

Structure, Geometry And Method In Peter Greenaway's The Draughtsman's Contract. The 4 Dimensions In The Cinematic "Canvas"

Estructura, Geometría y Método en *El contrato del dibujante* de Peter Greenaway.
Las 4 dimensiones en el "lienzo" cinematográfico.

Oscar Canalis Hernández
Universitat de les Illes Balears, España

Abstract

The draughtsman's contract summarizes the adventures of an artist hired by an English aristocrat for the execution of 12 drawings of his rural house and the gardens that surround it. It takes place at the end of the 17th century, when this type of commissions was fashionable in that society in order to perpetuate the memory of the properties of its members. The text of the contract functions as the script of the film. Each section corresponds to a drawing and foresees some preparations, a schedule and a complement or sequel. The film combines the reading of each of the sections of the contract with a musical overture, the scenes of the preparations and the execution of each drawing, the interferences of other characters and the meeting of the cartoonist with Mrs. Herbert as agreed. Artifacts and techniques derived from the background of Masaccio, Dürer, Alberti and Brunelleschi are used for the execution of the drawings. The invention of geometric perspective is an antecedent of cinema due to its capacity for space-time relationship. The third dimension is actually an optical illusion. Assembly and composition are tools of both cinema and painting, with their respective peculiarities. The pictorial models of the drawings are those of the time and in turn of the scenes of the film are part of the trend known as pictorialism.

Keywords: Greenaway, Pictorialism, Film and painting, Geometry, Perspective.

1. Introducción

1.1. Presentación

El contrato del dibujante trata en síntesis de la peripecia de un dibujante contratado por una aristócrata inglesa para la ejecución de 12 dibujos de su casa rural y los jardines que la rodean. Tiene lugar a finales del siglo XVII, cuando este tipo de encargos estuvieron de moda en aquella sociedad con la finalidad de perpetuar el recuerdo de las propiedades de sus miembros. El texto del contrato funciona como guión del film.

Cada apartado corresponde a un dibujo y prevé unos preparativos, un horario y un complemento o secuela. La película combina la lectura de cada uno de los apartados del contrato con una obertura musical, las escenas de los preparativos y de la ejecución del cada dibujo, las interferencias de otros personajes y el encuentro del dibujante con Mrs. Herbert según lo pactado.

Para la ejecución de los dibujos se utilizan artefactos y técnicas derivadas de los antecedentes de Masaccio, Durero, Alberti y Brunelleschi. El invento de la perspectiva geométrica es un antecedente del cine por su capacidad de relación espacio-temporal.

El plano fílmico es comparable con el cuadro del dibujo. La tercera dimensión es en realidad una ilusión óptica. Montaje y composición son herramientas tanto del cine como de la pintura, con sus respectivas particularidades.

Los modelos pictóricos de los dibujos son los de la época y a su vez de las escenas del film se enmarcan en la tendencia conocida como *pictorialismo*. Los dibujos de Mr. Neville siguen los patrones de los cuadros de la época encargados por los aristócratas para inmortalizarse junto a sus posesiones. Las escenas del film se inspiran en las pinturas de Gainsborough, Constable y Turner, por su luz, color, textura y composición.

Mr. Neville reflexiona ante otros personajes sobre su visión de la inserción de la arquitectura en el paisaje, las características del jardín inglés y su evocación del jardín del Edén y obtiene las correspondientes réplicas. La reflexiones sobre paisaje, jardinería y arquitectura inglesas y sus interrelaciones aparecen repetidamente en los diálogos del film.

El verismo del dibujo de Mr. Neville deja en principio poco margen a la interpretación artística y por ello mismo refleja detalles que pueden parecer prosaicos pero que posteriormente se revelan como cargados de significado. Los dibujos de Mr. Neville han sido comparados con los 12 trabajos de Hércules. El dibujo nº 13, fuera ya de los contratos es el fatídico desencadenante del trágico final de Mr. Neville.

1. 2. Marco Teórico.

La investigación se propone estudiar por una parte como se estructura la película con el apoyo de la lectura por una voz en off de las cláusulas de un contrato como fondo de las imágenes de tal modo que aquello que da título al film se revela como el verdadero guión. En realidad se trata de dos contratos sucesivos que suscribe el dibujante Mr. Neville con Mrs. Herbert y con su hija y que se corresponden con dos actos, a modo de obra teatral. En cada uno de ellos las distintas escenas se corresponden con las cláusulas que describen el proceso de ejecución de cada uno de los dibujos a través de las prescripciones que deberán observarse por parte de los moradores de la casa en cada momento para facilitar dicha labor al artista. Paralelamente se pretende estudiar la

incidencia de los métodos geométricos de perspectiva y establecer correspondencias entre el proceso pictórico y el cinematográfico.

1.3. Objetivos.

El objetivo de la propuesta consiste en acometer un análisis estilístico original del film, para lo cual el procedimiento elegido es el desarrollado por Bordwell y Thompson en su tratado *El arte cinematográfico*. Este procedimiento se estructura en 4 etapas generales para el análisis de estilo:

1. Determinar la naturaleza de la organización estructural del film y su sistema formal.
2. Identificar la técnicas más destacados.
3. Localizar patrones de las técnicas dentro de la película.
4. Proponer funciones para las técnicas destacadas y los patrones que forman.

1.4. Metodología.

La metodología a seguir consistirá en la identificación de los fotogramas significativos de las escenas para su análisis, extrayendo las referencias que contextualizan la trama del film con relación también a la evolución del arte de la jardinería en la época, que supuso el paso del jardín geométrico de estilo francés al propiamente inglés de inspiración pintoresca y paisajística, con las correspondientes influencias pictóricas curiosamente procedentes del continente. Los diálogos entre los personajes ofrecen abundante información al respecto.

