

# EL ARTE CONCEPTUAL Y LA MODERNIDAD CINEMATOGRAFICA: MICHELANGELO ANTONIONI Y JEAN-LUC GODARD

CARLOS GIMÉNEZ SORIA

## Introducción

Por lo general, las vanguardias artísticas que han ido apareciendo a lo largo del siglo XX -tanto en Europa como en los Estados Unidos- han tenido todas ellas un aspecto común: su repudio a los aspectos burgueses del arte tradicional. El arte moderno ha manifestado una firme voluntad de ruptura con los cánones impuestos desde la Antigüedad grecolatina y que posteriormente han sido heredados en forma de reformulaciones neoclásicas (en primer lugar, por los humanistas renacentistas). En Francia, la irrupción del movimiento simbolista y el nacimiento de la novela naturalista -ambos durante la segunda mitad del siglo XIX- implicaron un eslabón más hacia el distanciamiento actual con respecto a la normativa clásica. Si el primero de ellos perseguía unas claras intenciones metafísicas a través de la utilización del lenguaje literario como instrumento cognoscitivo para hallar las secretas afinidades entre el mundo sensible y el mundo espiritual, el segundo pretendía reproducir la realidad con una objetividad documentada en todos sus aspectos -tanto en los más sublimes como en los más vulgares y obscenos- por medio de postulados cientifistas.

Las propuestas surgidas durante las primeras décadas del siglo pasado atestiguan también esta nueva intención distanciadora. Por tanto, desde el futurismo formulado por Filippo Tommaso Marinetti hasta las posteriores vanguardias impulsadas en el periodo de entreguerras -como es el caso del dadaísmo, iniciado en Suiza por Tristan Tzara; el surrealismo, fundado por el poeta galo André Breton; o el expresionismo, ligado sobre todo a Alemania y con una fuerte presencia en el cine-, el arte empieza a rebelarse fuertemente contra los valores del mecenazgo que habían imperado hasta el momento.



Este rasgo, ampliamente extendido dentro de nuestra mentalidad, ha tenido manifestaciones estéticas de todo tipo y bajo todas las formas de arte posibles. Junto a personalidades tan controvertidas como Man Ray, Marcel Duchamp o Francis Picabia -artistas que promueven el erotismo y la provocación en sus obras-, otras figuras cobran gran relevancia en diferentes terrenos creativos. El surrealismo se honra de contar con la presencia de cineastas como Luis Buñuel, pintores como Salvador Dalí o escritores como Federico García Lorca. El expresionismo alemán se hace mundialmente famoso a través de las películas de Robert Wiene, Fritz Lang o Friedrich Wilhelm Murnau. El arte de vanguardia y su nueva forma de contemplación de la realidad se van difundiendo consecuentemente a través del mundo entero.

Detrás de algunas corrientes, empieza a destacar la arrolladora personalidad del creador, una suerte de demiurgo cuyo temperamento artístico queda abiertamente explicitado en sus creaciones y que, a diferencia de lo que ocurría en siglos pasados (especialmente con la arquitectura), posee un nombre y unos apellidos tan populares como sus propios rasgos de identidad estética. En ocasiones, se da la curiosa paradoja de que dicha ruptura con los valores tradicionales procede de un artista de extracción burguesa, originándose una polémica que, en realidad, no debería ser tal, ya

que, a fin de cuentas, el arte ha sido, muy a menudo, un objeto ideado para la contemplación de personas que se mueven en el mismo círculo que el creador.

En todo caso, no es oportuno discutir aquí la novedosa conceptualización que los artistas modernos han aportado al universo de la cultura. Es un tema que ha dado lugar a frecuentes disquisiciones y extensos tratados sobre el arte característico de nuestros días. Sin embargo, el objetivo de este análisis consiste en comparar la actitud creadora de dos importantes realizadores cinematográficos en relación con el fenómeno que hoy en día es conocido por el nombre de "arte conceptual" y que tuvo gran difusión durante la década de los 70. Los nombres de estos dos destacados cineastas son Jean-Luc Godard y Michelangelo Antonioni.

