

## EL CINE Y LAS VANGUARDIAS

Aurora Galán Hergueta

*Comenzamos, por fin, a entender que el cine no era un juego mecánico perfecto, sino un terrible y magnífico escaparate de la vida (Soupault, 1923)*

El objetivo de este artículo es exponer la estrecha relación que el cine tuvo con el arte de vanguardia y viceversa, en un momento en el que ambos nacían, junto con la modernidad, y en el que, por muchas razones, se cambiaba la visión del mundo. Artistas provenientes de la pintura (Survage, Gromaire, Léger, Man Ray, Duchamp, Picabia, etc.) hicieron películas o escribieron sobre el cine, a la vez que un gran número de cineastas de vanguardia y de críticos de cine fueron conocidos antes como escritores (Réne Clair, Jean Epstein, Marcel L'Herbier, etc.). En la Europa de preguerra, la mayoría de los artistas de vanguardia frecuentaban asiduamente las salas de cine como espectadores. Aunque, si –como está demostrado– durante los conflictos tiende a aumentar la asistencia del público al cine, fue precisamente durante la Primera Guerra Mundial y su inmediata posguerra, cuando los artistas e intelectuales afines al movimiento moderno descubrieron verdaderamente el cine y vieron en él una fuente de inspiración poética. El cine, afirmaba Gromaire, es esencialmente moderno en su libre manipulación del tiempo e ilimitado

1 / Bruno Taut intentó incluso convertir su “drama arquitectónico” *Der Weltbaumeister* en una película y para ello contactó con Walter Reimann, uno de los arquitectos de la película *El gabinete del Doctor Caligari*.

en sus posibilidades (“Idées d’un peintre sur le cinéma”, 1919). Pero la influencia del cine en los movimientos de vanguardia no provenía solo de la asistencia a las salas de artistas e intelectuales, sino que se filtraba a través de múltiples canales, algunos de ellos indirectos. Por ejemplo, las teorías de Henri Bergson sobre el tiempo y la simultaneidad –ampliamente difundidas entre el público cultivado– encontraron en el cine un modelo para su concepción del tiempo fluido y de la percepción de las formas: “lo que es real, es el cambio continuo de la forma: la forma no es más que un instante tomado en una transición” (Bergson, 1911).

En los medios artísticos no solo se experimentaba, sino que además se teorizaba sobre las posibilidades del cine, como lo demuestra la siguiente reflexión de Bruno Taut 1, que no es más que un ejemplo entre tantos otros:

Los logros del cine de los que podemos esperar una contribución al arte se pueden dividir básicamente en tres categorías (...) que son las siguientes: (1) el cine fundamentalmente estimulante, que despierta la imaginación artística; (2) el cine instructivo que sirve como ayuda para la enseñanza del arte, los oficios o la arqui-

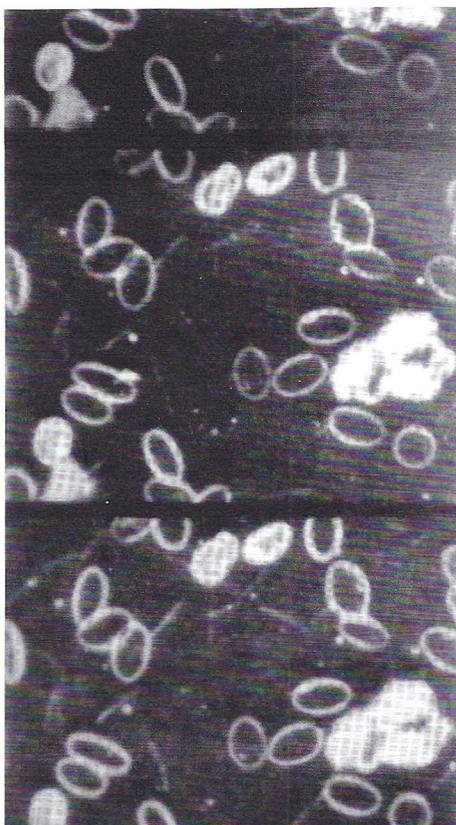
2 / El 4 de mayo de 1897 contribuyó a aumentar la mala prensa del cine, al acabar en tragedia un acto benéfico organizado por la alta burguesía parisina durante el cual se había programado una sesión de cine. En el transcurso de la proyección, una lámpara de éter defectuosa quemó la película de celuloide, extendiéndose las llamas por toda la sala. 180 personas murieron.

tectura; (3) el cine como un trabajo autónomo de arte.” Dentro de esta última incluye: (a) Danza con música como resultado del ballet y la gimnasia. Extensión de la mímica filmada. Ambas importantes para ejercer influencia sobre el cine dramático existente en el que las escenas se arruinan con personajes a los que se ve hablar y escribir, ya que la palabra es un medio completamente ajeno al cine. (b) Mímica sin siluetas. Fantasías con decorados en movimiento. Drama arquitectónico. Conexión con música sinfónica (c) “la imagen móvil” Pintura abstracta llevada al cine mediante una imagen cuyas formas estén en constante movimiento. (...) (c) el caleidoscopio (...) la falta de color sería maquillada pintando habilidosamente, lo que es válido para (a) y (b), aunque el blanco y negro también es válido en sí mismo

[Bruno Taut, Publicado originalmente como “Künstlerisches Filmprogramm”, *Das hope Ufer* 2 (1920), pp.86-88.]

### El primer cine

Durante la primera década de su existencia, el cine no fue tomado en serio ni por artistas ni por intelectuales; tuvo incluso muy mala prensa 2. Como mucho, era considerado un arte de reproducción al servicio del teatro. Se pensó que sería una novedad pasajera. Para la mayoría de espectadores, el cine era un agradable entretenimiento óptico, una maravilla científica, como otros milagros técnicos que hablaban del futuro y se mostraban en los escenarios. Pero transcurrida esta primera década y apoyado por un público popular que no dejaba de asistir al espectáculo, el cine continuó existiendo, convirtiéndose, con la construcción de las primeras salas en 1903, en una fórmula de entretenimiento estable y respetable. Así, en los momentos previos



1. Fotogramas extraídos de una película científica realizada alrededor de 1910.

a la Primera Guerra Mundial, el cine era ya un fenómeno cultural de tal importancia, que superaba ampliamente al teatro en número de espectadores.

