

IMÁGENES DE IMÁGENES: DEL CUADRO A LA PANTALLA*

* El presente ensayo se enmarca en el contexto del proyecto de investigación Fondecyt regular 1180962 ("Raúl Ruiz – libros, lecturas y constelaciones"), del que el autor es investigador responsable.

Images of images: from the canvas to the screen



Fernando Pérez Villalón



Doctor en literatura Comparada por New York University.
Este artículo fue elaborado en el marco del Proyecto
Fondecyt regular 1180962 («Raúl Ruíz-libros, lecturas y
constelaciones», Investigador responsable Fernando Pérez
Villalón). Departamento de Artes/Departamento de Lengua
y literatura, Universidad Alberto Hurtado (Santiago, Chile).

Correo electrónico:
fperez@uahurtado.cl

DOI: <https://doi.org/10.37127/25393995.39>

RESUMEN

Este ensayo aborda la pregunta por las imágenes que representan a otras imágenes, primero de manera amplia y panorámica, centrándose en el motivo pictórico del cuadro en el cuadro, y luego de modo algo más específico, enfocándose en la presencia de la pintura en el cine, de la que se analizan algunos casos como ejemplo. Este examen parte de la idea de que las imágenes de imágenes son un modo de indagación en las relaciones entre imagen, materialidad, medialidad y mirada.

Palabras clave:

imagen, medialidad, cine, pintura.



ABSTRACT

This essay focuses on the question of images that represent other images within them, first in a broad and panoramic manner, focusing on the pictorial theme of the painting within a painting, and then more specifically, focusing on the presence of painting in cinema, of which a few examples are analyzed, starting from the assumption that images of images are a mode of enquiry into the relations between image, materiality, mediality, and the gaze.

Keywords:

images, media, cinema, painting.

Desde bastante temprano en la historia de la producción de imágenes, nos encontramos con algunas que reproducen otra imagen como parte del mundo físico que representan, como por ejemplo, en vasijas griegas en las que se distinguen escudos decorados y vasos pintados al interior de las escenas mitológicas o cotidianas representadas en su superficie. Este motivo se volvió un lugar común con el auge del cuadro como formato para la pintura que acompañó al proceso de constitución del arte como un campo autónomo a inicios de la modernidad.¹

Las imágenes de imágenes dan cuenta de la presencia de las imágenes en la vida cotidiana, poniendo de manifiesto su soporte material en su carácter de objeto físico: la imagen no se presenta en ellas como una experiencia incorpórea o desencarnada, sino marcada por una medialidad específica. Debido a la atención prestada a su carácter de objeto, muchas veces se muestran las imágenes en escorzo, fragmentadas o parcialmente cubiertas por otra imagen o por otro objeto, como subrayando su interacción con el mundo del que forman parte. En estas imágenes de imágenes aparecen también muchas veces con su entorno espacial y social, su uso o función, su proceso de producción y su relación con la mirada del espectador.

En algunos casos, la imagen dentro de la imagen representa una materialidad o medialidad distinta de la utilizada para componerla, como el óleo representando piedra o metal, y en otros casos coincide la materialidad de ambas imágenes, como el óleo representando una pintura al óleo. En este último caso, se producen una paradoja y un desafío técnico interesantes, ya que

tenemos por un lado al óleo como material pictórico representando, por ejemplo, un espacio arquitectónico, cuerpos humanos que se mueven en él, los ropajes que los cubren, un paisaje natural, y por otro lado, la representación de una pintura hecha del mismo material del que están hechas todas las figuras, pero que debe esforzarse por hacer aparecer su diferencia, en tanto que imagen, del resto de los objetos que la rodean. En este caso, el óleo se utiliza para hacer aparecer la apariencia de una imagen fabricada con el mismo material, de una imagen en segundo grado por así decirlo.

Este tipo de imágenes puede pensarse, y ha sido pensado, como una puesta en abismo, como una remisión de la imagen a sí misma, *ad infinitum*, pero aquí me interesa menos el *auto* de la autorreflexividad que la capacidad de estas imágenes de plantearse rigurosamente el problema de la imagen, su indagación en la imagen como dispositivo, como medio y como acontecimiento. Las imágenes de imágenes no solo apuntan a sí mismas, sino que constituyen una indagación rigurosa en el campo de las imágenes en general, una puesta en cuestión de los dispositivos, rituales, convenciones y problemas de nuestra relación con la imagen como objeto.