## 1. El arte conceptual

A mediados de los años 60, un nuevo movimiento emerge dentro del mundo artístico europeo y neoyorquino. Esta forma es bautizada con el nombre de *idea art* o "arte conceptual" a partir de varias características que definen su naturaleza. Se trata de un tipo de arte donde las ideas contenidas en una obra constituyen un elemento más importante que el propio objeto o su estética. La idea de la obra prevalece sobre sus aspectos formales y, en muchos casos, la idea es la obra en sí misma, quedando la resolución final de la obra como mero soporte. Con frecuencia, las obras de arte conceptual ni siquiera existen como objetos. Por lo tanto, los propios términos en que se formula la obra de estos artistas indican ya la ausencia de una orientación académica o formal. Sin embargo, vanguardias tales como el cubismo o el expresionismo abstracto sí que generaron escuela.

Este movimiento nace con un espíritu de rechazo hacia los aspectos comerciales y mercantiles de la producción artística. Según Gregory Battcock, *"los artistas conceptuales estaban especialmente interesados en explorar una nueva zona de la especulación estética que parecía representar una dramática ruptura respecto a las habituales actividades de la producción,*

*contemplación y apreciación artísticas*"<sup>1</sup>. Por lo tanto, se oponían a la idea del arte como fenómeno de consumo y, al mismo tiempo, intentaban relacionar su actividad artística con intereses intelectuales, sociales y ecológicos, oponiéndose así a la producción de objetos diseñados en base a criterios preestablecidos.

Por otra parte, la forma conceptual es muy amplia y compleja, en oposición a la forma del arte tradicional. Sus obras se incluyen dentro de una gran variedad de actividades artísticas. Para la creación de dichas obras, el arte conceptual utiliza habitualmente materiales diversos (como fotografías, mapas o vídeos). En ocasiones, estos elementos se reducen a un conjunto de instrucciones donde se documenta la creación de una obra sin llegar a su materialización.

En presencia de la obra, el público debe experimentar ideas y conceptos en lugar de ejercer sus facultades críticas sobre el propósito de los objetos (como hemos dicho antes, la idea que hay detrás de la obra prima sobre el artefacto en sí). Pero el rechazo de los criterios artísticos tradicionales por parte del arte conceptual empezó realmente mucho antes de que los conceptualistas aparecieran activamente en escena. En ese sentido, la labor del artista francés Marcel Duchamp sirvió como referencia precursora: con sus trabajos llamados *ready-made* ofreció a los artistas conceptuales las primeras ideas de obras basadas en conceptos y realizadas con utensilios de uso común.

En vista de las provocaciones estéticas que generaba este nuevo tipo de arte, el planteamiento y la finalidad del formalismo artístico tuvieron que ser sometidos a una seria reestructuración. Finalmente, se llegó a la conclusión de que, si un arte quería mantener su vitalidad, debía comprometerse con el terreno de los valores culturales.

A pesar de ello, algunos estetas han afirmado que el cambio de valores no es una ocupación propia de las artes, ni siquiera a nivel histórico. Sin embargo, resulta evidente que casi todo el arte perdurable va ligado a procesos de desarrollo cultural mucho más amplios. Con frecuencia, la misma forma del arte ya se halla determinada por esas nociones culturales. La misma

---

<sup>1</sup> Gregory Battcock, *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pág. 9.

calidad de cierto arte viene juzgada por su efectividad en el momento de modificar nuestros valores. En base a ello, podemos decir que una obra conceptual lograda es aquella en que realmente rompe con algún molde estético o regla cultural establecidos.

## 2. La cinematografía moderna. De Roberto Rossellini a la *Nouvelle Vague*

Durante la década de los años 50, el lenguaje cinematográfico comienza a experimentar cambios significativos. La película *Té querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1953), de Roberto Rossellini, supone un punto de inflexión respecto al neorrealismo italiano, ofreciéndose como una de las propuestas más sorprendentes y rupturistas del momento. Rossellini rueda una obra de gran libertad expresiva con la que realiza un importante ejercicio de improvisación. Esta independencia respecto a las convenciones del clasicismo convirtió la cinta en un centro de referencia, llegando a ser considerada como punto de partida de la modernidad por el director francés Jacques Rivette.