1.5. El autor y la obra.

El propio Peter Greenaway ha definido su cine: "Mi cine es deliberadamente artificial y auto reflexivo (...) no creo que el naturalismo o el realismo sean válidos en el cine. Monta una cámara y todo cambia. La presencia del realismo me parece un callejón sin salida" (Film comment XXVI/3. Mayo-Junio 1990. Pg. 59).

Las películas de Greenaway se caracterizan por la actuación de los actores muy próxima a la declamación teatral. Se trata de una manera de contar historias con distanciamiento y opuesta a la aparente naturalidad de las filmografías de otros directores. Entre sus películas más conocidas están también *El vientre del arquitecto*, *ZOO* y *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*. Por otra parte una de las constantes en sus películas, que se remonta a sus comienzos en el cine experimental es la presencia de mapas y dibujos hechos por el mismo. También lo es la influencia de la pintura manierista y barroca, la proporción de la mayoría de cuyos cuadros: 1/1,66 coincide con la de la pantalla de cine.

Por lo que respecta a *El contrato del dibujante*, su segundo largometraje y el primero realmente reconocido por el público, viene a evidenciar la

imposibilidad del mimetismo total con el objeto retratado al existir siempre algún elemento de interpretación personal por parte del artista. Sin embargo, la ausencia de creatividad del dibujante es criticada por alguno de los personajes femeninos estableciéndose una polarización entre fertilidad e impotencia, atribuibles respectivamente a la naturaleza y al arte, y por extensión a la mujer y al hombre.

2. El texto del contrato del dibujante como guión del film.

2.1. El tratamiento del tiempo en el film.

Una voz en off lee las cláusulas del contrato. Este consta de unas condiciones generales que figuran al principio del mismo. En las mismas se establece que a cambio de la ejecución de 6 dibujos, Mrs. Herbert proporcionará al dibujante, Mr. Neville, la cantidad de 8 libras, manutención y alojamiento para él y su criado, además de un encuentro sexual entre las partes contratantes a la finalización de cada uno de los dibujos. A la lectura de dichas condiciones sigue la de las estipuladas para la ejecución de cada uno de los dibujos, que incluyen instrucciones muy detalladas y sujetas a horarios muy exactos durante los cuales deberán mantenerse despejadas las zonas afectadas. En la película la audición de cada una de las series de condiciones que corresponde a cada uno de los dibujos acompaña a las escenas en las que presenciamos el desarrollo de los trabajos por parte de Mr. Neville y aquello que acontece a su alrededor.

El texto del contrato se revela de este modo como un guión en el que se describe la propia sucesión y contenido de las distintas escenas. Gracias a este artificio presenciamos en tiempo presente los hechos futuros que previó un texto escrito en el pasado. Cabe recordar aquí las reflexiones acerca de los tiempos en el cine, según las cuales el cine es siempre tiempo presente, a diferencia de la literatura en la que disponemos de una gama completa de tiempos gramaticales para situar los acontecimientos interrelacionados. Robe-Grillet desarrolla la idea de la imagen asociada a un tiempo de verbo siempre en presente, constatando que lo que se ve en pantalla siempre está pasando en el momento. Se trata de los hechos mismos, no de su mera referencia.

La secuencia es siempre la misma en *El contrato del dibujante*:

- Una abertura musical compuesta por Michael Nyman
- La lectura de las condiciones particulares del contrato correspondientes al dibujo en concreto como fondo de las escenas mudas de desarrollo del trabajo desde sus preparativos, ejecución y producto final en forma de láminas en blanco y negro dibujadas a lápiz.
- Una secuela consistente en un encuentro entre Mrs. Herbert y Mr. Neville.

Este mismo esquema se repite con un segundo contrato: esta vez entre Mr. Neville y la hija de los Herbert.

2.2. Las cláusulas que corresponden a escenas dibujo a dibujo.

El número total de los dibujos objetos de ambos contratos es 12, lo que podría asimilarse a los trabajos de Hércules. El dibujo nº 13, añadido ya fuera de contrato, es el desencadenante del trágico final de Mr. Neville, en lógica consonancia con la mala suerte que se atribuye a dicho número.

A continuación se incluyen los textos de las condiciones generales y de las series de condiciones correspondientes a parte de los dibujos, que se han extraído del script y los fotogramas de la película (En este último caso el formato es exactamente el del subtítulo en castellano), por orden cronológico.

Condiciones generales del contrato:

Los lugares de los dibujos serán elegidos según mi criterio. Por ello estoy dispuesta a pagar 8 libras por dibujo, a alojar y alimentar a Mr. Neville y su criado y a encontrarme con Mr. Neville en privado para acceder a sus demandas, satisfaciendo su placer conmigo.

Para el dibujo nº 1

Desde las 7 de la mañana a las 9

Toda la parte trasera de la casa

Desde las caballerizas al lavadero

Permanecerá despejada

Nadie utilizará las puertas de la gran caballeriza

Nadie utilizará la puerta trasera ni tocará las ventanas de la parte de atrás de la casa