El motivo del cuadro en el cuadro, abundantemente presente del siglo XV al XX, es amplio y complejo, pero al mismo tiempo unitario y bastante consistente, y tenemos la ventaja de que ya ha sido revisado de manera panorámica por el historiador del arte André Chastel en *El cuadro en el cuadro*. A continuación seguiré su recorrido por este motivo, proponiendo algunas ideas que complementen las suyas, como punto de partida para abordar luego los problemas que plantea la presencia del cuadro en medios audiovisuales de carácter temporal como el cine y el video.

¹ Para una descripción clásica de ambos procesos, ver Stoichita (2000).

Chastel considera el gesto de representar un cuadro al interior de otro como una instancia de la tendencia a incluir en toda obra de arte una maqueta reducida de su estructura o un libreto de su producción: “sería como el equivalente del *cogito* del filósofo en la consciencia del artista, el *finjo ergo sum* de éste, formulado en los términos concretos que convienen.” (Chastel, 2000, p.12). Lo describe también, junto a los motivos de la ventana y el espejo, como un modo de abrir y complejizar el espacio cerrado del cuadro. Para Chastel hay dos polos en el modo de utilizar este motivo, uno propio del arte flamenco, que tiende a tratar la obra como un detalle que agrega realismo y verosimilitud a la realidad pintada, complementando la unidad de lugar, y uno propio del arte italiano en el que lo que importa de la obra citada es más bien el motivo escogido y el estilo al que pertenece la obra aludida, con el que el cuadro en que se introduce establece una relación de rivalidad y complicidad tensa. Se privilegia entonces la función morfológica del cuadro como un elemento compositivo o bien su función iconográfica, simbólica. Esta polaridad, aunque algo esquemática, resulta útil a la hora de discernir tendencias en la elaboración de este motivo.

Revisando el amplio corpus que considera Chastel, aparecen algunas otras oposiciones y contrastes estructurantes: por ejemplo, los casos ya mencionados en los que la materialidad del cuadro contrasta con la medialidad de la imagen representada: un óleo sobre panel de Petrus Christus en el que percibimos, pegada sobre el muro con cera, una xilografía de Santa Isabel de Hungría (un caso en que la fragilidad del soporte, el papel, y la relativa modestia de la impresión contrastan con la riqueza cromática y textural del óleo), o una *Presentación de la virgen en el templo* de Fra Carnevale decorada por abundantes esculturas y bajorrelieves en piedra.



Figura 1 Petrus Christus, *Retrato de una donante* (ca 1455), óleo sobre panel, 41,8 x 22,6 cm.



Figura 2 Fra Carnevale, *Presentación de la virgen en el templo* (1467), ténpera y óleo sobre madera, 146,4 x 96,5 cm.

Hay otros casos, en cambio, en los que éstas coinciden, como los cuadros al óleo que representan imágenes de idéntica medialidad, con el desafío implícito de conseguir que ese medio represente el contraste entre un mundo real y un mundo figurado, entre la remisión a la realidad y la remisión a un artificio. Creo que esta oposición entre la reduplicación del medio y su simulación se puede aplicar al conjunto de las imágenes de imágenes: óleos que incluyen óleos, fotografías de fotografías, filmes sobre filmes, podrían oponerse globalmente a fotografías de óleos, filmes de fotografías, óleos de filmes o fotografías o videos. Las imágenes de imágenes operarían como un caso en el que, en vez de ocultarla para dar a ver aquello que representa (la pintura que intenta hacernos olvidar que es pintura para que la percibamos como piedra, madera, carne o luz), la medialidad se da a ver como tal, desea ser vista como artificio: un cuadro dentro del cuadro no debería parecer una ventana por la que observamos un mundo verosímil, sino que una pintura distinta del mismo.

