

TRANSVERSALIDADES PINTURA-CINE: EL CONCEPTO DE 'LO PICTÓRICO' EN EL CINE DE LAS PRIMERAS VANGUARDIAS

TRANSVERSALITIES PAINTING-CINEMA: THE CONCEPT OF 'THE PICTORIAL'
IN THE CINEMA OF THE FIRST AVANT-GARDES

Ricardo González García | gonzalezgr@unican.es |
Universidad de Cantabria



Resumen. El objetivo del presente artículo persigue constatar la intensa relación que, desde sus inicios, mantiene el medio cinematográfico con las vanguardias artísticas, en especial con la pintura. Para ello se analiza cómo ésta —tras su histórico interés por representar el movimiento— mira al cine, viéndose influida por éste, lo que se demuestra a través de los ejemplos de los artistas citados. Pero lo más interesante, quizá, sea mostrar cómo, tras la citada relación, cierto cine experimental acaba acogiendo el concepto de ‘lo pictórico’ para sus propósitos discursivos, así como para sus procesos de realización. Experiencias que, a partir de los diálogos con la luz que ambos medios comparten, nos conducen al debate sobre sus ubicaciones relativas al tiempo; como medios de comunicación sincrónicos o medios de transmisión diacrónicos. **Palabras clave:** pintura; cine; transversalidad; lo pictórico; comunicación; transmisión.

Abstract. The aim of this article is to verify the intense relationship that has been maintained between the cinematographic medium and the artistic Avant-gardes, especially with painting. In order to do so, we analyse how the latter —after its historical interest in representing the movement— looks at the cinema, being influenced by it, which we can demonstrate through the examples that will follow. But the most interesting thing is perhaps to show how, after the mentioned relation, a certain experimental cinema ends up welcoming the concept of “the pictorial” for its discursive purposes, as well as for its processes of realization. Experiences that, from the dialogues around the light that both media share, lead us to the debate on their locations relative to the time; as synchronous communication means or diachronic transmission means. **Keywords:** painting; cinema; transversally; the pictorial; communication; transmission.

1. Antecedentes: pintura y captación del movimiento

Antes de que el medio fotográfico mostrara interés por la captación del movimiento, la pintura ya denota dicho interés desde bien temprano. De ahí que cuando Étienne Jules Marey y Eadweard Muybridge comienzan a realizar sus investigaciones en torno a éste, los pintores se vean inmediatamente influenciados, desde el movimiento futurista hasta Francis Bacon. En este punto de la historia, sirviendo de gran ayuda a los pioneros de los primeros pasos del cine de la década de 1890, Marey inventa una “escopeta fotográfica” que realizaba múltiples disparos para posibilitar la captación del movimiento de los seres a estudio.

Existe, por tanto, a finales del siglo XIX, un creciente interés por la captación del movimiento que camina a la par de la aceleración en la que se va insertando la sociedad, producto de la revolución industrial sufrida. Velocidad que los pintores notan que deben de representar de algún modo, aunque sea desde el estatismo tradicional que caracteriza a su disciplina, sin dimensión temporal intrínseca. Para superar esta falta, la pintura ha de valerse de muchos recursos, por eso que los pintores debían escoger muy bien, pues como dice Roland Barthes (1992: 96):

[...] asegurándose de antemano del máximo rendimiento en sentido y placer: al ser total, necesariamente, ese instante ha de ser artificial (irreal: este arte no es realista), un jeroglífico en el que se puedan leer, de una sola ojeada (de un solo golpe de vista, si se tratara de teatro o cine), presente, pasado y futuro, o sea, el sentido histórico del gesto representado. Este instante crucial, totalmente concreto y totalmente abstracto, es lo que Lessing denominará instante preñado.

Además de este “momento preñado”, otra forma de resolver el inmovilismo propio de la pintura fue, en el Renacimiento, la utilización de las llamadas ‘imágenes diacrónicas’, que aglutinaban sus elementos compositivos separados en diferentes partes compartimentadas del espacio de la imagen pictórica, correspondiéndose cada parte a diferentes tiempos de un mismo relato. Ejemplo del empleo de este método puede ser la obra: *Escenas de la pasión de Cristo* (1470-71), de Hans Memling. Otro recurso, íntimamente relacionado con éste, y que se puede observar en los retablos de muchas iglesias, es el que corresponde a representar, en un mismo espacio plástico narrativamente unificado, secuencias consecutivas, las cuales guardan mucha relación compositiva con los actuales cómics.