Las entradas inferiores y el jardín serán despejados

Ninguna ventana de la parte alta será abierta, cerrada o alterada de otra forma

Para el dibujo nº 3

Desde las 11 de la mañana a la 1

La parte trasera y la fachada norte

Serán despejadas

El área que sirve para secar la ropa

Será despejada, según lo convenido

Para el dibujante y la lavandera

Que será enteramente responsable

De la lavandería de la ropa

Para el dibujo nº 4

Desde las 2 de la tarde a las 4

La fachada oeste de la casa

Estará despejada

No habrá allí caballos, ni enganches, ni coches

Y el césped de la avenida no será alterado

No se quemará carbón que provocaría una humareda

Para el dibujo nº 5

Desde las 4 de la tarde a las 6

La perspectiva de la colina del norte de la hacienda

Estará despejada

De los miembros de la servidumbre y de los mozos de labranza

Los animales que estén pasciendo en los campos

Tendrán autorización para continuar

Desde las 6 de la tarde a las 8

Para el dibujo nº 6

La entrada inferior junto a la estatua de Hermes

Quedarán despejados de miembros de la servidumbre

Personal, caballos y otros animales

Para el dibujo nº 7

Desde las 7 de la mañana a las 9

Toda la fachada quedará despejada

De familia, servidumbre, caballos y coches

Para el dibujo nº 8

Desde las 9 de la mañana a las 11

En los jardines frente al pabellón de baños

No se quemará carbón

Que pudiera hacer salir humo de la chimenea

Desde las 11 de la mañana a la 1

La calle de los setos, en el centro del jardín inferior

Estará completamente despejada

De miembros de la familia de Mr. Herbert

De miembros de la servidumbre y de animales

Desde las 2 de la tarde a las 4

La parte trasera de la casa y la dehesa de este

Estarán despejados de mozos de labranza

A continuación se han agrupado en series algunos de los fotogramas de la película pertenecientes a cada uno de los dibujos, seguidos de la lámina correspondiente, obra del propio Greenaway, además de otras series de fotogramas de las escenas de interferencias o acontecimientos que se producen alrededor de los trabajos del dibujante.