Otra polaridad interesante que no aborda Chastel es la que hay entre los cuadros dentro del cuadro que se representan como obras terminadas y los que se representan en ejecución, en proceso, muchas veces mostrando al pintor frente al cuadro y a sus modelos, con un interés creciente en la representación de la obra inconclusa, el boceto, el esbozo, o incluso la tela vacía y, más adelante, su reverso. Es fascinante, en ese sentido, el contraste entre el tratamiento del motivo de San Lucas pintando a la virgen de Derik Baegert, en que se enfatiza la semejanza entre el cuadro y el modelo y, pese a que el pintor tiene el pincel posado sobre la tela, el cuadro parece terminado, y lo que ocurre en una obra proveniente del taller de Dirk Bouts, que presenta el espacio vacío que ocupará la imagen, y al pintor a punto de trazarla.



Figura 3 Derick Baegert, *San Lucas pintando a la virgen y a Jesús* (1480), óleo sobre panel, 112 x 81 cm.



Figura 4 Taller de Dirk Bouts, *San Lucas pintando a la virgen* (1415-75) Óleo, 110,5 x 83,5 cm.



Figura 5 Rembrandt, *El pintor en su taller* (1626-1628) Óleo sobre tela, 25,5 x 32 cm

Si las imágenes colgadas sobre un muro tienen una tendencia natural a presentarse de manera frontal, y muchas veces completas, por razones compositivas el cuadro en elaboración tiende a presentarse en escorzo, dispuesto en un atril, una tendencia que se exagera a partir de Rembrandt, quien según Chastel inaugura la propuesta de presentar al pintor trabajando sobre un cuadro del que no vemos sino el reverso (en un motivo que recogerían luego Goya y Velásquez). En estos casos la imagen queda en un fuera de campo interno al espacio pictórico, y funciona como pura virtualidad, inaccesible a nuestra mirada pero presente ante los ojos del pintor que la está ejecutando o que la contempla ya terminada, como parece ser el caso en el ejemplo de Rembrandt.

Podríamos pensar aquí también en oposiciones entre las imágenes que se presentan completas o las que se muestran parcialmente ocultas, por ejemplo por una cortina (otro motivo muy frecuente) o una figura interpuesta. Se podría contrastar también los casos en los que la imagen está situada, de diversos modos, para atraer la vista, y los casos en los que la pintura parece destinada a ocupar un lugar discreto como parte del decorado, al fondo de una escena de interior. Muchas veces estos casos coinciden con el contraste entre los cuadros que incluyen sólo un cuadro y los cuadros que presentan colecciones de cuadros, cada vez más frecuentes a partir del siglo XVI hasta el punto de constituir un género en sí mismos, un género que como mostró Stoichita (2000) tiene su auge en un momento clave

de la secularización de la imagen y la configuración de la estética como esfera autónoma.

El motivo del cuadro en el cuadro, señala Chastel, persiste hasta la primera mitad del siglo XX, en la que encontramos diversas variaciones vanguardistas sobre el tema (incluyendo obras de Magritte, Matisse, De Chirico y Braque, entre otros). Luego parece perder protagonismo, en gran parte debido obviamente a la crisis de la pintura figurativa y del cuadro como formato. En paralelo a este proceso, por cierto, se desarrolla el surgimiento y auge de los medios de reproducibilidad técnica que permiten reproducir imágenes de manera automática, con un nivel de exactitud nunca antes visto. Podríamos pensar entonces que, a grandes rasgos, el motivo de la imagen dentro de la imagen migra desde el arte pictórico al arte fotográfico y cinematográfico.

La fascinación del cine por la pintura se remonta a sus orígenes y ha sido profundamente persistente, incluso en la actualidad en que el cine no sólo ha alcanzado madurez de edad sino que la ha superado, desdibujándose en su especificidad medial ante la proliferación de tecnologías digitales que disuelven su dispositivo en una multiplicidad abierta de posibilidades. Contra lo que pudiera pensarse, el auge de la tecnología digital no ha disminuido la fascinación del cine con la pintura, sino que tal vez incluso la ha aumentado: pensemos en casos como *Loving Vincent* (2017), de Dorota Kobiela y Hugh Welchman, o *El molino y la cruz* (2011), de Lech Majewski, en las que se entremezcla la filmación de pinturas reales con animaciones digitales, en un caso extremo de compenetración entre medialidades diversas.