El programa de una sesión de cine en 1903, se componía de varias “fotorepresentaciones” rodadas con telones de fondo, como en el teatro, que podían ser melodramas, comedias o historias de misterio. Además, muchas de las películas exhibidas no eran narrativas y se presentaban como documentales de viajes (a veces rodados por el propietario del cine durante sus vacaciones) o de actualidad, o bien eran películas de tema científico o naturalista. El cine aportó un ojo abierto sobre el mundo, así que cualquier cosa podía ser objeto de una película. En la pantalla se mostraban panorámicas comunes de la ciudad, como en *Leaving Jerusalem by Railway* (1896), donde una cámara fija en la parte trasera de un tren registraba los muelles de la estación. También se mostraban actividades cotidianas con una intención, a veces, educativa, como en *Baby's Toilet* (1905), que enseñaba la manera más adecuada de lavar, vestir y alimentar a un niño; o las maravillas inalcanzables de la vida microscópica, como en *Pond Life* (1908); o la vida en países exóticos, como en *Modern China* (1910); o el orgullo de la industria local, como en *A Visit to Peek Frean and Company's Biscuit Works* (1906), donde la cámara registraba los detalles de la fabricación de galletas. Incluso el sensacionalismo era parte de la temática habitual, como en *Electrocuting the Elephant* (1903).

Entre los distintos tipos de cine no narrativo, merece especial atención el cine científico, el cual traspasó los po-

deres de la visión poniendo lo extraordinario al alcance de cualquiera. Las productoras de cine comercial (Pathé en Francia, Charles Urban en Inglaterra, Edison en América y Eduard Liesegang en Alemania) se dieron cuenta muy rápido de la fascinación que el cine científico ejercía sobre el público. Estas películas tenían una doble atracción: mostraban las maravillas de la naturaleza, gracias a los prodigios de la tecnología moderna. Insectos, plantas, cristales, aumentados enormemente en la pantalla, producían monstruos o imágenes de una sorprendente belleza. También se mostraban al público filmaciones provenientes de la investigación médica, como las que revelaban el funcionamiento de órganos del cuerpo humano o las experimentaciones en micro-cinematografía. En este sentido, el fisiólogo francés Jean Comandon, que trabajaba con los hermanos Pathé en 1909, logró fotografiar bacterias y microbios de ma-

nera que aparecían en la gran pantalla vivos y en movimiento (fig. 1). La filmación con rayos X, utilizada por los científicos y difundida rápidamente al gran público, permitió otra mirada fascinante sobre el mundo invisible de la naturaleza. Todas estas películas de carácter científico supusieron la revelación de un mundo de formas y significaciones desconocido que tuvo gran influencia en el arte moderno.

Hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial, Francia lideraba la producción cinematográfica mundial; pero fue Italia la primera en comprender la importancia del decorado como elemento susceptible de seducir al público y de afirmar la superioridad del cine sobre el teatro. En Italia se inicia la producción de una serie de reconstituciones históricas que sirvieron para inventar el decorado espectáculo. En este sentido, la superproducción italiana más importante antes de la guerra es *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastroni, película en la que se mezclan los problemas individuales y la historia colectiva, sentimentalismo y barbarie. Por primera vez una película dura más de tres horas y pretende rivalizar con las ambiciones de la literatura. Además, en los decorados de *Cabiria* se trabajan meticulosamente las tres dimensiones del espacio, preocupándose por los materiales y la exactitud histórica de los lugares reproducidos, y renunciando definitivamente a las telas pintadas habituales en el decorado teatral. Otro dato importante de esta película es la participación como consejero artístico del poeta Gabrielle d'Annunzio.

Más adelante, en 1915 da comienzo, con la película de Griffith *Nacimiento de una nación*, una nueva etapa del ci-



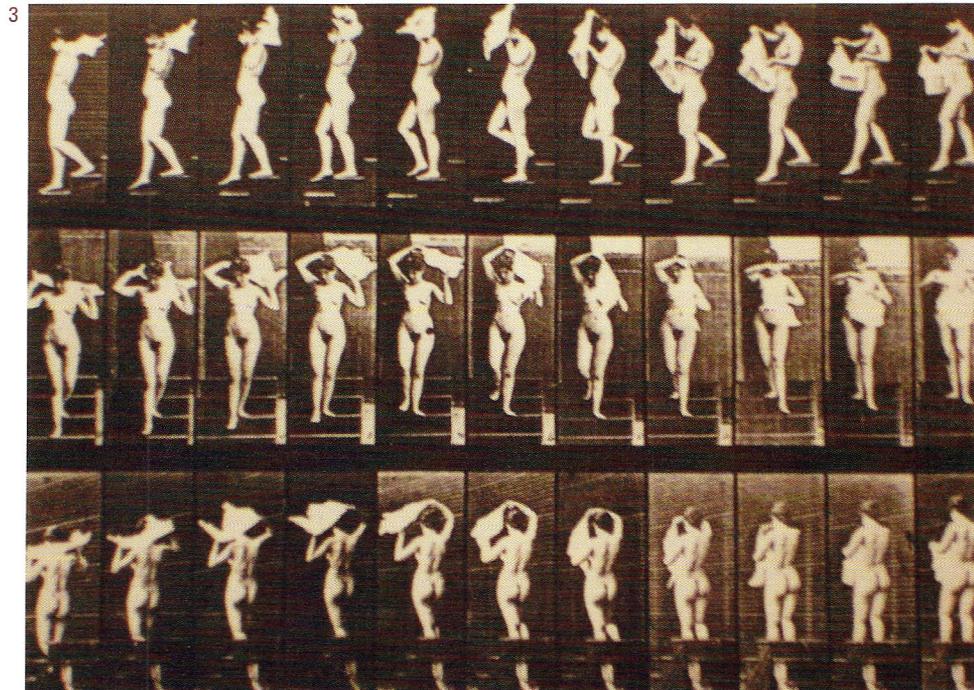
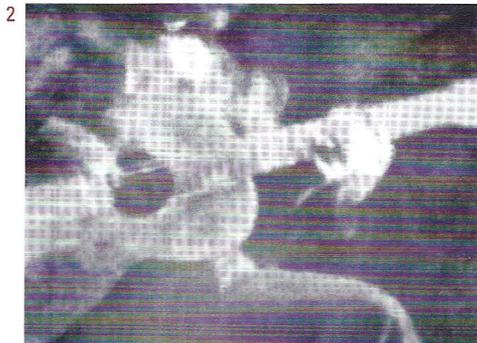
2. Antón Giulio Bragaglia, *Le due note maestre*, fotografía futurista, 1913.

3. Eadweard Muybridge, *Human Locomotion*, plancha 616, 1887.

4. Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier, N° 2*, 1912.

3 / Está reconocido que fue Edwin S. Porter el primero que utilizó el cine como fórmula narrativa propia para contar una historia en *Great Train Robbery*, en 1903. Esta película, sin embargo, fue una experiencia aislada en su trayectoria.

4 / "Los futurista tienen todas cámaras en el estómago" (Roger Allard, 1911).



ne: el cine se inaugura como forma de narración propia **3**. Hasta entonces el sistema de narración se había reducido a una caricatura del teatro.

En estos primeros años de existencia del cine, en los que se va fraguando su perfil propio como forma de expresión artística, se produce una interrelación con el mundo del arte (pintores y poetas) que daría lugar en los años 20, al primer cine de vanguardia.