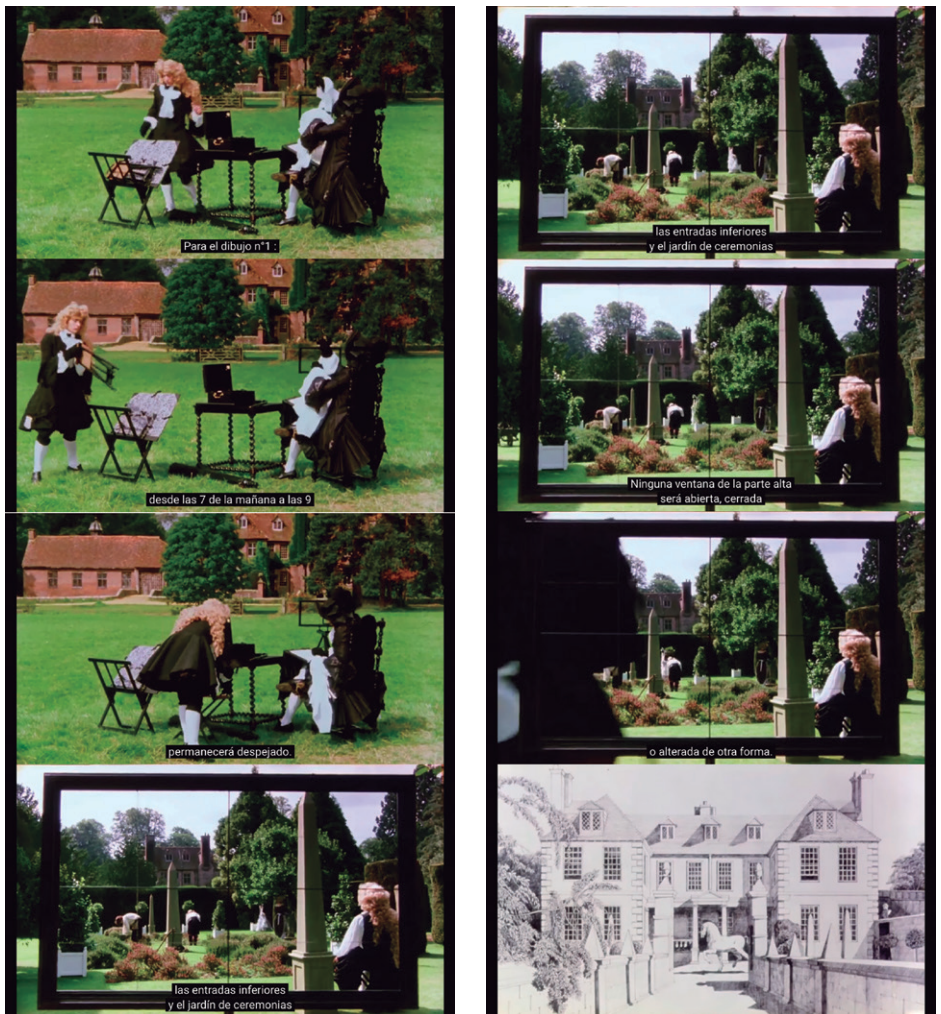


Figura 1 – Fotogramas correspondientes al dibujo nº 1

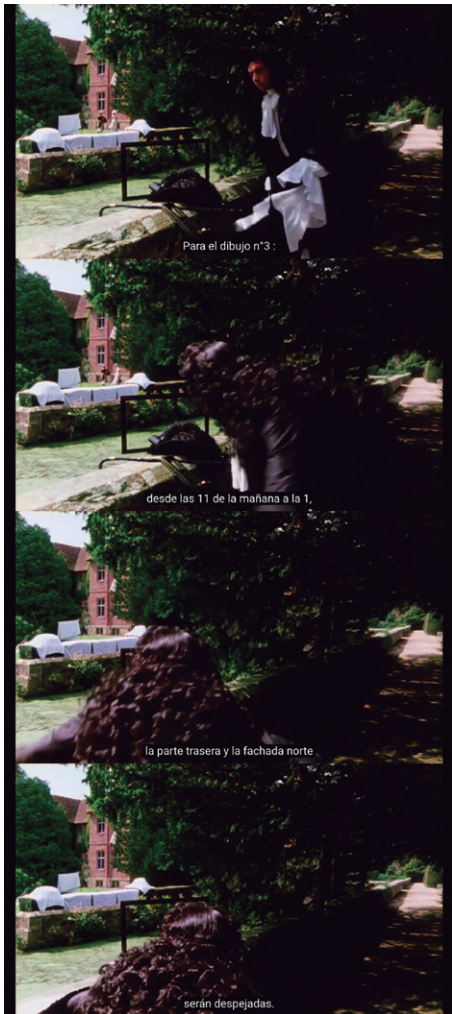


Figura 2 – Fotogramas correspondientes al dibujo n° 3



Figura 2 – Fotogramas correspondientes al dibujo nº 4



Figura 3 – Fotogramas correspondientes al dibujo n° 5

3. Referentes artísticos.

3.1. Los modelos pictóricos de los dibujos de Neville

El posado de Mr. Talmann nos recuerda al cuadro Robert Andrews y su esposa, de Gainsborough (1749). Como señala Jakob (2010: 61):

El aspecto marcadamente artificial, la pose de las dos figuras, que se destacan como marionetas del paisaje rural del fondo, desvela su falta de integración con la naturaleza, una integración no obstante deseada e incluso remedada en la postura de la pareja y en la campiña hecha paisaje. En realidad, este idilio no es, al igual que la invención de Greenaway y las de los otros autores de visiones cinematográficas de jardines, más que una añagaza, una ilusión peligrosa.

También a propósito del film cita este cuadro, además de otro del mismo autor titulado Conversación en el jardín, Keska (2009 :117):

La acción transcurre a finales del siglo XVII, cuando se puso de moda entre las altas capas de la sociedad encargar pinturas para representar sus residencias rurales. De la misma época proceden las obras de Thomas Gainsborough, como Robert Andrews y su esposa o Conversación en el jardín, en las que Greenaway se había inspirado. Representan las capas ricas de la sociedad inglesa retratadas dentro de un paisaje, que cobra casi igual protagonismo que las figuras, a menudo aparecen propiedades o la residencia de los retratados (Robert Andrews y su esposa). El mismo carácter tienen las obras realizadas por Neville para la señora Herbert.

Si bien es cierto que durante los siglos XV y XVI ya algunas élites apreciaban estéticamente el ambiente natural, el interés popular por el paisaje se desarrolla en paralelo con los inicios del turismo en la Inglaterra del siglo XVII. Hasta ese momento el paisaje natural no tiene apenas interés estético para la mayoría, o por lo menos no lo tiene para ser visitado y vivido.

Curiosamente sus primeros frequentadores lo elogiaban comparándolo con un cuadro durante el período caracterizado por la aspiración al Paisaje Ideal, a mediados de siglo, cuyo máximo representante en pintura es Claudio de Lorena. Este pintor no retrataba la naturaleza con realismo, sino que seleccionaba los motivos más idílicos para sus obras, combinándolos para presentárnosla como podía haber sido de no haberse desviado por accidente de una forma ideal a la que tiende según la concepción aristotélica tal como expone en su análisis Hussey (2013: 34). Un ejemplo de su obra, que suele combinar naturaleza con presencia humana y de edificaciones es el cuadro titulado Amanecer.

Con el gusto ya educado por esta escuela de pintura, el público empezó a admirar aquellos paisajes naturales que recordaban a los cuadros, y los calificó precisamente de pintorescos, ampliándose así el significado de este adjetivo procedente del término italiano pittoresco, de la época de Tiziano. El viajero

aprecia el paisaje porque es distinto de su hábitat que ya es urbano. Ha nacido la idea de lo pintoresco por referencia a la pintura: La pintura de paisaje nos ha enseñado a mirar el mundo, pero nos ha enseñado a verlo, precisamente, como un cuadro de paisaje, (Besse, 2006: 149). Visto así, el paisaje se asemeja al mundo como se vería desde una ventana, una vista encuadrada o enmarcada, una invención artística.

Precisamente a partir de que el paisaje es objeto de contemplación y admiración aparece el deseo de prolongar su recuerdo y este deseo se satisface mediante su descripción gráfica, literaria, fotográfica, etc. y mediante su reproducción o recreación en los jardines. Los dos tipos de recursos para retener el recuerdo del paisaje son realmente proyecciones hacia el futuro. Ya no son el recuerdo en sí mismo, sino repeticiones.

Según Kierkegaard (2009: 27), repetición y recuerdo son un mismo movimiento que puede ir en sentidos opuestos. El recuerdo es un retroceso para recuperar algo y la repetición es una manera de recordar, o mejor de prolongar la existencia de aquello que queremos recordar, avanzando. Esto es lo que explica que la repetición, si se consigue, comporte felicidad, mientras el mero recuerdo nos hace sentir desgraciados, o cuando menos nostálgicos.

3.2. El Pictorialismo de las escenas del film.

Según Eric Rohmer, toda organización de formas en el interior de una superficie plana, delimitada, deriva del arte pictórico. Esto incluye al cine que al igual que la pintura implica la representación de las 3 dimensiones del espacio en solo 2, ya se trate de un lienzo o de una pantalla. La única diferencia importante sería la dimensión temporal añadida en el caso del cine.

Por otro lado en los años 70 aparece el término *New Pictorialism* que define un estilo de películas mayoritariamente de época muy influenciadas en sus encuadres y ambientaciones por obras pictóricas o bien autores concretos. Una de las primeras películas de este tendencia fue Barry Lyndon, de Kubrick, deudora de Gainsborough y Reynolds.