Por otra parte, Michelangelo Antonioni rueda, por aquellos años, una serie de films en los que recurre repetidamente a los tiempos muertos empleados por Vittorio De Sica en *Umberto D* (1951). Su primer largometraje como realizador, *Crónica de un amor* (*Cronaca di un amore*, 1950), está considerada por Noël Burch como una obra clave en la recomposición de las estructuras narrativas del cine<sup>2</sup>. En este film, la cámara cinematográfica se expresa mediante el empleo de largos planos-secuencia que pretenden atrapar la temporalidad de cada acción. La insistencia de este innovador maestro en la dilatación de la duración de los planos se irá observando durante el resto de la década a través de películas como *La dama sin camelias* (*La signora senza camelia*, 1953), *Las amigas* (*Le amiche*, 1955) o *El grito* (*Il grido*, 1957) -cinta que reúne los rasgos estilísticos fundamentales del primer Antonioni, antes de su gran salto hacia la modernidad.

En Francia, aparece también un conjunto de autores que aportan un impulso innovador a las formas clásicas. En especial, dos cineastas llevan a

---

<sup>2</sup> Noël Burch, *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid, 2008, págs. 81-82.

cabo una intensa labor en la descomposición del relato tradicional: Alain Resnais y Jean-Luc Godard. Desde sus inicios con el medimetro documental *Noche y niebla* (*Nuit et brouillard*, 1955) o los largometrajes *Hiroshima, mon amour* (1959) o *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière a Marienbad*, 1961), Resnais se caracteriza por el uso de estructuras narrativas que alternan indistintamente los hechos del pasado con las acciones del presente. Este rasgo distintivo ha definido, en líneas generales, su obra como un cine especialmente interesado en el análisis de la memoria y el recuerdo, germen del que han surgido piezas tan destacadas como *Muriel* (*Muriel ou le temps d'un retour*, 1963), *La guerra ha terminado* (*La guerre est finie*, 1966) o *Providence* (1976).



Por otra parte, entre los cineastas que, por aquel entonces, formaron parte de la denominada *Nouvelle Vague* (François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol o los citados Resnais y Rivette) fue Jean-Luc Godard quien adquirió un papel más relevante en la formulación de un nuevo lenguaje audiovisual. En el apartado correspondiente, se analizarán, con más detenimiento, las principales características de su obra (con algunos ejemplos) y la influencia que ésta ha tenido sobre el cine actual.

## 2.1. Michelangelo Antonioni y la crisis de los sentimientos

A principios de los años 60, Michelangelo Antonioni rueda cuatro películas que ponen de manifiesto una de las poéticas más personales del arte cinematográfico de la segunda mitad del siglo. Poética que culmina con la realización de su famosa “trilogía de la incomunicabilidad”, compuesta por *La aventura* (*L'avventura*, 1960), *La noche* (*La notte*, 1961) y *El eclipse* (*L'eclisse*, 1962). A estas tres cintas es necesario añadir una cuarta, *El desierto rojo* (*Deserto rosso*, 1964), donde Antonioni utiliza por vez primera el color con el propósito de expresar los estados de ánimo de los personajes. Así pues, esta tetralogía de películas se ha convertido en un documento clave para entender la disección y el análisis de los sentimientos humanos que Antonioni realizó a través de un nuevo lenguaje visual. Un lenguaje en el que aún persiste la voluntad de narrar una historia, a pesar de que el punto de partida se presente como una inversión de la representación clásica.

Como afirma Núria Bou, “*lo que hace Antonioni es desviar la representación de sus coordenadas habituales, para hacer visibles partes del escenario mental del mundo que habían quedado ocultas para el clasicismo*”<sup>3</sup>. El tema fundamental de estas obras es la conflictividad sentimental entre hombres y mujeres, aspecto que Antonioni designó de modo preciso con la expresión *malattia dei sentimenti*.