### Aproximación al movimiento desde la pintura

Alrededor de 1913 numerosos artistas modernos comenzaron a interesarse por el cine como medio de expresión. Así, en su intento por representar la sensación de movimiento, los pintores futuristas italianos se involucraron con los méto-

dos cinematográficos **4**. Pero si bien el cine les servía de estímulo con sus imágenes secuenciales, fueron las cronofotografías del fisiólogo francés Étienne-Jules Marey las que les sirvieron de modelo para obtener imágenes simultáneas. Así, el fotógrafo Antón Giulio Bragaglia, compañero futurista de Balla, desarrolló la técnica experimental de Marey para crear las primeras fotografías de imágenes múltiples con fines estéticos (fig. 2).

Marey, en sus investigaciones sobre modelos de movimiento en la locomoción humana y animal, no pretendía representar, sino analizar mediante la fotografía (método que juzgaba como el más fiable) las huellas de lo vivo, de lo animado. Por su parte, el proyecto de Eadweard Muybridge (fig. 3), en la vertiente ameri-



5 / La mayoría de los pintores y poetas de la época conocían las experimentaciones de Marey, que tuvieron mucha influencia en el mundo del arte. Esta influencia la demuestra incluso Man Ray en una época más tardía, al introducir en su película semi-surrealista *Emak Bakia* (1926) un estudio del movimiento de un hombre sumergiéndose. Aunque, en este caso, Man Ray hace una lectura más compleja y utiliza las experiencias científicas de Marey como una especie de objet trouvé.

6 / La introducción del arte moderno en América la inician, en 1905, los fotógrafos Alfred Stieglitz y Eduard Steichen con la galería Photo-Secession, que luego se convertiría en la galería 291.

cana, era realizar la descomposición fotográfica del movimiento. Publicados en la revista de divulgación científica *La Nature*, tanto los trabajos de Marey, como los estudios sobre la locomoción animal de Muybridge, eran muy conocidos y suscitaban el interés de los artistas de vanguardia italianos y franceses 5.

Al otro lado del océano, el 17 de febrero de 1913, se inauguró en Nueva York una exposición presentada bajo el nombre de Armory Show, que sería decisiva para la introducción del arte moderno europeo en el nuevo continente 6. El éxito de la exposición se debió fundamentalmente al escándalo que provocaron las obras de Picabia *Danses à la source* y *Procesión à Séville*, y el *Nu descendant un écalier n° 2* de Duchamp (fig. 4).

El *Nu* de Duchamp fue elaborado siguiendo el principio del paralelismo elemental que el artista había tomado de las crono fotografías sobre placas fijas que Marey venía realizando desde 1880. A diferencia de los cuadros futuristas, la intención de Duchamp no era crear mediante la pintura efectos cinemáticos, su interés era captar, en una composición estática, la traza del movimiento; utilizar la pintura para poner en evidencia lo que el cine clásico esconde, un flujo de imágenes estáticas que, apoyándose en el fenómeno de la persistencia retiniana, reproduce la sensación del movimiento. Este planteamiento, por su proximidad a las experiencias futuristas, le ocasionó enemistades dentro de los miembros de su propio grupo, que tacharon el cuadro de deriva futurista dentro del cubismo.

7 / Picasso conocía el efecto estroboscópico sobre el que se basa el cine y que se utiliza para el dibujo animado. "Pintando imágenes diferentes sobre una superficie transparente y pasándolas en un proyector de cine, se abriría a la pintura todo un nuevo campo con posibilidades incommensurables" (Kahnweiler, de sus conversaciones con Picasso que data de 1912).

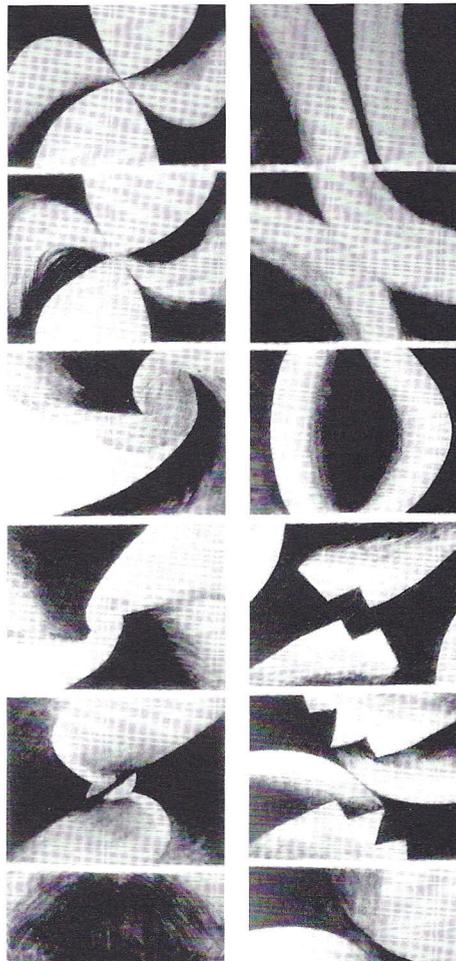
## La pintura animada

El hecho mismo de ser una imagen en movimiento, es decir, su tecnología, fue la característica del cine que interesó fundamentalmente a los cubistas. Lejos de querer captar la sensación de los objetos en movimiento, los cubistas se interesaban por la visión en movimiento. Resulta, por tanto, inevitable establecer una correspondencia entre el cine, con su multiplicidad de puntos de vista, y las diferentes apariencias sucesivas que los cubistas fundían en una sola imagen.

Alrededor de 1912, Picasso, que había pintado algunos años antes a partir de fotogramas, especuló con la idea de un arte mecanizado. Así, en conversaciones con Kahnweiler habla de utilizar el cine para realizar una pintura en movimiento 7, aunque nunca llegó a formalizar ningún proyecto concreto. Pero también en 1912, el pintor cubista Léopold Survage concibió la idea de utilizar el cine para crear un arte autónomo de formas en movimiento (fig. 5 a y b).

El proyecto de Survage *Rythme coloré* fue publicado por Apollinaire en *Les Soirées de Paris* y consistía en definir una serie de secuencias que proponían la transformación de unas formas a otras y de unos colores a otros. La introducción del tiempo en las imágenes le servía para establecer una analogía directa con la música. Survage consideraba su película como un ejercicio de ritmo y no de movimiento. Para una duración de tres minutos, estimó la necesidad de fabricar entre dos mil y tres mil dibujos que debían ser realizados por dibujantes, que completarían, mediante un procedimiento

5 a y b. Leopold Survage, *Rythme coloré*, hacia 1913.



de extrapolación visual, los estadios intermedios, a partir de los dibujos clave realizados por Survage. La productora francesa Gaumont mostró interés por el proyecto que, sin embargo, nunca llegó a realizarse.