Greenaway se inspira en Constable y Turner y en pinturas como *Carro de Heno* o *Vistas de la Catedral de Salisbury*, que contienen paisaje y también elementos anecdóticos.



Figura 4 – Fotograma de El contrato del dibujante



Figura 5 – *El señor y la señora Andrews*. Thomas Gainsborough, 1749. Óleo sobre lienzo, 69,8 x 19,4 cm. National Gallery. Londres.



Figura 6 – *Amanecer*. Claude Lorrain. 1646-47. Óleo sobre lienzo, 102,9 cm. x 134 cm. Metropolitan Museum, Nueva York. galleryhip.com.



Figura 7 – *El carro de Heno*. John Constable. 1821. Óleo sobre lienzo, 130,5 cm. x 185,5 cm. National Gallery. Londres.

Las 3 películas tienen en común el tema del asesinato, la omnipresencia del héroe y el parque, que en el cineasta británico se convierte en campo de juego de una historia al gusto “bitter an sweet”.

Pero comparemos otros aspectos de las 3 películas: *El contrato del dibujante* tiene en común con *Blow-up* los siguientes aspectos:

1. El protagonista-artista. Dibujante o fotógrafo.
2. La presencia continuada de los artilugios profesionales: velato o reticolato para dibujar con mayor exactitud las perspectivas y ampliadora de laboratorio en el caso de las fotografías.
3. Aparición de pistas sobre un posible crimen ya sea en los dibujos o en las ampliaciones fotográficas. El relato de un crimen a través de los dibujos o fotografías. Reconstrucción de la secuencia de los hechos a partir de los dibujos o fotografías que siempre corresponden a un momento horario determinado.

Con *El año pasado en Marienbad*, *El contrato del dibujante* comparte los siguientes aspectos:

1. Ambiente barroco de los interiores y jardinería geométrica de los exteriores en constante diálogo y alternancia.
2. Hieratismo de los personajes que parecen recitar los diálogos, distanciando al actor del espectador.
3. Presencia de la perspectiva, el punto de vista, la representación: También hay dibujos de perspectivas de jardines en los pasillos de Marienbad

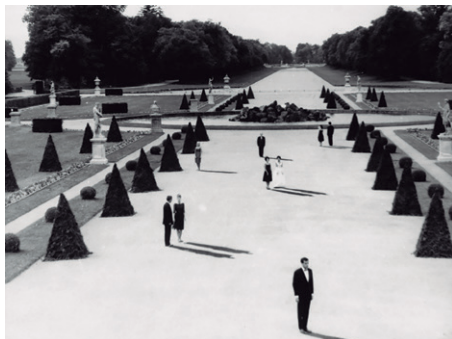


Figura 8 – *L'Année dernière a Marienbad*. Alain Resnais. 1961.

3.3. Los antecedentes filmicos de *El contrato del dibujante*.

Otra cita del mismo Jakob (2010: 57-58) señala dos películas anteriores como referentes filmicos de *El contrato del dibujante*: *El año pasado en Marienbad*, de Resnais y *Blow-up*, de Antonioni.

Fue en referencia más o menos abierta a *El año pasado en Marienbad* y a *Blow-up* como Peter Greenaway realizó *El contrato del dibujante* en 1982.



Figura 9 – *L'Année dernière a Marienbad*. Alain Resnais. 1961.



Figura 10 – *Blow up*. M. Antonioni. 1966.

4. La visión y la obra del dibujante.

4.1. Técnicas e instrumentos de perspectiva utilizados por Neville.

Para la ejecución de los dibujos se utilizan artefactos y técnicas derivadas de los antecedentes de Masaccio, Durero, Alberti y Brunelleschi.

El invento de la perspectiva geométrica es un antecedente del cine por su capacidad de relación espacio-temporal.

El plano fílmico es comparable con el cuadro del dibujo. La tercera dimensión es en realidad una ilusión óptica y el montaje y composición son herramientas tanto del cine como de la pintura, con sus respectivas particularidades.

4.2. La mirada enmarcada y en perspectiva sobre el paisaje.

La concepción del paisaje como una invención se estudia como algo que surge precisamente de un invento técnico como es la perspectiva, que conformó una manera de percibir el paisaje con un orden, en un marco espacio-temporal mensurable.

Esta manera de entender el paisaje se basa en atribuirle un carácter de representación cultural, de realidad mental que se apoya en modelos pictóricos. El paisaje es descrito como un punto de vista, como una especie de filtro parecido a una cuadrícula mental entre el ser humano y el mundo, referencias que nos vuelven a recordar la técnica de la perspectiva. Algunas teorías sobre este punto en concreto sostienen que no hay un paisaje consensuado e identitario, sino una pluralidad de ellos que corresponden a otros tantos puntos de vista y cuadrículas mentales sin los que el paisaje no existiría. Nacido de la invención de la perspectiva como técnica, el paisaje despliega a su vez infinitas perspectivas visuales.

El paisaje es identificado como una vista enmarcada por una ventana o por un cuadro, si queremos relacionar la invención del paisaje con la del cuadro en pintura. Según esta interpretación el paisaje sería casi un producto derivado de los modelos pictóricos del Renacimiento.

Estos modelos se exportan a la manera de percibir el mundo. Algunos paisajes son descubiertos por el paseante después de haber sido pintados. La pintura

nos ha enseñado a contemplar el mundo, si bien esto hace que lo veamos a modo de un cuadro de paisaje.

Finalmente la contemplación del paisaje sería similar in situ o ante una representación plástica del mismo. La naturaleza de la mirada sería esencialmente la misma, un modo subjetivo de percepción visual.