*La aventura* constituyó una importante ruptura estilística. El cineasta de Ferrara aportó ciertos aspectos de puesta en escena que supusieron una renovación formal dentro del panorama cinematográfico del momento. Entre ellos estaban el uso poco ortodoxo del campo/contracampo, el desafío a la ley de los 180° (los saltos de eje son frecuentes en su cine posterior) y, sobre todo, el uso reiterado del tiempo muerto. Roland Barthes afirmaba que este rasgo *antonioniano*, que consistía en dilatar la duración de la mirada sobre las cosas hasta el punto de la extenuación, respondía a una extensión de la insistencia de todo artista visual en el poder de la mirada y, al mismo tiempo, apuntaba la naturaleza subversiva de esta tendencia estilística. Según Barthes, observar la realidad más tiempo del necesario desequilibra el orden

---

<sup>3</sup> Núria Bou, *Plano/Contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, págs. 142-143.

establecido, en tanto que el tiempo exacto de una mirada es algo que dicta la sociedad<sup>4</sup>.

*La noche*, rodada tan sólo un año después, también aportó un nuevo rasgo a la estética de su autor: la expresión de los sentimientos a través de una geometría espacial. La escena del vagabundeo que Jeanne Moreau lleva a cabo a través de los espacios urbanos de la periferia milanesa revela su angustia meditativa por medio de las frías arquitecturas de cristal y acero.

Sin embargo, la expresión más radical de este análisis del espacio aparece en *El eclipse*, film con el que Antonioni concluye su particular trilogía. Como afirma Àngel Quintana, “*los últimos siete minutos nos muestran los espacios por donde anteriormente habían circulado los personajes como espacios absolutamente desiertos, sólo existen formas arquitectónicas, figuras abstractas*”<sup>5</sup>. Esta secuencia ofrece la contemplación de un vacío: el vacío que han dejado los sentimientos no correspondidos de la pareja protagonista (formada por Alain Delon y Monica Vitti, quienes no acuden a su cita final). La indagación sobre el espacio concluye con una visión desoladora de la pasión humana, en grave peligro de extinción. El dispositivo cinematográfico vuelve a romper, de este modo, con las convenciones del lenguaje clásico.

Generalmente, las tres películas que hemos analizado tienden a ser agrupadas como una trilogía coherente dentro del cine de Antonioni. Sin embargo, el propio autor ha comentado, en más de una ocasión, que sus películas que tratan el tema de la incomunicación son cuatro, en lugar de tres: *El desierto rojo* también habla de una crisis existencial<sup>6</sup>. Este film clausura dicho discurso y, al mismo tiempo, inicia otro sobre el uso del color. El interés principal de esta película se desvía hacia las cualidades expresivas del cromatismo como modo autónomo de descripción de las relaciones entre los personajes y, a su vez, de éstos mismos con su propio entorno. *El desierto rojo* está ambientada en el mundo industrial y presenta como protagonista a una mujer que padece un elevado grado de neurosis y ha intentado suicidarse.

---

<sup>4</sup> Roland Barthes, “Cher Antonioni”, en *Cahiers du Cinéma España*, n°4, Madrid, septiembre de 2007, págs. 122-123.

<sup>5</sup> Àngel Quintana, *El cine italiano (1942-1961). Del neorrealismo a la modernidad*, Paidós, Barcelona, 1997, pág. 217.

<sup>6</sup> Michelangelo Antonioni, *Para mí, hacer una película es vivir*, Paidós, Barcelona, 2002, pág. 259.

El cineasta de Ferrara recurrió al color como medio para modelar los estados anímicos, no sólo de los personajes o del momento de la trama, sino también del público. Consideraba el color como un sustituto de la música escénica convencional, ya que su función consiste en ofrecer un comentario emocional de la trama desde un lugar ajeno a la historia propiamente dicha. Seymour Chatman y Paul Duncan atribuyen una fuerte carga sexual al color rojo tal y como es empleado en determinadas escenas de la película, asociándolo con el desenfrenado impulso erótico de los personajes, que sustituye la falta de una vida más equilibrada<sup>7</sup>.