Las intenciones artísticas de Survage tenían que ver con las de otros pintores del mismo periodo, como Kandinsky y Delaunay, que también utilizaron la música en su camino hacia la abstracción, comparando las no-



tas musicales a las variaciones cromáticas. El propio nombre de Kandinsky aparece relacionado con dos proyectos de película que nunca vieron la luz. En el primero de ellos, su amigo Arnold Schönberg le propuso para colaborar en el rodaje de su composición lírica *Die glückliche Hand* (*La mano feliz*) (1913). Refiriéndose a la parte visual del proyecto, Schönberg se expresa, en una carta al director de Universal Editions (una casa de edición musical de Viena), de la siguiente manera:

Mi mayor deseo es lo contrario a lo que el cine aspira. Yo quiero: la última irrealidad. El resultado debería parecer, no un sueño, sino acuerdos. Como la música. No debería ser jamás un símbolo, una significación, un pensamiento, sino un juego de colores y formas. (...) La película debería simplemente sonar para los ojos de cada uno, según mi opinión, debería transmitir algo análogo a lo que produce la música.

Kandinsky y Schönberg creían en la síntesis de las artes, según la cual, la música y el color eran capaces de provocar reacciones idénticas en el espí-

ritu humano, aunque fueran percibidas a través de receptores sensoriales diferentes. Ambos querían hacer del cine un arte antinaturalista y desmaterializado, donde primara la expresión personal del artista.

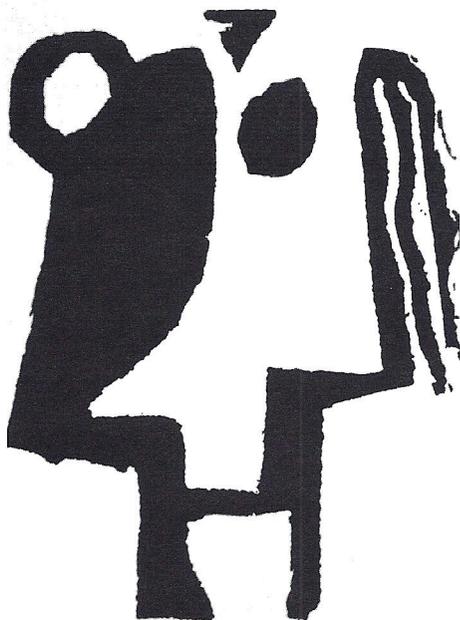
Otro proyecto inconcluso se fragua entre 1908 y 1909, cuando Kandinsky escribe la obra de teatro *Der gelbe Klang* (*Sonoridad amarilla*), que debía ser filmada por él mismo. Sus ingredientes principales son: color, sonido y movimiento. Kandinsky (fig. 6) uti-



liza un simbolismo del color para traducir las emociones. Así, los gigantes de un amarillo estrepitoso, los seres rojos, las alturas verdes o los vapores azules son un ejemplo de las fantasías coloreadas que protagonizan la obra. El color, principal elemento expresivo y “alma misma de la forma abstracta”, debía aparecer estrechamente ligado al sonido y al movimiento.

Las dificultades para realizar una película en color en 1913, pudo desanimar a muchos en este camino de experimentación, pero no a todos. Para muchos pintores y poetas de los años 20, el cine todavía suponía la posibilidad de dar una forma plástica concreta a visiones interiores, y fueron estos quienes, huyendo de las imágenes de la realidad, crearon el movimiento de cine de vanguardia. El origen de este movimiento está en Berlín con las películas abstractas de Hans Richter y Viking Eggeling, que trabajaron conjuntamente, y las de Walter Ruttmann.

Richter llegó al cine a través de la pintura después de realizar incursiones en el cubismo, el expresionismo y el movimiento dadá. En su serie de estudios de cabezas con la forma muy abstracta *Dada-Köpfe* (1917-1918) (fig. 7) investiga el contraste y la alternancia entre superficies blancas y negras. Este sistema de contraste blanco y negro será uno de los principios fundamentales de su primera película *Rythme 21* (fig. 8 a y b). Al mismo tiempo, el también pintor Eggeling se entregó a la formulación de una teoría del arte basada en un lenguaje de formas lineales. A las figuras resultantes de sus exploraciones las denominaba “Sinfonías”. El pintor transformaba las formas naturales en notaciones gráficas, liberán-



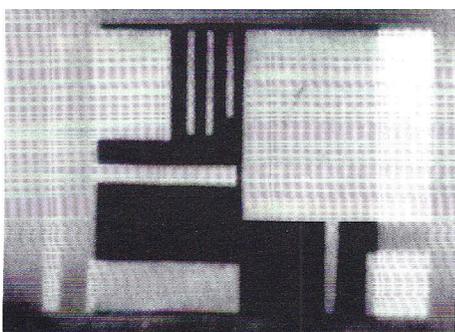
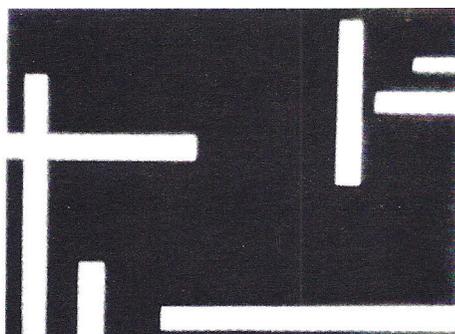
7. Hans Richter, *Dada-Köpfe*, 1918.

dolas así de todo mimetismo, con el objetivo de formular un nuevo lenguaje de expresión pictórica. La noción de contrapunto de elementos lineales de Eggeling tenía que ver con el contraste entre superficies blancas y negras estudiado por Richter. Aunque uno tuviera la línea como base de su trabajo y otro las superficies, las preocupaciones artísticas de ambos eran similares. Sobre su trabajo en colaboración, Richter cuenta lo siguiente:

La música se convirtió en nuestro modelo. En el contrapunto musical descubrimos un principio que se ajustaba a nuestra filosofía: cada acción producía una reacción correspondiente. Así encontramos en la fuga contrapuntística un orden dinámico y polar de energías opuestas que interpretamos como una imagen de la vida misma (...). Durante meses estudiamos y comparamos nuestros dibujos analíticos (...) para llegar a considerarlos como seres vivos que crecían, cambiaban, desaparecían y luego resucitaban...