En *Framing pictures. Film and the Visual Arts*, Steve Jacobs proporciona un buen panorama de la relación entre pintura y cine, en su evolución desde la presencia del cuadro pintado como motivo en el cine temprano hasta las múltiples *biopics* o biografías cinematográficas de pintores, los documentales sobre arte, las películas que toman como tema el espacio de la galería

El motivo del cuadro en el cuadro, señala Chastel, persiste hasta la primera mitad del siglo XX, en la que encontramos diversas variaciones vanguardistas sobre el tema (incluyendo obras de Magritte, Matisse, De Chirico y Braque, entre otros).

y el museo y el cine experimental o post-cine que dialoga con diversos aspectos de la pintura. A veces, como en el caso de Mónica Barrientos-Bueno, se tiende a reducir esta relación a la “presencia pictórica en el cine”, entendida como influencia de la pintura sobre éste. Más interesante me parece preguntar qué le sucede a uno y otro medio en su interacción.

En un texto peculiarmente lúcido, André Bazin postula que el espacio de la pintura y el de la pantalla son antitéticos, uno centrípeto y otro centrífugo, y que al filmar la pintura el cine necesariamente la destruye, al reducir a blanco y negro o deformar su sistema cromático, modificar su encuadre, someterla al montaje, entre otras operaciones que destruyen el espacio pictórico, disolviendo los límites que constituyen al cuadro como tal. En suma, al utilizar la pintura, “el cine la traiciona y lo hace en todos los niveles.” (Bazin, 1990, p. 211) La “Ontología de la imagen fotográfica” baziniana (ciertamente discutible y muy datada) está basada en esta oposición tajante entre la imagen automática, objetiva, de la máquina, y la imagen expresiva, estética, simbólica del arte pictórico, incluso si retrotrae ambas al mismo impulso psicológico de “reemplazar el mundo exterior por su doble.” (Bazin, 1990, p.25) En la interpretación histórica propuesta por Ba-

zin, el cine vendría a relevar a la pintura en esta tarea, permitiéndole “liberarse definitivamente de la obsesión realista y recobrar su autonomía estética.” (Bazin, 1990, p.30)

En la misma línea, como sostiene Boris Groys (2012), se podría considerar que siempre que un medio refiere a otro lo hace con cierta dosis de iconoclastia. El cine, como medio que privilegia un principio activo, se opondría a la contemplación propia de la pintura. Escribe Groys:

Todo tipo de iconofilia se funda, en última instancia, en una actitud esencialmente contemplativa, en la disposición a tratar determinados objetos, vistos como sagrados, como objetos de una contemplación veneradora. Se funda en el tabú que protege estos objetos del contacto, de la invasión de su interior y, en general, de su profanación por medio de su inclusión en las prácticas de la vida cotidiana. Pero para el cine no se da nada sagrado que deba o pueda ser protegido de esta inclusión en el movimiento general. (Groys, 2012, p.62).

Al mismo tiempo, como analicé en un trabajo reciente a propósito de la película *La hipótesis del cuadro robado* de Raúl Ruiz (Pérez 2018), toda iconoclastia no puede sino plantearse en relación con cierta iconofilia. Dicha película de Ruiz sirve de prueba: al someter a los cuadros a los juegos del escorzo, el montaje, el desencuadre, el desenfoco, y por sobre todo al diálogo con los cuadros vivos que los imitan para interpretarlos, transponiéndolos una vez más al ámbito de los cuerpos vivientes, el filme los destruye pero también los anima e interroga con una pasión de la que tendríamos mucho que aprender quienes trabajamos sobre imágenes, una pasión que de hecho es a la vez parodia y homenaje a ciertos gestos interpretativos de la historia del

arte recogidos por el género del documental sobre arte. Ruiz se burla implacablemente de la pedantería y solemnidad del género, al mismo tiempo que propone en ese film una poética del cine como simulacro derivada de Klossowski, en diálogo con, entre otros, Aby Warburg y su noción de las fórmulas de pathos y la supervivencia de la imagen.² Adelantando una conclusión, creo que la poética de la imagen de Ruiz sugiere que la verdad de una imagen sólo aparece al reproducirla, remedarla o remediarla, invirtiendo la crítica platónica a la imagen pintada como copia de una copia tal como lo hiciera la teoría pictórica del renacimiento.