Dichas soluciones sirvieron para relatar sucesos que se alargan en el tiempo, pero a la pintura también se le planteaba el problema de la representación

de objetos que se hallan en movimiento. La insinuación de esta mecánica fugaz se puede contemplar analizando la rueda que se encuentra en el primer plano del cuadro de *Las hilanderas* (1657), de Diego Velázquez. Problema que nuestro artista resuelve haciendo desaparecer los radios de la rueda. Pero es con la llegada del impresionismo donde esta solución, aportada por Velázquez, parece ser toda una tónica recursiva de ahí en adelante, a fin de corresponder con el carácter cambiante y dinámico que estaba adquiriendo la vida en ese momento.

Asimismo, posteriormente, los representantes del cubismo, a partir del legado de Cézanne —pues su particular concepción plástica, que incluye simplificación geométrica, será una influencia determinante para las generaciones posteriores—, captarán el movimiento, y el tiempo a su vez, al desplazarse alrededor del motivo a representar, para reunir, rechazando el artificio renacentista de la perspectiva cartesiana, diferentes puntos de vista en una misma representación. Esta profundización experimental será de gran ayuda para el auge de otros movimientos como el futurismo, el constructivismo o la abstracción. Desde el futurismo, por ejemplo, Humberto Boccioni o Giacomo Balla investigan sobre el movimiento a través de lo que ellos denominan como “simultaneismo”, un recurso que no borra los elementos, como hizo Velázquez, sino que desarrolla esquemáticamente la evolución de un proceso dinámico, sirviéndose de consecutivas captaciones estáticas superpuestas.

En ese sentido, a partir de la contemplación de los cuadros de Picasso y Braque, en la Galería Kahnweiler, en 1911, un joven Marcel Duchamp queda seducido por lo que allí observa: pinturas del nuevo movimiento cubista, que atiende a las pautas conceptuales propuestas por Jean Metzinger acerca de ‘la cuarta dimensión’, noción por la que Duchamp se interesa inmediatamente. Muestra de ello son los cuadros que Duchamp comienza a pintar por aquella época, en los que cada vez con mayor ahínco trata de captar la plasmación del movimiento. Obra culmen, fruto de aquella etapa, es *Desnudo bajando la escalera* (1912), del que, al modo de las investigaciones sobre la imagen estroboscópica, pinta dos versiones. Así, esta obra marcará un hito en la carrera artística de Duchamp, llevándolo al replanteamiento de su concepción artística, cuestión que poco a poco lo separa de la adscripción a grupos cerrados o teorías concretas.

2. Influencia del cine en la estética de las primeras vanguardias

La revolución que supone la difusión de las imágenes técnicas tales como la fotografía o el cine, hace que progresivamente la mirada del espectador se vaya transformando, así como la propia epistemología, condicionada por el determinismo tecnológico. En los inicios de sendos medios, surgen dudas por parte de la

crítica, que negaba la condición artística de tales imágenes. De ahí que al principio trataran de imitar, como sucede con la etapa pictorialista de la fotografía, las disciplinas consideradas canónicas de la historia del arte. Posteriormente, dichos medios técnicos acabarán desarrollando sus propios lenguajes expresivos, lo cual les conducirá a recorrer vías diversas; desde la documental, en tanto que medios de comunicación, hasta la artística, como medios de transmisión.

Algo que se puede destacar del cine –sorprendiendo al público que, ya desde su primera presentación por parte de los hermanos Lumière, se acercó a este medio a finales del siglo XIX–, es su capacidad hiperrealista de sustitución del hecho real, así como la posibilidad de conocimiento de sucesos remotos o lugares exóticos. Una cuestión a destacar y que comenzará, desde su invención, a estrechar lazos culturales entre continentes, siendo de gran interés para los intereses de intelectuales y artistas de la época. Respecto a ello, se ha de ser consciente de la gran fascinación que suscitó en los segundos, en el sentido del gran impacto, a nivel estético, que obtuvieron al visionar las producciones cinematográficas. Situación que les conduce a considerar circunstancias tales como la secuencialidad, anteriormente comentada, la asociación narrativa, que reúne imágenes sin una aparente razón o relación directa, o la elipsis, que elimina fragmentos que el propio espectador ha de recrear. Procesos, en suma, totalmente propios y característicos del montaje cinematográfico.