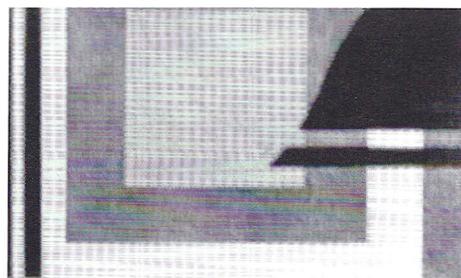
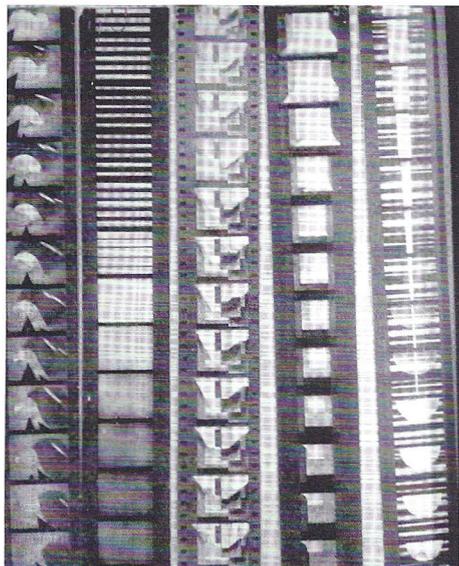
Más tarde o más temprano, era inevitable que estos dibujos extendidos sobre el suelo de la habitación entraran en relación unos con otros. Parecía que nos teníamos que enfrentar a un nuevo problema, el de la continuidad (...). Eggeling desarrolló, en largos rollos de papel, un tema de elementos para su *Masse horizontale-verticale* y yo hice lo mismo en *Preludium*.

En estos rollos Richter y Eggeling dieron forma a una nueva sintaxis en la que imágenes secuenciales creaban un arte del cambio en el espacio y en el tiempo. El paso siguiente era utilizar el cine como medio para transformar este potencial dinámico en verdadero movimiento, y con este objetivo desarrollaron una obra breve producida por la U.F.A llamada *Universelle Sprache*. Aunque el resultado no fue el esperado por ellos, la experiencia les



8 a y b. Hans Richter, fotogramas de *Rythme 21*, 1921.

9. Walter Ruttmann, cuatro secuencias extraídas de sus películas abstractas, *Opus II, III y IV* (1924-25)  
 10. Walter Ruttmann, *Dessin pour un film abstrait*, hacia 1923.



enseño mucho, por ejemplo, que las leyes del cine son diferentes a las de la pintura y que, en el cine, el dominio del tiempo es más importante que la propia composición formal.

Las experimentaciones de Richter y Eggeling atrajeron la atención de Van Doesburg, que reconocía en ellas una similitud con el espíritu y las formas de De Stijl. Así, la primera película de Richter, *Rythme 21*, era una composición cinética de formas rectangulares en negro, gris y blanco que se unían sobre una pantalla de cine que tenía semejanzas evidentes con el lienzo pictórico. Las imágenes cinéticas de *Rythme 21* podrían interpretarse como ejemplos no pretendidos del Neoplasticismo en movimiento.

En esta misma línea, Kazimir Malevitch realizó guiones cinematográficos como “Una película artística y científica –Aspectos pictóricos y arquitectónicos– Un enfoque sobre el nuevo sistema plástico arquitectónico” (1927).

En el periodo de entreguerras, el deseo de un arte en movimiento estaba en el aire y diferentes artistas se embarcaron en proyectos cinematográficos similares. Walter Ruttmann, que reunía conocimientos de arquitectura, pintura y música realizó cortometrajes abstractos entre 1920 y 1925. El medio cinematográfico le sirvió para resolver su insatisfacción frente a los límites intrínsecos de la pintura como medio estático. La música pintada de Ruttmann derivaba de su pintura anterior y resultaba de una fusión sensual entre imagen y sonido, sin responder, como en el caso de sus antecesores, a leyes contrapuntísticas o de otra naturaleza.

8 / A principios del siglo XIX, observando una rueda con radios de un molino, Faraday descubrió un fenómeno de ilusión óptica, en el que el movimiento real se muestra a la vista como un movimiento de sentido idéntico u opuesto y de velocidad radicalmente diferente.

Ruttmann realizó cuatro películas abstractas (*Opus I, II, III y IV*) (Fig. 9 y 10) –coloreadas en su versión original– pero si es conocido en nuestros días, es por sus documentales líricos de la vida urbana, como *Berlín, sinfonía de una ciudad* (1927), en los que el ritmo visual sigue siendo un elemento protagonista.

### El arte cinético y otras experiencias de Duchamp

“En lugar de fabricar una máquina que gira, ¿porqué no rodar una película? (...) sería un medio más práctico de llegar a un resultado óptico.” El primer interés de Duchamp por el cine se centra en su aspecto tecnológico y deriva de sus experimentos ópticos.

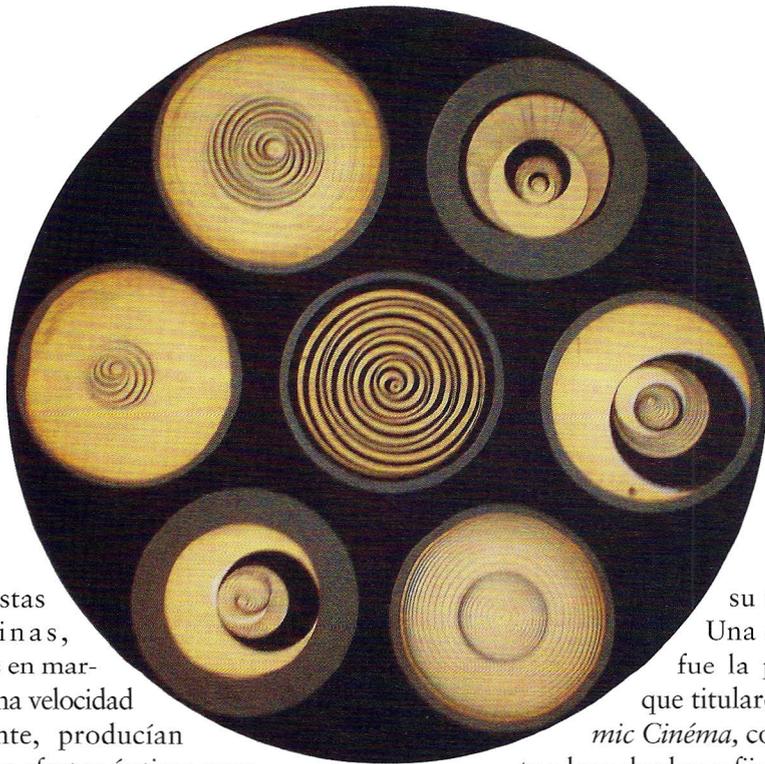
El origen de las máquinas ópticas de Duchamp puede estar en su visita al Salón de la aeronáutica en 1912, donde quedó impresionado por la visión de una hélice. En 1913 realizó lo que puede entenderse como una escultura cinética, montando una rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina. Según él, la miraba girar como se mira el fuego de una chimenea. De esta observación pudo nacer su interés por la apariencia de un movimiento periódico 8 y, por tanto, ser el desencadenante de sus *Rotatives*. Se puede decir que *La Roue de bicyclette* es la primera máquina óptica de Duchamp.

En 1920, en Nueva York y ayudado por Man Ray, Duchamp finaliza su primera máquina óptica motorizada: *Rotative plaques verre (optique de précision)* En París, en 1924, Duchamp realiza su segunda máquina, *Rotative demi-sphère (optique de précision)* financiada por el modisto Jacques Dou-



9 / En 1921 Duchamp escribe a los Arensberg: "Tengo la intención de encontrar un trabajo en el cine".