Mirando, por otra parte, el modo en que el motivo del cuadro en el cuadro fue tratado por la propia pintura, cabe preguntarse si las operaciones cinematográficas son tan radicalmente diversas de las que pone en escena la pintura al fragmentar, esquematizar, disponer en escorzo, cubrir parcialmente o volver del reverso un cuadro pintado. En ese sentido, podemos preguntarnos si la traición que según Bazin comete el cine contra la pintura no replica la traición que la propia pintura cometía contra sí misma en la tradición del cuadro dentro del cuadro, y que tal vez cabría pensar no tanto como una traición sino como una indagación en la naturaleza de la imagen. Cabe preguntarse también si nuestra experiencia de la imagen pictórica es tan centrípeta y reconcentrada como lo quería Bazin, o se parece más a un rápido entrecruzamiento del montaje, en el que las imágenes forman series, familias, colecciones, como en el *Atlas warburgiano*.³ Por cierto, la experiencia de imagen que ofrece el formato cuadro no depende sólo de ese dispositivo, sino de sus condiciones de circulación y exhibición, que han variado des-

2 Habría que recordar aquí el notable libro de Philippe Alain-Michaud (2007) sobre las relaciones entre el cine temprano y la teoría warburgiana, *Aby Warburg and the Image in Motion*.

3 Ver Didi-Huberman (2011) para una discusión más extensa del método de montaje del atlas warburgiano y de sus implicancias para la teoría del arte y de la imagen.

de cuadros aislados en contextos privados a colecciones expuestas en contextos públicos. Por otra parte, no es implausible sostener que hay una experiencia de un cierto tipo de montaje, en el sentido amplio, en nuestra relación con un conjunto de vitrales, una serie pictórica (como las del *Vía crucis*) o incluso la sucesión de vistas de una ciudad.⁴ Si en la ontología de la imagen baziniana el cine y la pintura son enemigos irreconciliables cuya especificidad se niega a disolverse, en una antropología de la imagen como la que propone Hans Belting (2007) podemos pensar el paso de la pintura al cine como una prolongación o revelación más que una destrucción de su especificidad. Justamente, otros enfoques más recientes, como los de Jacques Aumont (1997) y Pascal Bonitzer (2007), aún asumiendo la polaridad y la tensión entre pintura y cine, tienden a enfatizar su complementariedad y complicidad, su pertenencia común a una historia de la representación y de lo visible, como apunta Aumont, mientras que Raymond Bellour nos enseña a propósito de la imagen fija a pensar no sólo cómo el cine las absorbe y arrastra en su flujo, sino qué le pasa a la imagen móvil en esa apropiación:

... la presencia de la foto en una pantalla produce un desconcierto muy particular. Sin dejar de continuar a su ritmo, el film parece fijarse, suspenderse, creando en el espectador un retroceso que va acompañado de un aumento de la fascinación. (...) El cine, que reproduce todo, reproduce también el dominio que la fotografía ejerce sobre nosotros. Pero en ese movimiento algo le sucede al cine. (Bellour 2009, p. 77)

La importante constatación de Bellour respecto a la foto (y que creo que puede extenderse en este caso a la imagen pintada) es que no es sólo el cine el que transforma a la imagen fija al filmarla y proyectarla, sino que al absorberla se ve transformado por ella, una posibilidad que Bazin no contempló.

⁴ Para una discusión más amplia de la relación entre el montaje y el espacio arquitectónico o urbano, ver el texto de Eisenstein "Montaje y arquitectura", discutido extensamente por Giuliana Bruno (2018, págs. 55-71).