En este sentido, quien dará forma a ese lenguaje cinematográfico que poco a poco comienza a constituirse, más allá de la mediatización pictorialista de los Lumière y la carnavalesca puesta en escena de Georges Méliès, será David Wark Griffith, considerado padre del cine moderno o “montaje invisible”, por fijarse en el discurso propio de la novela decimonónica y comenzar a usar técnicas tales como el *flashback* o el primer plano. Decir, a este respecto, que lo que hace Griffith es sistematizar el proceso de creación de sentido en la imagen. Así, en relación a la técnica fundamental del montaje que el cine introduce, Sergéi Eisenstein publica, en 1923, un ensayo sobre éste titulado: *Montaje de atracciones*, en el cual repasa qué mecanismos de montaje son adecuados para estimular la acción sensorial y psicológica del espectador, y su consecuente emotividad. Dado que el hecho artístico, como señala Eisenstein: “arranca fragmentos del medio ambiente, según un cálculo consciente y voluntario para conquistar al espectador” (Labarrère, 2009: 329). Montaje que, por otro lado, lleva parejo la conceptualización del tiempo, pues, como señala Gilles Deleuze (1987: 56-59):

[...] el propio montaje constituye el todo, y nos da así la imagen “del” tiempo. Es, por lo tanto, el acto principal del cine. El tiempo es necesaria-

mente una representación indirecta, porque emana del montaje [...]. Una presentación directa del tiempo no implica la detención del movimiento sino más bien la promoción del movimiento aberrante. Lo que hace de este problema un problema cinematográfico tanto como filosófico es que la imagen-movimiento parece ser en sí misma un movimiento fundamentalmente aberrante, anormal. [...] Si el movimiento normal subordina al tiempo, del que nos da una representación indirecta, el movimiento aberrante da fe de una anterioridad del tiempo que él nos presenta directamente, desde el fondo de la desproporción de las escalas, de la disipación de los centros, del falso-raccord de las propias imágenes.

Asociación de imágenes en busca de un sentido –donde también cabe el azar–, que aprovechan los dadaístas en su discurso para provocar justamente lo contrario: un poético sinsentido. Algo que también será aprovechado por los surrealistas, pues de la voz de André Bretón, en el primer manifiesto surrealista de 1924, destilamos la siguiente sentencia:

Es falso, a mi criterio, pretender que “el espíritu ha captado las relaciones” entre las dos realidades en contacto. En primer término, no ha captado nada conscientemente, sino que del acercamiento fortuito de dos términos ha brotado un fulgor particular, el fulgor de la imagen, a cuyo brillo somos infinitamente sensibles (Bretón, 2001: 57).

En este sentido, si se comparan las experimentaciones que comienzan a darse en el primer tercio del siglo xx con las del siglo anterior, se puede comprobar que la clave de que estas se produzcan está en la asociación de elementos dispares, recurso que, en buena medida, como se determina, es producto del cine. Persistiendo en la importancia de esta idea, se puede observar cómo el cubismo, en su necesidad por conjugar, de forma sintética, diferentes tiempos secuenciados en un mismo plano de representación, acaba por recurrir a la técnica del *collage*; a la integración en la representación de un fragmento o imagen de la propia realidad, como sucede en la composición *Bodegón con silla* (1912), de Pablo Picasso. El *collage* pues, cuyo origen se puede situar en el “asociacionismo” que expande los procesos del cine, supone para todo el arte moderno la gran interferencia que hará cambiar la concepción de la imagen, instaurándose como un paradigma del arte. En definitiva, igual que pasa con el montaje cinematográfico, estas técnicas de asociación, empleadas en las propuestas experimentales de las primeras vanguardias, más que fijarse objetivamente en la realidad, como haría el naturalismo o el realis-

mo del siglo anterior, se decantará por encontrar los vínculos existentes entre las cosas, para incitar a una interpretación poética de la realidad.