11. Marcel Duchamp, *discos con espirales*, 1923.



cet. Estas máquinas, puestas en marcha a una velocidad suficiente, producían distintos efectos ópticos para el ojo de un espectador situado en un punto concreto (fig.11). En su segunda máquina, Duchamp aporta una dimensión conceptual que no tenía la primera. Sobre ella grava la inscripción "Rose Sélavy et moi esquivons les ecchymoses des Esquimaux aux mots esquís".

Duchamp se interesa por la tecnología, pero manteniendo una visión lúdica. Al mismo tiempo que estudia los textos de matemáticos como Poincaré y Jouffret, lee los del humorista Gaston de Pawlowsky y la "física divertida" de Tom Tit. El objetivo de Duchamp según una de sus notas lapidarias es "ser preciso pero inexacto".

A partir de 1920, Duchamp, alias Rose Sélavy, multiplica sus identidades interesándose por gran número de actividades, entre ellas el cine. Provisto de una cámara y con la ayuda de Man Ray, emprendió algunas de las experiencias más singulares de

su tiempo. Una de ellas fue la película que titularon *Anémic Cinéma*, compuesta a base de planos fijos de discos ópticos, algunos con palabras inscritas, girando sobre sí mismos. Según confesaba Duchamp, "el cine le divertía sobre todo, por su lado óptico".

Otra de sus sorprendentes experiencias cinematográficas, fue la grabación de una acción en la cual Man Ray rasuraba el bello púbico de una modelo desnuda. La modelo era la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, caracterizada por su aspecto andrógino y por ser el primer dadá americano. En su acción, la primera performance filmada de la historia, Duchamp y Man Ray desnudaban un cuerpo ya desnudo retirando la última protección del sexo femenino.

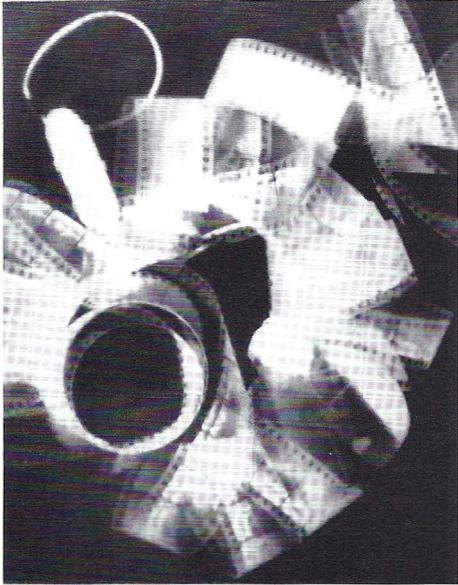
### Arte y propaganda

Desde el principio del cine, el mundo del arte se interesó también por su aspecto documental y su valor como elemento de propaganda. Así, en el en-

torno de 1913, los futuristas de Moscú y San Petersburgo realizaron diversas películas caseras en las que registraron su vida futurista cotidiana, como *Drama en el cabaré nº 13* o *Quiero ser futurista*, esta última con Maiakovski en el papel principal y el payaso y acróbata Lazarenko en el papel secundario. En general, los futuristas rusos se ayudaron del cine en su objetivo de establecer el escenario para la representación de un arte unido con la vida y libre de convenciones. Pero además, durante el periodo revolucionario, los grupos artísticos implicados en la propaganda del nuevo régimen (La Fábrica del actor excéntrico, el Grupo Blusa Azul, etc) utilizaron de manera habitual el cine, junto con la danza y los carteles animados, en sus representaciones populares, en las que trataban de transmitir al pueblo los valores del arte nuevo.

### Los surrealistas y el cine

Los surrealistas estaban fascinados por el cine: el tema del primer poema de Louis Aragon en 1918 era Chaplin; ese mismo año Soupault publicó en la revista *SIC* sus primeros escritos sobre cine; también Picabia o Paul Eluard reflexionaban sobre el cine en escritos o poemas, al tiempo que muchos de los protagonistas de la rebelión Dada veían el cine como un espejo del absurdo. En 1923 Soupault confesaba que él y sus amigos "caminaban en las calles frías y desiertas a la búsqueda de un accidente, un encuentro fortuito, de la vida", y el cine, con su cortejo infinito de melodramas americanos y de películas de aventura, daba respuesta a esa búsqueda. Los surrealistas veían en el



12. Man Ray, Rayografía, 1930.

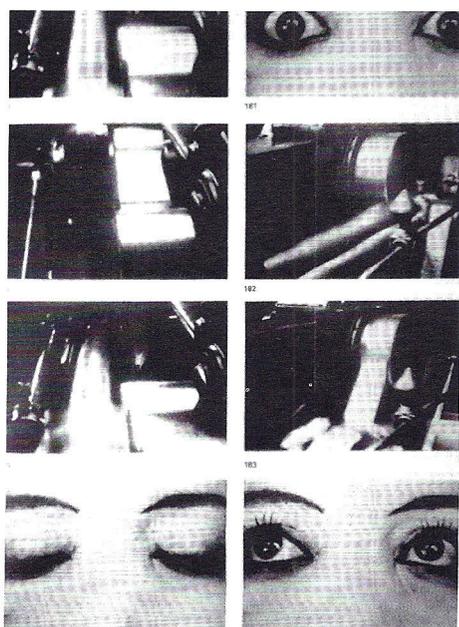
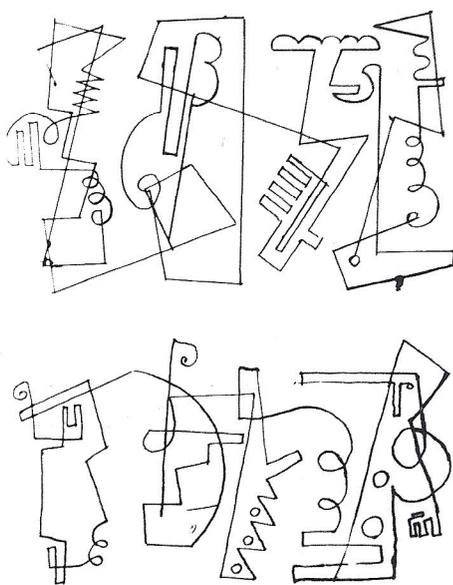
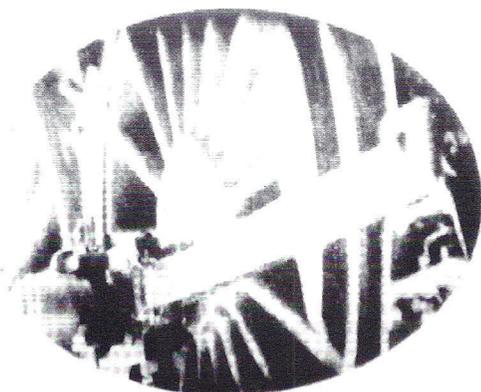
13. Man Ray, cine-sketch: *Adan y Eva*, 1924.

cine un medio para crear un mundo imaginario intensamente real en la presencia viva, pero desprovisto de significación y de la inmediatez del instante; amaban del cine la posibilidad de evocar un mundo real pero de sucesos inesperados que podían unirse, gracias al montaje o a la percepción fragmentada, sin lógica como en los sueños. Se puede decir que el surrealismo, al menos en parte, nació del cine.

