lenguaje audiovisual: un film. “Priorizar la imagen, la imagen, la imagen”, expresa Greenaway que dice no ser pintor “porque las pinturas no contienen soundtracks”.

Sus obras, sin excepción, conjuran una exposición artística en movimiento. Un lenguaje visual que va del posmoderno barroco hasta el humor, la ironía y lo carnavalesco. Como en *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover*, donde una serie de planos secuencia nos devela que hay una pintura que sigue a otra pintura y a otra y así sucesivamente, eslabones que se conjuntan con una música minuciosamente elegida. (Wark, K. 2014)

Desde otra disciplina, Edward Hopper (1882-1967) fue un célebre pintor norteamericano que influyó en el cine de manera notable, tanto en su forma como en su fondo. Lo anterior se debe, principalmente, a la manera tan peculiar de utilizar la luz; pero también a sus composiciones, a la espacialidad que le brinda a los objetos y a las personas en los espacios, a las actitudes de sus personajes y al uso peculiar del color.

Vale la pena señalar que la relación entre Hopper y el cine es simbiótica, y manifiesta una influencia mutua y no unidireccional. De hecho pareciera que el estilo del artista está hecho de celuloide. Alguna vez Josephine, su mujer, reveló que Hopper solía acudir a solas al cine, por la noche, en busca de inspiración. Bien se sabe que su famosa pintura *Halcones de la noche* (1942), surgió del relato de Hemingway; no es casualidad que más tarde la versión cinematográfica *Forajidos* (*The Killers*, Robert Siodmark, 1946), la cual terminaría siendo la gran influencia del cine negro, utiliza este cuadro como punto de partida para sus secuencias. (González García, C. 2015) Eric Rohmer (1920-2010) director y también teórico, plantea que para él el cine es una expresión plástica de la realidad. Como arte basado en la significación visual la pintura tiene que intervenir en el cine como marco más idóneo de la representación bidimensional. Consiguiendo recuperar lo de irrealismo de la fotografía y el realismo de la pintura, afirmando que cine y pintura deben interpretar el mundo de forma distinta.

La pictorialidad del espacio fílmico se sustenta para Rohmer en el tratamiento o de las iluminaciones y por ello el encuadre se conforma como esencial. Cuadro, iluminación y tratamiento del color son básicos, y así lo defiende el genial director francés haciendo sentir en su obra la presencia de cierta pintura y ciertos pintores clásicos como Vermeer, Caravaggio y Rembrandt. También toma de su gusto por la pintura francesa el uso del encuadre centrado, el gusto por el color y rescata el realismo de las ideas de Bazin. Interesados en la restitución de la ilusión perfecta del mundo exterior mediante el sonido, el color y el relieve.

Rohmer sentencia: “el cine es una especie de pintura no cuando trata de emularla sino cuando toma raíz de alguno de sus elementos”. (Roa Gómez, J.)

La pintura en el cine: sus formas de representación

Desde sus inicios, el lenguaje cinematográfico vio en la representación pictórica un referente importante (De Pablos Pons, 2006). El encuadre cinematográfico, por ejemplo, sigue las mismas reglas que la pintura ya que en ambos casos nos encontramos ante una representación bidimensional. En cuanto a lo que la composición y al uso del color se refiere, el cine ha hallado en la pintura un referente indiscutible y es evidente que lo pictórico y lo fílmico guardan en común el deseo de representar una realidad ilusionada. Las posibilidades de integrar la pintura en un film son múltiples y variadas: el cine puede utilizar la pintura para componer la imagen basándose en las analogías que existen entre el encuadre de la pantalla y del lienzo, puede emplearla como fuente de inspiración para recrear ciertos ambientes, épocas y formas de contar. Sin embargo, más allá de motivaciones puramente estéticas, los cuadros pueden aparecer en la pantalla con fines narrativos. La incorporación de un cuadro en un film puede servir para completar, intensificar o reactualizar, mediante la analogía o incluso la contraposición, el sentido de la narración cinematográfica.

Barck establece una distinción muy importante en cuanto a la función que puede cumplir la pintura en el cine. Según esta estudiosa, los cuadros pueden desempeñar la función de objeto o de sujeto dentro del relato cinematográfico (Barck, J. 2008) o, dicho de otro modo, el cuadro puede tener una simple función objetual ayudando a interpretar una escena concreta o la totalidad de la película o bien puede activarse, convirtiéndose en sujeto y asumiendo así el papel de un personaje más de la diégesis. Al abordar el estudio de la inclusión de la pintura en el cine debemos establecer otra diferenciación básica (Barck J., 2008). Por una parte, el lienzo puede aparecer en la película de modo directo, es decir, el cuadro enmarcado aparece como tal en la pantalla. De este modo, tenemos una imagen (pictórica) dentro de otra imagen (cinematográfica). Por otra parte, el cuadro puede aparecer en la pantalla de manera no explícita, es decir, produciéndose un traslado compositivo: la imagen pictórica se integra en la imagen cinematográfica sin que aparezca un marco que separe el cuadro de la pantalla (Guserl, S., 2009). En este caso, la pintura queda sutilmente integrada en la película sin que haya distinción entre el encuadre pictórico y el cinematográfico. Obviamente, esta forma menos explícita de intermedialidad requiere un mayor conocimiento por parte del espectador para poder decodificar la analogía entre las dos imágenes y sus implicaciones. Dentro de esta segunda categoría (traslado compositivo), podemos distinguir entre las analogías de composición relacionadas con los colores, la iluminación, los contrastes, etcétera y los llamados *tableaux vivants* (Guserl, S., 2009), también conocidos como efecto cuadro o cuadros vivientes. El *tableau vivant* fílmico consiste en la puesta en escena de una obra pictórica por parte de los personajes de la película. Como advierte Barrientos Bueno:

Su finalidad es conducir a la autorreflexión sobre la representación visual, el lenguaje cinematográfico en oposición al pictórico (contrasta sus respectivas coordenadas espacio-temporales) suspendiendo durante unos instantes el discurrir temporal. Su presencia en el cine clásico se caracteriza por no interrumpir la narración sino estar al servicio de ésta mientras que en las manifestaciones cinematográficas alternativas busca sorprender al espectador con su aparición inesperada, se presenta de forma visible un deliberado paréntesis del tiempo cinematográfico a la vez que nos aparta del espacio narrativo. (Barrientos Bueno, M., 2008).

Referencias bibliográficas

- Aumont, J. (1995) *El ojo interminable*. Cine y Pintura. París: Séguier.
- Aumont, J. (1992) *La Imagen*. Buenos Aires: Paidós
- Barck, J. (2008) *Hin zum Film - zurück zu den Bildern*. Tableauxvivants: "Lebende Bilder" in Filmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini. Bielefeld: Transcript.
- Barrientos Bueno, M. (2008) *Claroscuros de guerra junto a un veterano: Goya y La hora de los valientes*, *Quaderns de cine*, 3, *Cine i memòria històrica*, 15-21.
- Borau, J. L. (2003) *La pintura en el cine. El cine en la pintura*. Madrid: Ocho y medio.
- Cerrato, R. (2006) *Victor Erice. El poeta pictórico*. Madrid: Ediciones JC.
- Guserl, S. (2009) *Intermediale Beziehungen von Male-rei und Film: eine Annäherung am Beispiel Goya*. Viena: tesina inédita.
- Ortiz, A., Piqueras, M. J. (1995) *La pintura en el cine*. Cuestiones de representación visual. Barcelona: Paidós.
- De Pablos Pons, J. (2006) *El cine y la pintura: una relación pedagógica*, *Revista ICONO*, 14 (7). Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2043872.pdf>.
- Gimeno Ugalde, E. (2011) *Cuadros en movimiento: la pintura en el cine: Relaciones intermediales en La hora de los valientes* [Mercero 1998] y *Te doy mis ojos* [Bollaín 2003] *Olivar* vol. 12 no.16 La Plata Julio/Diciembre, 2011. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-44782011000200012
- González García, C. (2015) *Sobre la relación entre la pintura de Edward Hopper y el cine 19 de julio*. Disponible en: [http://www.faena.com/aleph/es/ar-](http://www.faena.com/aleph/es/ar-ticles/sobre-la-relacion-entre-la-pintura-de-edward-hopper-y-el-cine/)

[articles/sobre-la-relacion-entre-la-pintura-de-edward-hopper-y-el-cine/](http://www.faena.com/aleph/es/ar-ticles/sobre-la-relacion-entre-la-pintura-de-edward-hopper-y-el-cine/)

Roa Gómez, J. (sf) *Eric Rohmer: Una aproximación al color*. Disponible en: <http://www.contraclave.es/filmstudies.htm>

Wark, K. (2014) *Sex, Art and Death: Kirsty Wark meets Peter Greenaway - Newsnight* entrevista para la BBC Publicado el 16 julio, 2014. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WBh57zwkoOw>

Abstract: From the study of the pictorial work and the analysis of the cinematographic picture, we understand that mutual influence of both arts in the Design of the image. Cinema, painting and photography are part of the history of the visual representation of man. In analyzing the work of consecrated filmmakers, we will observe that they take elements for the composition of the painting, to create depth of field, for the dramatic manipulation of light, for the design of characters, and other fundamental elements of the cinematographic story. The cinema considered from its origins to the pictorial representation like an important reference. Thus, the way of framing a film plane follows the same rules as paint when dealing in both cases with a two-dimensional representation.

Keywords: cinema – painting - fusion of the image - cinematographic image - pictorial image - painting in the cinema

Resumo: A partir do estudo da obra pictórica e da análise do quadro cinematográfico, entendemos que influência mútua de ambas artes no Design da imagem. Cinema, pintura e fotografia fazem parte da história da representação visual do homem. Ao analisar a obra de realizadores consagrados, observaremos que tomam elementos para a composição do quadro, para criar profundidade de campo, para o manejo dramático da luz, para o design de personagens, e outros elementos fundamentais do relato cinematográfico. O cinema considerou desde suas origens à representação pictórica como um referente importante. Assim, a maneira de enquadrar um plano fílmico segue as mesmas regras que a pintura ao se tratar em ambos casos de uma representação bidimensional.

Palavras chave: cinema, pintura, criação, imagem, cinematográfico, pictórico, pintura, cinema

(*) **Paula Taratuto**. Docente Universitaria. Maestranda en "Cine de América del Sur", que dicta el Departamento de Artes Audiovisuales del UNA (Universidad Nacional de las Artes). Graduada en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón en la especialidad de Dibujo y Escultura.