Decía al inicio que las imágenes de imágenes muestran a la imagen en su entorno, como un objeto más, interactuando con otros objetos y sujetos como parte de su vida cotidiana. Otra dimensión de la imagen que el cine da a ver (siguiendo también en eso un camino ya explorado antes por la pintura) es su relación con el espectador, con la mirada, con los cuerpos y los rituales por los que estos se relacionan con la imagen. Esto aparece de manera fascinante en una película reciente, el documental *National Gallery* (2014) de Frederick Wiseman, en particular en pasajes en los que el montaje alterna los rostros de diversos retratos con los de los espectadores que los contemplan, revelando por una parte de manera precisa los gestos absortos de la contemplación, pero por otra parte también las relaciones de contraste y semejanza entre los rostros pintados y los rostros de carne y hueso (en realidad rostros proyectados en la pantalla) que los miran, relaciones que constituyen el secreto de la eficacia icónica de esos cuadros que apelan a la empatía, que parecen responder a nuestra mirada. Como espectadores, nos situamos en el punto de cruce entre la mirada de los visitantes del museo y la mirada que los cuadros les devuelven: nuestra mirada los mira mirar y a la vez replica los gestos de contemplación de sus rostros, que responden a los rostros pintados como respondemos nosotros a la imagen proyectada en la pantalla.

Este documental, que a primera vista tiene como tema la institución museal (y que por tanto se inscribe en una larga tradición de filmes fascinados por el museo como espacio),⁵ puede considerarse en realidad una película sobre la mirada, una película que muestra los gestos de la contemplación individual y colectiva de imágenes, de cuadros, el silencioso o locuaz, distraído o absorto ritual de relación con el conjunto de cuadros que alberga el espacio del museo.

⁵ Para una discusión más detallada de la exploración del espacio del museo en la historia del cine, ver Jacobs (2011), capítulo 3 "Galleries of the Gaze: The Museum in Rossellini's *Viaggio in Italia* and Hitchcock's *Vertigo*" (65-87).