Generalmente se admite que el fresco de Masaccio en la iglesia de Santa María Novella de Florencia, que representa la Santísima Trinidad, constituye el más antiguo ejemplo conocido de perspectiva moderna. Incluso es probable que Masaccio pidiera la ayuda de Filippo Brunelleschi para elaborar la perspectiva de su arquitectura en dicho fresco. Brunelleschi representó el Baptisterio de Florencia sobre un pequeño panel, en cuyo centro había practicado un pequeño agujero. Se situó en el portal de la Catedral y miró el Baptisterio a través del agujero, con el revés del panel hacia él. Gracias a un espejo colocado de cara al cuadro, pudo comparar su representación con la realidad. La experiencia probó que había hallado el método correcto.

Otro hecho concreto lo encontramos relacionado con León Bautista Alberti quien describe un método exacto para realizar la perspectiva en su obra "De la Pittura", de 1435, muy influenciada por Brunelleschi. Éste realizó entre los años 1416 y 1425 dos cuadros de demostración de estos métodos en Florencia. Uno en San Giovanni y Santa María dei Fiori y otro en la Piazza de la Signoria.

Para corroborar la exactitud del procedimiento empleado en el dibujo de estas perspectivas, se valió de un dispositivo con mirilla y espejo. La comprobación consistía en observar el modelo real de la pintura a través de un orificio practicado en el centro del cuadro, colocándose detrás del mismo y después de situar un espejo de cara al lienzo pintado, a fin de poder comparar la realidad allí presente con la representación de la misma.

El hecho de ver con un solo ojo, eliminando el efecto estereoscópico y por tanto reduciendo el relieve, contribuía a crear una efecto de identidad asombroso.

Leonardo da Vinci fue autor alrededor de 1500 de un tratado de perspectiva titulado perspectiva artificialis, que sería el más utilizado para su aplicación en pintura. Sus investigaciones le llevaron a analizar el funcionamiento del ojo humano cuya percepción difiere de la representación que se obtiene geoméricamente. Son conocidos en este campo sus experimentos con la cámara oscura, basados en las anteriores experiencias de León Bautista Alberti, que ya en 1435 incluyó en su obra De la Pittura un método exacto de perspectiva, si bien se atribuye a Brunelleschi el descubrimiento o invención de la misma.

A la perspectiva, como invento técnico, se le atribuye una importancia comparable a la de la imprenta. Si esta última asegura la continuidad del pasado en el presente, la primera conforma nuestra percepción y sensaciones y provee un marco de espacio y tiempo que trava una estructura de referencia de la que ya difícilmente es posible escapar. Ya está tan interiorizada como sistema de contemplación que no pensamos que sea algo artificial. Se ha

considerado como un a priori formal que por lo tanto pasa desapercibido y que constituye un mecanismo automático para estructurar la percepción, una especie de icono inteligente.

El proceso descrito consistente en la definitiva adopción de la perspectiva como marco de referencia para explicarnos a nosotros mismos la naturaleza y nuestra relación con el mundo, ha tenido sus etapas sucesivas.

En un principio los pintores la utilizaron como técnica útil para dotar de fondo a los personajes y más adelante para situar a los propios personajes en planos distintos. Finalmente todo queda ordenado en distintas profundidades según un escalonamiento de planos que va de lo próximo a lo lejano.

Este es ahora nuestro modo de percibir el paisaje. Tal como la neurociencia ha estudiado, ya más recientemente, en cualquier proceso de percepción de la realidad el cerebro rellena huecos a partir de los datos parciales que es capaz de registrar y construye una simulación de la realidad, que aunque muy cercana a la misma, no deja de ser una especie de reconstrucción en la que también influyen nuestros recuerdos y expectativas.

El arquitecto y teórico Leone Battista Alberti (1404-1472), contemporáneamente a su dedicación a la perspectiva, vive el proceso del surgimiento de un nuevo tipo de edificación para el medio rural: la villa. Desaparecida al fin la necesidad de fortificar los asentamientos rurales, una nueva élite humanista impulsa este tipo de edificios, que tienen un gran desarrollo en la Toscana. Estos usuarios ya aprecian el disfrute del paisaje si bien siguen igualmente apegados a la vida ciudadana. En este contexto, Alberti recomienda en sus tratados como localización ideal para una villa aquellos parajes donde, además de poder disfrutarse de vistas sobre la naturaleza y el campo, se gozara de "perspectiva" sobre la ciudad.

La perspectiva es pues, además del método gráfico de representación, el método de orientar y estructurar la mirada sobre el paisaje, y aquí el paisaje ya es naturaleza más ciudad.

4.3. Afinidades entre la mirada pictórica en perspectiva y la imagen filmica

La imagen proyectada pantalla de cine, un lienzo de tela rectangular al fin y al cabo, presenta características que nos la hacen relacionar directamente con las representaciones pictóricas basadas en el uso de la perspectiva y de tipo figurativo o realista. Se trata de una imagen plana, aunque a diferencia de un cuadro, está dotada de movimiento por la concatenación de fotogramas sucesivos. Las condiciones de percepción son en el caso del cine distintas, dadas las peculiaridades de su tamaño y las condiciones de visionado en una sala oscura.

Es común en ambos casos la existencia de un espacio de separación entre espectador e imagen en unas condiciones de frontalidad y estatismo que evidencian el hecho de no encontrarnos en un

paisaje sino frente a su representación. En sus inicios y durante un tiempo el cine presentaba un cuadro algo rígido debido a la situación fija de los objetivos, dando por ello una sensación de encasillamiento en la caja perspectiva.

Posteriormente toda su evolución técnica ha facilitado la búsqueda de la trascendencia de ese plano pictórico distante, intentando construir un espacio más envolvente si bien, salvo algunos experimentos que nunca han llegado a cuajar lo suficiente como para modificar la relación del espectador con la pantalla, la distancia física sigue siendo un elemento de la contemplación e impide la inmersión del espectador.