Además de la asociación de imágenes que conlleva el cine, ciertos tipos de plano que se dan en éste influyen de manera determinante en los espectadores de principios del siglo xx, como puede ser el primer plano, pues hasta la fecha no se concebía que pudiera darse tal acercamiento fragmentado a una cosa. Un gran acercamiento al objeto que, en la conceptualización de Marcel Duchamp, dará lugar al *ready-made*. Cuestiones, en definitiva, que tras la emancipación objetual a la que incita el cine, llevan a reconocer sus cualidades puramente plásticas. Plasticidad que parece ser una preocupación común de las primeras vanguardias, intermediando entre las diferentes disciplinas, como establece Hans Richter, en su artículo ‘El film, una forma original del arte’ (publicado en *Film Culture*, en 1955):

La orquestación del movimiento en ritmos visuales –la expresión plástica de un objeto en movimiento bajo variables condiciones de luz, “crear el ritmo de los objetos comunes en el espacio y en el tiempo, presentarlos en su belleza plástica [...]” (Léger)– la distorsión y la disección de un movimiento, un objeto o una forma y su reconstrucción en términos cinematográficos (tal como los cubistas separaban y reconstruían en términos pictóricos), [...], –el uso de las cualidades mágicas del cine para crear el estado original del sueño–, la liberación completa del relato tradicional y de su cronología, en desarrollos dadaístas y surrealistas, en los que el objeto es apartado de su contexto convencional (Romaguera y Alsina, 1998: 275-276).

Como se comprueba, es posible hilvanar cierto espíritu común, entre las diferentes expresiones plásticas de las primeras vanguardias, a través de la retórica aportada por el cine. Un lenguaje cinematográfico que, en determinados casos, se basa en una experimentación plástica que pone de relieve al objeto, profundizando, así, sobre aquellas conexiones que pueden ampliar la reflexión sobre el alcance de la realidad. Según esta perspectiva, el cine ayuda a la concepción de una visión unitaria de las artes, lo cual revitaliza ese ideal romántico de la obra de arte total, cuestión sobre la que Ricciotto Canudo medita en su *Manifiesto de las siete artes*, presentado en la École des Hautes Études, en 1911. Las ideas que ahí aparecen verán su continuación en los manifiestos que los movimientos de vanguardia dedicaron al cine, como en el caso de los futuristas, quienes tanto en *La cinematografía futurista* (1916), como en *La cinematografía* (1936), defendían el aprovechamiento de todos

los recursos cinematográficos a favor de un arte no realista. Sin embargo, el objetivo real que pretendía alcanzar Canudo era comprender las artes como una respuesta a las compartidas demandas expresivas, lo que puede conducir a una mejor comprensión de los cruces e hibridaciones que, a partir de las primeras vanguardias, comienzan a darse entre las diversas disciplinas expresivas.

3. Acerca de cómo la pintura mira al cine

Se puede considerar la aparición del medio cinematográfico como una de las mayores revoluciones de finales del siglo XIX, pasando a ejercer una influencia notable en el arte y la cultura de todo el siglo XX, hasta el momento actual. Su comparecencia en la escena mediática, al igual que anteriormente sucedería con la fotografía, será decisiva para la progresión del arte de vanguardia. El gran impacto que ambos medios practican sobre la cultura del momento da lugar a un enriquecedor diálogo entre las diferentes disciplinas cuya base común es la imagen. Esta progresión que las imágenes técnicas imprimen sobre la evolución del arte, llegará a cambiar, como ya vaticinara Paul Valéry en *La conquista de la ubicuidad* (1928), el mismo concepto de arte. Al hilo de ese carácter unificador del cine, Ángel Luis Hueso (1983: 33) comenta: “El lugar que ocupa el cine en este aspecto es altamente revelador: se encuentra en el límite entre las puras artes plásticas y las artes funcionales, lo que hace que participe de ingredientes de ambas y se erija como un nexo de unión”.