En resumidas cuentas, las innovaciones aportadas por Michelangelo Antonioni suponen algo más que una mera ruptura con el modelo de representación institucional (MRI) impuesto por la industria hollywoodiense. Partiendo de las propias formas clásicas del cine, Antonioni elabora un nuevo lenguaje imbricado en un personalísimo discurso sobre los sentimientos, que concede a la pasión el *status* de guía en relación a las estructuras narrativas con que el realizador italiano formuló sus propias normas acerca de la modernidad cinematográfica.

## 2.2. Jean-Luc Godard y la descomposición del relato

Jean-Luc Godard irrumpió dentro del panorama del cine francés con su ópera prima, *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1959). Como afirma Román Gubern, “*Godard se nutrió con fruición del cine norteamericano y de sus mitos*”<sup>8</sup>. El impacto de los *thrillers* y de los films de aventuras de serie B fue importante en su debut como realizador. Su predilección por el cine de gánsters no resulta casual por lo que este género tiene de repudio al orden social. La postura moral de Godard y su pesimismo amargo respecto a la realidad cristalizaron en una nueva forma de expresión visual.

En su primer largometraje, Jean-Luc Godard deja patente su ruptura con respecto al modelo de representación institucional a través del empleo de alternativas al montaje continuo de los films norteamericanos. En *Al final de la escapada*, Godard viola las convenciones de la continuidad espacial,

---

<sup>7</sup> Seymour Chatman y Paul Duncan (eds.), *Michelangelo Antonioni*, Taschen, Madrid, 2004, pág. 86.

<sup>8</sup> Román Gubern, *Godard polémico*, Tusquets, Barcelona, 1969, pág. 17.

temporal y gráfica mediante el uso sistemático del salto de imagen. La continuidad clásica evitaba estos saltos mediante el uso del plano/contraplano. Sin embargo, este film potencia la discontinuidad a base de montar de manera consecutiva planos que entre sí delatan el transcurso de un breve espacio de tiempo dentro de la historia. El montaje discontinuo es una de las principales aportaciones de Godard al proceso de descomposición del relato clásico. Este recurso provoca emparejamientos incorrectos en las relaciones espacio-temporales y también quiebros en el eje de acción.



El tratamiento clásico del orden y la frecuencia de los hechos de la historia volvieron a ser alterados por su autor en diferentes películas a lo largo de la década de los 60 -si exceptuamos *El desprecio* (*Le mépris*, 1963), donde la estructura narrativa mantiene un orden cronológico-. En *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, 1965), Godard nos muestra la huida de Jean-Paul Belmondo y Anna Karina a través de planos que carecen de un orden temporal respecto a las leyes naturales del desarrollo cronológico. La pareja arranca el coche para escapar, pero inmediatamente después se les vuelve a ver dentro del apartamento que han abandonado. Los planos siguientes continúan desordenando la acción. En este film, su autor se concede licencias de todo tipo, como la inclusión de dos momentos musicales (las canciones *Ma ligne de chance* y *Jamais je ne t'ai dit que je t'aimerai toujours*, interpretadas por Anna Karina) que suponen una digresión, a modo de cine musical, dentro de la trama policiaca.

A pesar de lo que hemos afirmado con anterioridad, *El desprecio* no es una obra de puesta en escena sencilla. La secuencia inicial está compuesta por fragmentos de diálogos entrecortados por silencios, donde Michel Piccoli expresa su veneración por el cuerpo desnudo de Brigitte Bardot y su particular modo de amarla (“*Je t’aime totalement, tendrement, tragiquement*”). El film habla sobre la duda, los celos y el sufrimiento. Alain Bergala sostiene que *El desprecio* es, a la vez, el más suntuoso espectáculo y una película rigurosamente experimental. El crítico francés afirma además que, en el film, “*Godard utiliza los medios del cine (...) para ver algo que de otro modo escaparía a nuestra escala de percepción ordinaria: cómo se puede pasar en una fracción de segundo, entre dos planos, de la confusión al desprecio, de una desincronización imperceptible a un vuelco de los sentimientos*”<sup>9</sup>.