En París, en la velada "Coeur à barbe" celebrada el 6 de julio de 1923, se mostró por primera vez un panorama internacional de las creaciones cinematográficas de vanguardia. Antes del estreno de *Le Coeur à gaz* de Tzara, se presentaron tres filmaciones: *Manhatta* de Sheeler que se mostró bajo el título *Fumées de New York*, *Rhythmus 21* de Richter y *Le Retour à la raison* de Man Ray. Tzara se implicó fuertemente en la génesis de esta última. La rayografía experimentada por Man Ray abolió la imagen del objeto como representación mimética, en beneficio de su huella o interpretación mediante la luz, haciendo del objeto una presencia evanescente. La forma obtenida mediante este sistema aportaba la imperfección que Tzara privilegiaba sobre la precisión de la máquina. Man Ray, con sus rayografías (fig. 12), aportaba visiones no objetivas alejadas del dominio retiniano. En *Le retour à la raison* pretendía llevar estas exploraciones al terreno cinematográfico: "Me gustaría ver en una película algo que no haya visto nunca, algo que no comprenda". Para Man Ray, como para muchos otros artistas de vanguardia, el cine era un experimento, una posibilidad de invención. Cuando terminó la velada, el americano Dudley Murphy ofreció a Man Ray colaborar



14. Abel Gance, fotograma de *La roue*, 1921-22.  
 15 a y b. Fernand Léger, dibujos preparatorios para *Le Ballet mécanique*, 1923-24.  
 16. Fernand Léger, fotogramas de *Le Ballet mécanique*, 1924.



10 / Servir en el frente durante la Primera Guerra Mundial supuso para Léger "una revolución total como hombre y como pintor". Desde entonces, su temática empezó a derivarse hacia los objetos de carácter industrial fabricados para la guerra.

tado diferentes películas experimentales, entre ellas *La Roue* (1921-22) (fig. 14). Después de la lectura de *Le Rail*, novela de Pierre Hamp sobre el ferrocarril, Gance se fascinó con la "poesía de las máquinas" y proyectó la realización de una película para celebrar la potencia y el drama de la locomotora. A pesar del poco interés del guión, *La roue* contiene imágenes que exaltan las formas y los ritmos de la maquinaria moderna que desencadenaron en Léger el deseo de hacer una película como *Le Ballet mécanique* (1923-24) (fig. 15 a y b), donde Fernand Léger explora la transposición a la pantalla de elementos formales derivados de su pintura y los mezcla con elementos extraídos de la realidad. Se puede decir que en esta película, y esto es lo que marca la diferencia con respecto a las películas abstractas anteriores, Léger utiliza el potencial expresivo propio del lenguaje cinematográfico (fig. 16). Después de su ruptura con el cubismo analítico, Léger comenzó a realizar dibujos en los que la presencia física del objeto visto desde muy cerca tomaba cada vez más importancia, aportando al análisis de la visión propuesto por el cubismo, una nueva temática en la que exploraba la fuerza expresiva de los objetos industriales 10 (fig. 17 a y b). Las ideas del pintor Gromaire sobre el cine publicadas en *le Crapouillot* en 1919 pudieron influir en la génesis del *Ballet Mécanique*. Según este último, cuando las imágenes de cine tenían su propio valor plástico, la historia y el realismo no eran necesarios. El ojo de la cámara podía ver en el interior de las cosas, podía seleccionar detalles aislados y expresivos que hablaran con más fuerza que las grandes puestas en escena.

en un proyecto que se convertiría en *Le Ballet mécanique* y en el que solo colaboraría con las primeras imágenes. También Henri Chomette, hermano de René Clair, ofreció a Man Ray aportar imágenes para el proyecto *À quoi rêvent les jeunes films?* del conde Étienne de Beaumont. Chomette reconocía a Man Ray el don de sugerir con la fotografía imágenes de naturaleza cinematográfica que, sin embargo, al convertirse en cine, no funcionaron.

El 3 de diciembre de 1924 se estrenó en París el ballet *Relâche* de Picabia y Satie. La función se inició con un prólogo cinematográfico (práctica ya habitual en los escenarios), al que siguieron una serie de actos simultáneos: Man Ray se paseaba de un lado al otro del escenario midiendo sus dimensiones; un bombero, que fumaba un cigarrillo tras otro, vertía agua sin parar de un cubo a otro; un reflector al fondo revelaba un cuadro vivo de una pareja desnuda que representaba el *Adán y Eva* de Cranach (fig. 13). Después, en el intermedio, se proyectó la película *Entr'acte* con guión de Picabia y filmada por René Clair. En ella aparecía un bailarín con tutú filmado desde abajo a través de una placa de vidrio, unos jugadores de ajedrez filmados desde arriba, un cortejo fúnebre que atravesaba las calles de París tirado por un camello y adornado con carteles publicitarios, pan y jamones, etc.

### La estética de la máquina

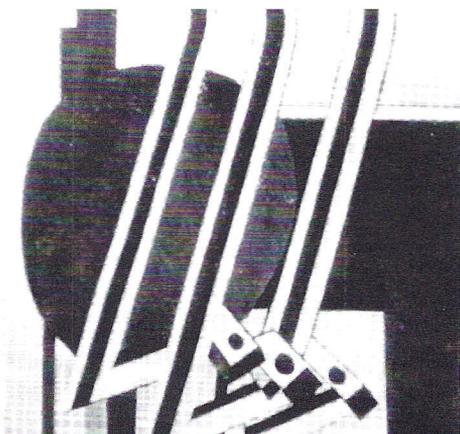
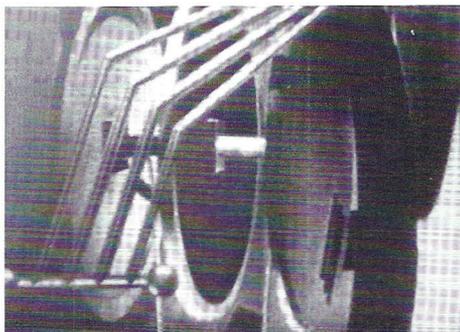
El poeta Cendrars, representante del movimiento moderno y próximo a Léger, veía en el cine una fuerza que simbolizaba la modernidad. Su primer trabajo en el cine proviene de su asociación con Abel Gance, que dio como resul-

17 a y b. Fotograma de *L'humaine* (1923) y *Contrastes de formas* de Léger (1924).