Tal como lo expresa Panofsky (1978: 51): *lo primero es el ojo que ve; lo segundo el objetivo visto; lo tercero la distancia intermedia.*

5. Tendencias del arte de la jardinería en el film

5.1. Reflexiones sobre paisaje, jardinería y arquitectura inglesas.

Si bien el arte de la jardinería tiene un origen temprano, cargado de significado mágico y religioso, y se desarrolla con sus particularidades en todas las civilizaciones, lo que marca un hito en la relación de los conceptos jardín y paisaje es este período de sensibilidad hacia el *Paisaje Ideal*.

El paisajismo entendido como jardinería que imita el paisaje ideal pretendió recrear esos escenarios naturales. Hasta el siglo XVII los jardines siguen un orden estricto. Senderos, parterres, flores y árboles siguen trazados lineales y figuras geométricas. Suelen ser prolongaciones de los ejes de composición arquitectónicos de la planta de los edificios a los que rodean y con los que conforman una unidad. El caso más evidente es quizá el de Versalles.

En la época se distingue muy claramente el jardín respecto al parque y al campo. En consonancia con este estado de cosas, Gilpin consideraba el jardín como algo poco pintoresco, pues se asociaba con la corrección, suavidad e incluso con lo artificioso.

Este momento de transición que tiene lugar en Inglaterra y en el cual evoluciona el diseño de jardines desde la geometría a la francesa hacia la imitación del paisaje natural o más bien su idealización pictórica, se ve repetidamente reflejado en las conversaciones de los personajes de la película, contextualizando la época, como describe Gorostiza (1995: 57)

5.2. Influencias de los jardines ideales. El jardín del Edén.

Mr. Neville reflexiona ante otros personajes sobre su visión de la inserción de la arquitectura en el paisaje, las características del jardín inglés y su evocación del jardín del Edén y obtiene las correspondientes réplicas.

A principios del XVIII se producirá la aparición de la idea de la conservación de un determinado elemento como característico de un paisaje, y según Jones

(1985: 69), ese elemento de la composición paisajística no fue un elemento natural, sino una edificación.

Existe testimonio escrito de que el arquitecto inglés John Vanbrugh, durante la construcción del palacio de Blenheim para el duque de Malborough, consideró digna de conservarse la casa solariega situada en las inmediaciones como parte del paisaje del parque que rodearía al nuevo edificio.

A lo que recordaba este conjunto de casa más vegetación circundante era a los cuadros de Claude Lorrain que colgaban en muchas casas de campo inglesas. El mismo recurso que utilizaba el artista en sus cuadros para realzar la naturaleza mediante la composición apoyada en ruinas de torres que en cierto sentido la *mejoran* es utilizado ahora en la creación de un jardín.

Las composiciones paisajísticas del siglo XVIII se asociarán generalmente con las pinturas de Claude Lorrain y Nicolas Poussin, especialmente después de 1624, así como con las de Salvatore Rosa y Gaspar Dughuet, en las que los paisajes romanos aparecían idealizados en referencias icónicas al jardín. Una vez encontrado el camino hacia el jardín paisajista estas referencias se relacionaban con las características visuales del paisaje agrícola inglés, con las extensiones de campos abiertos, el efecto espacial de colinas quebradas, senderos serpenteantes, la luz del norte o la perspectiva aérea. (Steenbergen, 2001: 257).

El proceso de transición del jardín geométrico francés a otro modelo más imitativo de la naturaleza se refleja en el film mediante la aparición de las intervenciones de un paisajista holandés llamado Van Hoyten que incluyen la creación de un lago artificial, que no un estanque como había sido habitual anteriormente.

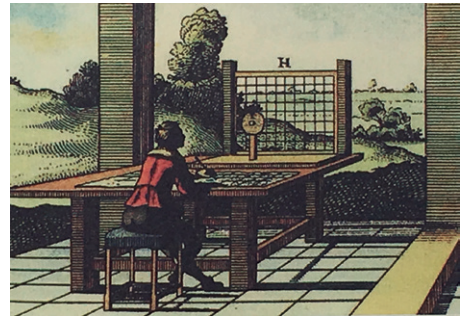


Figura 12 – Jean Du Breuil. La perspective pratique (1663)

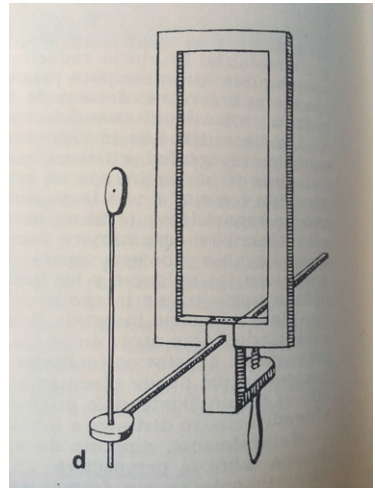


Figura 13– Marco de fray Christopher Müller (1776)



Figura 11 – Fotogramas de El contrato del dibujant

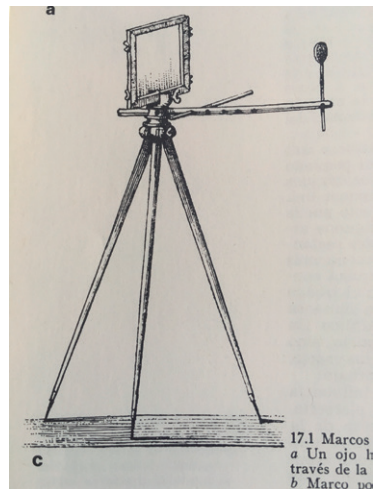


Figura 14 – Marco para dibujo de sujeción manual .