En los años 70, Godard funda el Grupo Dziga Vertov, cooperativa formada por el propio realizador y su colega Jean-Pierre Gorin. Juntos dirigieron siete proyectos (uno de ellos quedó inacabado) entre 1969 y 1972, caracterizados por su activismo político y por la influencia de la ideología maoísta. David Bordwell y Kristin Thompson comentan detenidamente en uno de sus libros una de las películas resultantes de esta sociedad. Se trata de *Todo va bien* (*Tout va bien*, 1972), film que adopta como tema las repercusiones de la agitación política de mayo de 1968. La cinta, protagonizada por Yves Montand y Jane Fonda, empieza mostrando una mano que rellena cheques para cubrir los gastos de un rodaje: el de la película que veremos a continuación. Al mismo tiempo, se oyen las voces de un hombre y una mujer hablando de cómo se realiza un film. Pero comienzan a aparecer planos de la película propuesta que interrumpen la cumplimentación de los cheques. Por tanto, vemos simultáneamente la preparación de la película y fragmentos de la misma, sin tener una percepción clara de las relaciones temporales entre ambos momentos<sup>10</sup>. En otra escena, se muestra una conversación entre personajes que están fuera de campo. Cuando el único personaje que aparece en el plano (Jane Fonda) hace una intervención, comprobamos que sus labios no se mueven. Se trata, pues, de un ejemplo de

---

<sup>9</sup> Alain Bergala, *Nadie como Godard*, Paidós, Barcelona, 2003, pág. 30.

<sup>10</sup> David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico. Una introducción*, Paidós, Barcelona, 2002, pág. 437.

sonido extradiegético. *Todo va bien* es una de las cintas en las que, con mayor detenimiento, se pueden apreciar las disensiones entre la imagen y el canal sonoro, aspecto que será abordado con frecuencia en el cine de su autor.

La ruptura con el lenguaje clásico alcanza su apogeo con los films que Godard rueda en la década de los 80. *Pasión* (*Passion*, 1982) es, en palabras de Colin MacCabe, “una de las grandes obras de la modernidad europea”<sup>11</sup>. Este analista y biógrafo de Jean-Luc Godard elogia la cinta por su perfecta simbiosis entre el arte pictórico y el arte cinematográfico. En el film, un director de cine trata de rodar una película sin argumento que recree escénicamente algunas de las pinturas más importantes de la historia del arte occidental (entre ellas, *Ronda de noche*, de Rembrandt, y *Los fusilamientos del dos de mayo*, de Goya). *Pasión* posee una deslumbrante factura plástica, pero su lectura resulta de una gran complejidad. Según afirma MacCabe, “la paradoja de la modernidad es, pues, que ofrece una visión totalmente democrática del arte -la decisión de convertir en arte cada aspecto del mundo y del yo- en formas que requieren un nivel de atención y compromiso que limita la audiencia a un puñado de personas”<sup>12</sup>.

El estilo rupturista de Godard se sustenta sobre este tipo de mecanismos expresivos que hemos ido comentando a lo largo del análisis de algunas de sus películas (escrupulosamente seleccionadas a través de tres determinados momentos de su carrera artística). El uso de estos mecanismos descompone la continuidad lineal del relato clásico. Las innovaciones estéticas del autor de *El desprecio* se introducen a través de esa vía: su particular modo de quebrantar las estructuras clásicas del lenguaje fílmico es la característica más definitoria del cine de Jean-Luc Godard y su principal aportación al modelo de representación moderno (MRM).