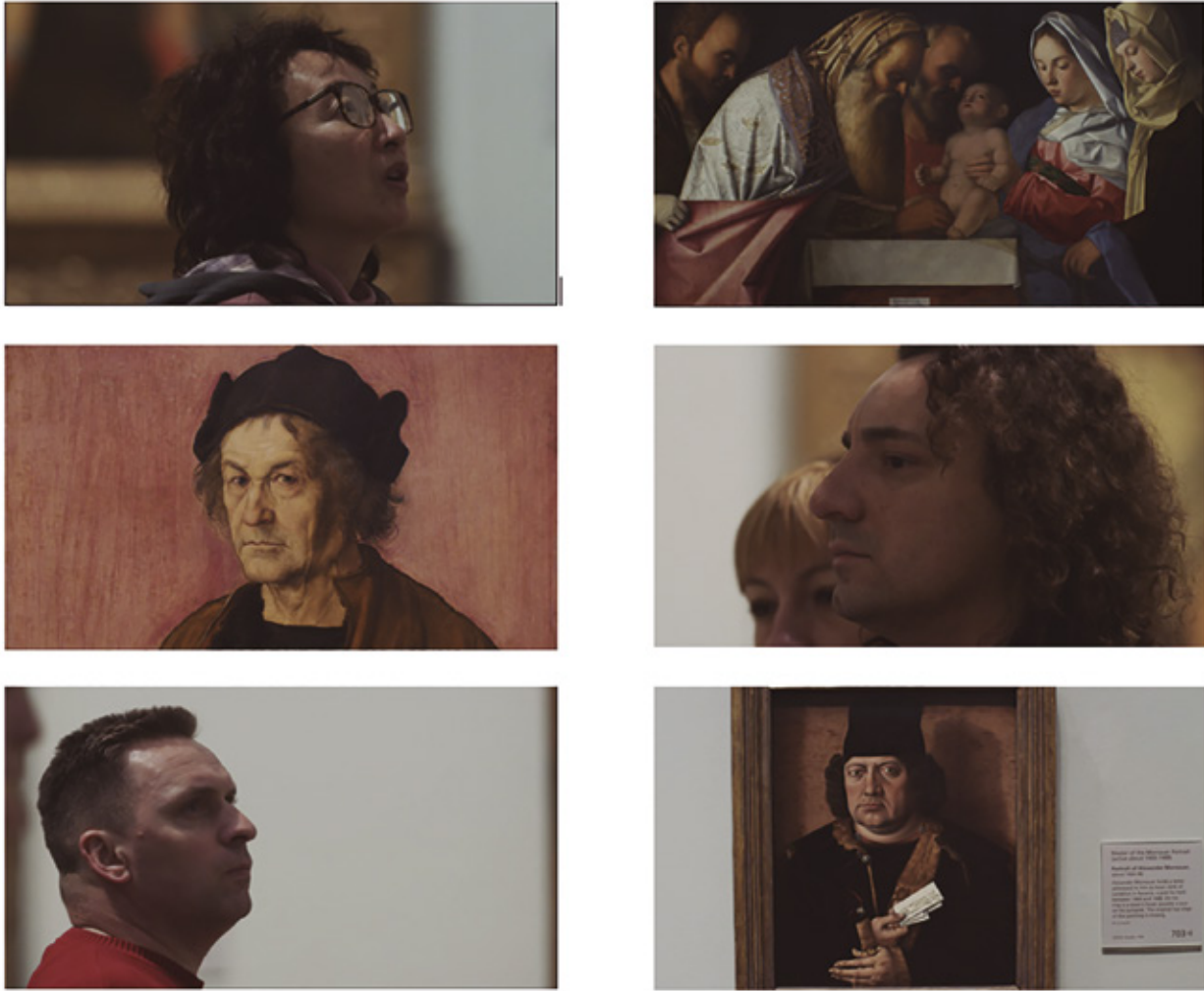


Figura 6 Fotogramas de *National Gallery* (2014), dir. Frederick Wiseman

En ese mismo documental, la oposición entre el cuadro como objeto terminado y el cuadro como proceso se complejiza cuando observamos a varios personajes copiando cuadros, o cuando la película nos lleva hacia los talleres de restauración de la National Gallery. Vemos en ese caso diferentes estados de la imagen en su proceso de producción, reproducción o, interesante, reparación, en escenas que por una parte retoman el motivo pictórico del artista en

su taller y del cuadro como esbozo, pero por otra parte dan cuenta de la dimensión de la imagen como objeto material afectado por el paso del tiempo, sometido a diversos procesos de decoloración, descomposición, destrucción y reconstrucción. Más allá, entonces, de la dimensión social e institucional de este documental, se lo puede comprender como una rigurosa reflexión sobre la imagen, sus condiciones de elaboración y sus modos de supervivencia.



Figura 7 Fotogramas de *Au Louvre avec Miquel Barceló* (2004), dir. Valeria Sarmiento.

Au Louvre avec Miquel Barceló (2004), de la directora chilena Valeria Sarmiento, combina el examen de la mirada del espectador con el tópico del nacimiento de la imagen, recorriendo las galerías con el pintor español, que pasa fluidamente de mirar y comentar pinturas a estudiarlas por medio de bocetos y a ponerlas en diálogo con el origen de su propia obra. En esta película se combinan los géneros de la visita cinematográfica al museo con el retrato del pintor en su taller. Durante la primera parte recorreremos las galerías del Louvre acompañando a Barceló, quien comenta algunos cuadros, señalándonos qué mirar en ellos por medio de gestos y bocetos, mientras la cámara alterna imágenes de de-

talles en *close-up* extremo de un cuadro de Goya con un plano medio del pintor comentándolo, seguido por un plano de un cuadro del propio Barceló que dialoga con los aspectos que le interesaban en la obra de Goya.

Contra el documental de arte tradicional, que exaltaba el genio creador de artistas extraordinarios, con un fuerte componente didáctico y la aspiración de acercar la alta cultura a las masas,⁶ documentales como el de Wiseman o Sar-

⁶ Bazin (1990) concluye su texto sobre cine y pintura preguntándose si no será que “el cine, en lugar de comprometer y desnaturalizar al otro arte, está por el contrario a punto de salvarle devolviéndole la atención del público.” (1990, p. 214) Para una discusión más extensa sobre el género del filme documental sobre arte, ver Jacobs cap. 1 (2011, pp. 1-37).

Au Louvre avec Miquel Barceló (2004), de la directora chilena Valeria Sarmiento, combina el examen de la mirada del espectador con el tópico del nacimiento de la imagen, recorriendo las galerías con el pintor español, que pasa fluidamente de mirar y comentar pinturas a estudiarlas por medio de bocetos y a ponerlas en diálogo con el origen de su propia obra.

miento parecen estar más interesados en asomarse a la fábrica de la imagen, al conjunto de procesos mediante los cuales ellas se conciben, elaboran, ponen en escena y son miradas, para servir a su vez de punto de partida en la producción de nuevas imágenes, ya sean otras obras de arte o películas. En este sentido, se inscriben dentro de una tradición más amplia de imágenes de imágenes como método de reflexión e interrogación acerca de la imagen.