18. Charles Sheeler, *Nude 5*, 1918-19.

11 / *Manhatta* fue distribuido comercialmente como una "película de paisaje", casi como un documental de viaje que se proyectaba en las salas antes del largometraje.

194



## La primera vanguardia cinematográfica americana

Entre los pintores americanos del Armory Show figuraba Charles Sheeler. Antes de realizar *Manhatta*, película por la que es conocido, llevó a cabo algunos experimentos. En uno de los primeros, utiliza como tema a su compañera. El grupo de imágenes que ha sobrevivido de este experimento muestra, primero, a la modelo vestida de negro y sentada sobre el borde de una mesa. Después, aparece la misma modelo, desnuda, fotografiada en planos muy cercanos, de tal manera que sus formas llenan el cuadro en una especie de *all over* fotográ-

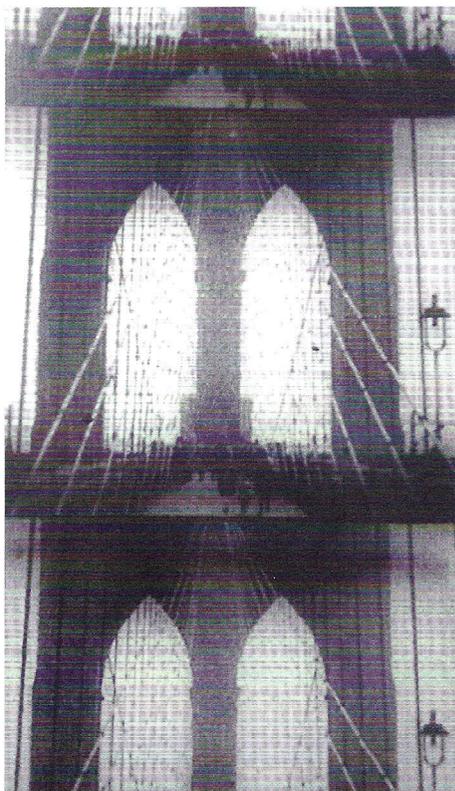
fico. En estas imágenes, Sheeler crea verdaderos paisajes de formas en movimiento (fig. 18), basados en los estiramientos y repliegues del cuerpo.

En la galería 291, Sheeler descubre a Paul Strand y le ofrece realizar juntos una película experimental sobre Nueva York. El resultado es un cortometraje de 6' 30" que contiene un montaje denso de planos de Manhattan con ínter títulos extraídos del poema *Manhatta* (fig. 19) de Walt Whitman (1860). *Manhatta* (1921) fue la primera película de vanguardia producida en EEUU y se convirtió en un modelo para las "películas urbanas" que se realizaron con posterioridad en América y Euro-

pa 11. La vanguardia americana de los años 20 se interesa sobre todo por la experimentación abstracta y formalista y, para ello, elige diferentes caminos, uno de los cuales es este al que nos referimos. *Twenty-Four Dollar Island* (1925-27) de Flaherty, maestro del documental y cronista de culturas (*Nanook el esquimal*, 1922), es otro de los primeros ejemplos de película paisaje de tema urbano. Esta película presenta a la ciudad de Nueva York como una fuerza imparable del desarrollo urbano: "no es una película sobre los seres humanos, sino sobre los rascacielos que estos has erigido, reduciendo con ello la humanidad a la nada".



19. Paul Strand y Charles Sheeler, Manhatta, 1921.



20. Ralph Steiner, H2O, 1929.



12 / Algunas fotos utilizadas para esta animación fueron publicadas ese mismo año en la revista *Architectural Review*.

tas europeas, establecidas, entre otros, por Hans Richter, realizaron películas de animación abstractas que se podrían englobar en la estética del expresionismo abstracto.

La vanguardia americana realiza también experiencias cinematográficas relacionadas con la danza que podríamos llamar películas coreográficas. Recordemos que no existía una tradición modernista europea en esta materia. *Danse macabre* (1922), fruto de la colaboración entre Francis Bruguière, el cineasta Dudley Murphy y el bailarín Adolph Bolm muestra una coreografía bailada con música de Saint-Saëns. En *Hände/Hands* (1926) Stella Simon cuenta un relato mediante unas manos que bailan sobre maquetas de decorados de influencia expresionista. Los elementos líricos y románticos de estas primeras películas coreográficas de la vanguardia cinematográfica americana, hicieron de ellas, aún siendo una novedad, obras pasadas de moda; al igual que ocurriría con las primeras películas narrativas experimentales.

## Bibliografía

- BERTHOMÉ, JEAN-PIERRE, *Le Décor au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris, 2003.
- BOHOURS, JEAN-MICHEL; Posner, Bruce y Ribadeau, Isabelle, *En marge de Hollywood: la première avant-garde cinématographique américaine 1893-1941*, Musée d'art américain Giverny / Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2003.
- DÜCHTING, HAJO, *Wassily Kandinski, 1866-1944*, Alemania, Benedikt TaschenVerlag GmbH, 1993.
- HUGHES, ROBERT, El impacto de lo Nuevo: el arte en el siglo XX, Nueva York, *Time*, 1991
- LAWDER, STANDISH U., *Le Cinéma cubiste*, Éditions Paris Experimental, Paris, 1994. [Versión original: *Cubist Cinema*, New York University Press, New York, 1975].
- *Man Ray, 1890-1976*, Londres, Taschen, 2001.
- MINK, JANIS, *Marcel Duchamp, 1887-1968*, Alemania, Benedikt Taschen

La naturaleza es otro tema para el cine de vanguardia. Algunos se dedican a una descripción abstracta de la naturaleza y otros a su utilización como metáfora visual. *H2O* (fig. 20) de Ralf Steiner es una película de doce minutos con imágenes del agua en todas sus formas —lluvia, gotas, superficie de ríos, arroyos, charcos—, a veces, muy abstractas. La capacidad de la cámara de captar los juegos de la luz sobre el agua, se convierte en el tema fílmico del autor. La cámara permitió descubrir la belleza abstracta de la naturaleza, algo inédito antes de su existencia. Pero además de estos experimentos abstractos, el cine de vanguardia americano se especializó en

una visión romántica y lírica de la naturaleza alejada del proyecto modernista europeo, que dejaría su influencia en el cine comercial.

En otro orden de cosas, diferentes autores proponen, a su manera, una reflexión sobre la capacidad de la luz para modificar la percepción de las formas, como László Moholy-Nagy en *Ein Lichtspiel schwarz-weiß-grau* (*Un juego de luz negra-blanca-gris*, 1930) donde la luz es reflejada por un objeto en movimiento. En *Light Rhythms* 12 (1930) Francis Bruguière animó formas estáticas con la única manipulación de la luz. Diferentes cineastas americanos, herederos de las tradiciones modernis-