### 3. Conclusiones

La característica más afín que poseen el arte conceptual y las cinematografías de Godard y Antonioni es la voluntad de ruptura con los criterios artísticos tradicionales. Se trata de una actitud que se ha ido

---

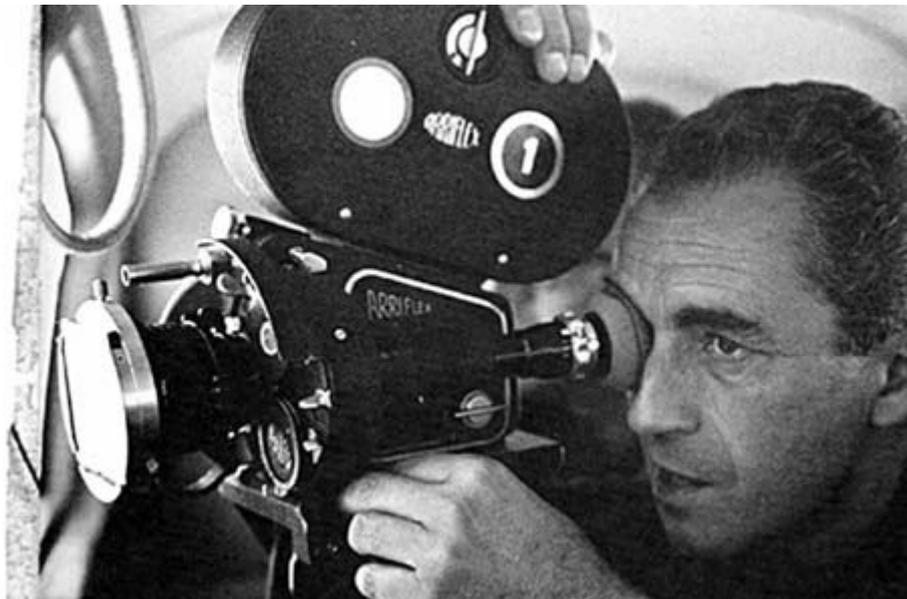
<sup>11</sup> Colin MacCabe, *Godard. Retrato del artista a los setenta*, Seix Barral, Barcelona, 2005, pág. 306.

<sup>12</sup> *Ibíd.*

generando en las artes desde la irrupción de las vanguardias a principios del siglo XX. Sin embargo, conviene destacar que esta ruptura se manifiesta de maneras diferentes entre las diversas disciplinas creativas y que, si algo tienen en común, es, sobre todo, su actitud de rebeldía.

Como hemos comentado con anterioridad, el arte conceptual otorga una mayor importancia a la idea expresada que al objeto artístico en sí mismo. Luego, la cuestión formal queda reducida a un simple componente de soporte, aunque este soporte contenga, dentro de sí, un significado. En ese sentido, la postura del cine moderno no resulta tan extrema. Efectivamente, en realizadores como Michelangelo Antonioni o Jean-Luc Godard se produce un alejamiento respecto al modelo de representación institucional, pero ello no implica necesariamente un predominio del contenido sobre los aspectos formales.

Ciertamente, el modelo de representación moderno -dentro del cual se inscriben las filmografías de los dos cineastas citados- supone un ejercicio de ruptura respecto a los patrones del cine clásico. No obstante, el nuevo lenguaje no supedita la forma a un predominio de los conceptos expresados. Por el contrario, explora otros modos de expresión que se adapten mejor a las modernas ideas que intenta vehicular.



Hemos hablado del singular estilo de Antonioni, caracterizado principalmente por la dilatación de los tiempos muertos. Ahora bien, este rasgo está al servicio de la expresión de cierta crisis de los sentimientos

humanos que el cineasta de Ferrara ubica dentro de la sociedad actual. Por lo tanto, sus innovaciones estéticas persiguen un cambio en los modelos narrativos, pero no una minimalización -o una práctica desaparición- de la forma.