A partir de estos casos brevemente reseñados, y de otros que deberán ser estudiados en mayor detalle, propongo pensar el problema de las imágenes de imágenes como un campo que pone de manifiesto la especificidad medial y material de la imagen, al mismo tiempo que la desestabiliza, permitiéndonos considerar a la imagen como algo que no es exclusivamente material, sino que pasa por la materia, algo que le pasa a la materia o algo que pasa entre nosotros y la materia, un acontecimiento hecho de relaciones entre participantes que se activan mutua-

mente. Como ha señalado Hans Boehm, en una línea similar a la de Belting, podemos pensar la imagen como constituida esencialmente por un substrato material, del que surge “otra cosa completamente distinta; a saber, algo *inmaterial*, un aspecto y un sentido que jamás se separa el fundamento del que surge.” (Boehm, 2017, p. 22). En la misma dirección puede considerarse la propuesta de Bruno de pensar la materialidad no como “una cuestión de materiales, sino de la activación de relaciones materiales” que implican “una transformación de nuestro sentido del espacio y contacto con el ambiente, al mismo tiempo que una reconfiguración de la trama de nuestras experiencias del tiempo, la interioridad y la subjetividad.” (2014, p. 8). El examen del modo en que el cine incorpora en su flujo a otros medios diversos, y entre ellos en particular a la pintura, puede ser una vía privilegiada para interrogar las relaciones entre materialidad, medialidad y mirada que la imagen pone en juego y los modos en que ella misma las ha interrogado en el curso de su historia.

Referencias

- » Alain-Michaud, Ph. (2007) *Aby Warburg and the Image in Motion*. Nueva York: Zone Books.
- » Aumont, J. (1997) *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós.
- » Bazin, A. (1990) *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- » Belting, H. (2007) *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- » Bellour, R. (2009) *Entre imágenes. Foto, cine, video*. Buenos Aires: Colihue.
- » Boehm, G. *Cómo generan sentido las imágenes. El poder del mostrar*. Ciudad de México, UNAM.
- » Bonitzer, P. (2007) *Desencuadres. Ensayos sobre cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- » Bruno, G. (2014) *Surfaces. Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: U of Chicago Press.
- » Bruno, G. (2018) *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. Nueva York: Verso.
- » Chastel, A. (2015) *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Libros de la Resistencia.
- » Didi-Huberman, G. (2011) *Atlas ou le gai savoir inquiet*. París: Les éditions de Minuit.
- » Groys, B. (2012) La iconoclastia como procedimiento: estrategias iconoclastas en el cine. En C. A. Otero.
- » (Ed.), *Iconoclastia: la ambivalencia de la mirada*. (pp. 55-75) Madrid: La Oficina Ediciones.
- » Jacobs, S. (2011) *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*. Edinburgh: Edinburgh UP.
- » Stoichita V. (2006) *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*.
Barcelona: Ediciones del Serbal.

Índice de figuras

- » Fig. 1 Petrus Christus, *Retrato de una donante* (ca 1455), óleo sobre panel, 41,8 x 22,6 cm.
- » Fig. 2 Fra Carnevale, *Presentación de la virgen en el templo* (1467), témpera y óleo sobre madera, 146,4 x 96,5 cm.
- » Fig. 3 Derick Baegert, *San Lucas pintando a la virgen y a Jesús* (1480), óleo sobre panel, 112 x 81cm.
- » Fig. 4 Taller de Dirk Bouts, *San Lucas pintando a la virgen* (1415-75) Óleo, 110,5 x 83,5cm.
- » Fig. 5 Rembrandt, *El pintor en su taller* (1626-1628) Óleo sobre tela, 25,5x32 cm.
- » Fig. 6 Fotogramas de *National Gallery* (2012), dir. Frederick Wiseman.
- » Fig. 7 Fotogramas de *Au Louvre avec Miquel Barceló*, dir. Valeria Sarmiento.