17.1 Marcos
a Un ojo h
través de la
b Marco po

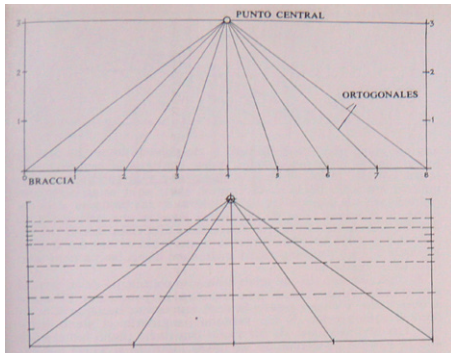


Figura 15 – Costruzione legittima. Alberti 1ª etapa. Líneas de fuga.

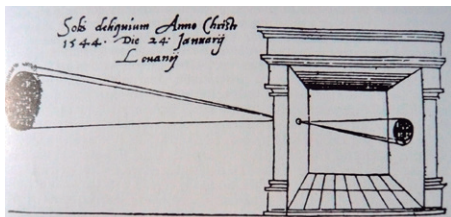


Figura 16 – Cámara oscura de 1545

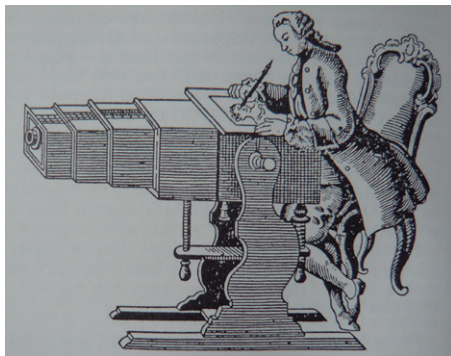


Figura 17– Cámara oscura con frente extensible. S XVII

6. Conclusiones

Las conclusiones del estudio y análisis estilístico son las siguientes:

1. Por lo que se refiere a la naturaleza de la organización estructural del film y su sistema formal, se puede afirmar que en este caso se trata de un sistema narrativo por cuanto posee un argumento, denota manipulación del factor causalidad, relaciones espacio-temporales y se dan también paralelismos al mismo tiempo que se dosifica el conocimiento de los acontecimientos según el momento del film. En este caso la estructura está por encima incluso del contenido.

2. Entre las técnicas más destacadas que se utilizan en el film para presentar la narración en si se pueden encontrar las siguientes: se utiliza tanto la superposición de imágenes como la inclusión de encuadres dentro de otros encuadres y se recurre a la fragmentación de la narración. Se recurre a la clasificación, la simetría, la geometría y las matemáticas.
3. Los patrones que se van repitiendo en la película consisten básicamente en la sucesión de escenas encuadradas en una descripción declamada por una voz en off que coincide con distintas cláusulas de los contratos y sus secuelas respectivas. Cada una de estas escenas se organiza formalmente como una representación pictórica a la que se añade el factor tiempo, lo que se traduce en movimiento.
4. La función que corresponde al empleo de las técnicas descritas desarrolladas a través de los patrones repetitivos que las estructuran es la propia de un guión, que es un texto como también lo son los contratos. Este texto se lee y al mismo tiempo se materializa en escenas.

7. Bibliografía

- Bordwell, D. *L'art du film: Une introduction*. De Boeck. France. 2009.
- Gorostiza, J. *Peter Greenaway*. Cátedra. Madrid. 1995.
- Jakob, M. *El jardín y la representación*. Siruela. Madrid. 2010
- Keska, M. *Peter Greenaway, un ilustrado en la era neobarroca*. Universidad de Granada. Granada. 2009.
- Kracauer, S. *Teoría del cine : la redención de la realidad física*. Paidós. Barcelona. 2013.
- Martín, M. *El lenguaje del cine*. Gedisa. Barcelona. 2005.
- Miró, N. *La dimensión filmica del paisaje*. En: Maderuelo J, ed. *Paisaje y Territorio*. Abada. Madrid. 2008
- Panofsky, E. *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets. Barcelona. 1978.
- Pérez la Rotta, G. *Génesis y sentido de la ilusión filmica*. Universidad del Cauca. Bogotá. 2003.
- Robbe-Grillet, A. *L'Année Dernière À Marienbad*. Les éditions de minuit, Paris. 1961.
- Robbe-Grillet, A. *Le Voyageur*. Bourgeois. Paris. 2001.
- Vera Nicolás, P. *Único testigo : el espectador ante el fenómeno cinematográfico*. Universidad de Murcia. Murcia. 2008.
- Vila, S. *La escenografía: Cine y arquitectura*. Cátedra. Madrid. 1997.
- Von Buttlar A, Soto Caba, V. *Jardines del clasicismo y el romanticismo: el jardín paisajista*. Nerea. Madrid. 1993.
- Wilton, A; Turner, JMW. *Turner in his time*. Thames and Hudson. London. 1987.
- Wright, L. *Tratado de perspectiva*. Stylos. Barcelona. 1985.
- Yarham, R; Robinson, D. *Cómo leer paisajes: una guía para comprender los grandes espacios exteriores*. Blume. Madrid. 2011.
- Yeregui, J; Martín, A; Salamanca, U de. *Paisajes mínimos*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca. 2010.

Zunzunegui Díez, S. *La mirada cercana: Microanálisis filmico*. Paidós. Barcelona . 1996.

Zunzunegui Díez, S. *La mirada plural*. Cátedra. Madrid. 2008.

8. Filmografía

Antonioni, M. *Blow up*. 1966.

Greenaway, P. *El contrato del dibujante*. 1982.

Resnais, A. *L'Année dernière a Marienbad*. 1961.