Desde ese punto de vista, las propuestas de Godard resultan más radicales que las de Antonioni: entroncan directamente con la propia sintaxis filmica, destruyendo la concepción clásica de la narrativa cinematográfica. La perspectiva *antonioniana* no pretende tal destrucción, sino más bien una reformulación del lenguaje fílmico de la pasión en el Hollywood clásico: en esa dirección se encaminan sus filmes desde *Crónica de un amor* hasta su episodio dentro de la más reciente película colectiva *Eros* (2004). No obstante, Godard expresa la crisis del modelo de representación institucional de un modo muy distinto: mostrando los mecanismos que el dispositivo cinematográfico emplea para crear ficciones con apariencia de realidad.

Por lo tanto, la gran equivalencia entre el arte conceptual y el cine moderno radica en la señalada ruptura con los principios estéticos del periodo artístico precedente. Ambos guardan más relación entre sí en ese sentido que en relación a las novedosas propuestas que cada cual lleva a cabo. De hecho, hemos podido comprobar que, incluso las propuestas estéticas de dos artistas que han cultivado el mismo campo creativo -en este caso, el cine-, pueden estar formuladas en términos muy diferentes según quien sea el artífice de tal propuesta y las intenciones que persiga.

Godard y Antonioni están considerados entre los principales fundadores de la modernidad cinematográfica, pero, con todo, sus respectivos estilos parten de premisas muy distintas: el primero busca una descomposición del relato que aumenta en complejidad película tras película, mientras que el segundo emplea el lenguaje para mostrar las complejas relaciones que se establecen entre los personajes y las consecuencias de dichas relaciones en el terreno de los sentimientos (crisis amorosas, incomunicabilidad, alienación, etc.).

Hay que destacar que la nueva forma artística resultante de esta evolución es más compleja que las formas tradicionales de ese mismo arte. El lenguaje del cine moderno resulta mucho más difícil de descifrar que las

historias clásicas de Hollywood, del mismo modo que las obras conceptuales ofrecen lecturas más complicadas que las piezas maestras del Renacimiento o el Barroco. Este hecho provoca que se reduzcan las posibilidades comerciales de estos objetos artísticos, propósito que va implícito dentro del espíritu de rechazo hacia los aspectos mercantilistas que manifestaron los autores conceptualistas. Sin embargo, el cine es un medio que, a causa de las exigencias de su modo de producción, requiere de presupuestos muy elevados. Pese a ello, Godard y Antonioni han manifestado reiteradamente que sus películas no pretenden ser objetos de consumo y conceden mayor importancia a los logros narrativos y estéticos que a los resultados en taquilla.

Sin embargo, este factor disminuye la cantidad de público que se aproxima a contemplar tales obras, aunque la primacía de los intereses culturales e intelectuales -e, incluso, de la implicación política- que hay tras ellas también suponga un motivo de acercamiento entre el arte conceptual y la obra cinematográfica adscrita a la modernidad. En realidad, existe una mentalidad bastante similar que preside las intenciones creativas tanto del *idea art* como del cine de autores como Jean-Luc Godard o Michelangelo Antonioni. Mentalidad heredada del controvertido espíritu creador con que surgieron las vanguardias del siglo XX y que pone de manifiesto una voluntad de reforma con respecto a las convenciones clásicas de cualquier arte.

#### 4. Bibliografía

ANTONIONI, Michelangelo: *Para mí, hacer una película es vivir*. Barcelona: Paidós, 2002.

BARTHES, Roland: "Cher Antonioni", en *Cahiers du Cinéma España*, nº4, Madrid, septiembre de 2007.

BATTCKOCK, Gregory: *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

BERGALA, Alain: *Nadie como Godard*. Barcelona: Paidós, 2003.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin: *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona: Paidós, 2002.

BOU, Núria: *Plano/Contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

- BURCH, Noël: *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos, 2008.
- CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico: *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 2001.
- CHATMAN, Seymour; DUNCAN, Paul (eds.): *Michelangelo Antonioni*. Madrid: Taschen, 2004.
- GUBERN, Román: *Godard polémico*. Barcelona: Tusquets, 1969.
- MaCCABE, Colin: *Godard. Retrato del artista a los setenta*. Barcelona: Seix Barral, 2005.
- QUINTANA, Àngel: *El cine italiano (1942-1961). Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós, 1997.