Para el caso específico que nos ocupa –la pintura– el cine será de suma importancia. Cuestiones que podemos atisbar en *Teoría poética y estética* (1957) de Paul Valéry y de las que Walter Benjamin dará buena cuenta, al constatar los cambios que la evolución técnica de la imagen ocasiona en el concepto general de arte y su porvenir, considerando, igualmente, la multitud de vías tecnológicas que, a diferencia de las tradicionales, ahora puede escoger el artista para conllevar su expresión artística. En relación a ello, es normal que Arnold Hauser, en 1970, confirme que el cine sea “el género más fértil del arte contemporáneo” (Hueso, 1986: 48), destacando su papel en la evolución del arte del siglo XX.

También otros pensadores corroboran tal influencia y determinación, como son: Patrick Haas, con *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt* (1985); Paolo Bertetto, con *Cinema d'avanguardia 1910-1930* (1983); o Raffaele Milani, con *Cinema tra le arti*, de (1985). En una síntesis genérica de todos estos ensayos, se comprueba que la mirada del artista reverbera en la praxis cinematográfica de forma directa igualmente, resultando muy reveladora. De ahí que se destaque la atracción que muchos artistas experimentaron hacia el cine. De hecho, fueron el cubismo y el futurismo

los primeros movimientos que se encontraron estrechamente ligados al cine, desde la inquietud que ambos medios comparten por incorporar el tiempo en sus imágenes. Cuestión que manifiestan las palabras de Jorge Uscatescu (1975: 48):

Este principio de comprimir el tiempo en el espacio es el que utilizó el cubismo para acabar con el sistema de representación de la perspectiva renacentista. En el cubismo hay una intención de expresar la cuarta dimensión mediante el tratamiento del espacio pictórico. Consistiendo este en representar los objetos desde varios puntos de vista simultáneamente. Este hecho hace que el cine y el cubismo estén muy cerca en cuanto a sus principios constitutivos.

Respecto a dicha aseveración, se recuerda que cuando comenzaron los experimentos cubistas, el cine sólo contaba con una década de vida. Por eso, los comentarios de René Huyghe y Jean Rudel son esclarecedores al respecto, en el sentido de todo lo que el nuevo medio cinematográfico pudo influir en los pintores de principios del siglo xx: “Podemos imaginar el choque producido por esas imágenes animadas en el ojo de los pintores y el mandato que éstos hallaban en ellas para conjurar el inmovilismo de las formas” (Huyghe y Rudel, 1978: 252). Indiscutiblemente, el cine lleva a las artes plásticas a cierta convulsión; el maquinismo y el movimiento dinámico serán, desde entonces, grandes piedras angulares sobre las que la pintura pivotará. Influencia cinematográfica en la pintura que, paradójicamente, en raras ocasiones reconocieron cubistas y futuristas.

Tras la síntesis plástica que en sus representaciones consigue Giacomo Balla, como demuestra en su serie *Interpretaciones iridiscentes* (1913-1914), que llevan a la sensación de inestabilidad y movimiento óptico –anticipando el movimiento *Op Art* de la década de los años cincuenta–, y a la consideración del cine como fuente inspiradora, muchos son los artistas que comienzan a fijarse con mayor detenimiento en dicho medio, para sus propias intenciones expresivas. Respecto a esa situación, Carlos Tejeda (2008: 76) relata que los artistas veían al cine:

[...] como vehículo de representación que ofrecía innovadores espacios pictórico-cinéticos, rasgo que, según éstos, no sugerían las demás artes. [...] Salvador Dalí, Man Ray, Fernand Léger y Hans Richter defenderán fervientemente el lenguaje cinematográfico alabando sus diversos aspectos estéticos y plásticos.

Parece como si, con el nuevo medio cinematográfico, muchos artistas vieran cumplido cierto ideal romántico de la wagneriana “obra de arte total”. Desde esa óptica, en el *Manifiesto de las Siete Artes* (1911), Ricciotto Canudo defiende el advenimiento de un nuevo tipo arte que sintetice todas las disciplinas existentes, lo que representa el germen de una hibridación e interdisciplinariedad que irá sucediéndose con el transcurso de los años. En realidad, en esa holística que representa el cine para los pintores, no sólo será el movimiento lo que va a servir como motivo de inspiración, también lo serán el color y la luz propias del cine, así como sus encuadres, angulaciones o montajes singulares, además de los iconos que, de aquí en adelante aquello en lo que se irá convirtiendo la industria cinematográfica, generará.

El medio cinematográfico, por su relevancia y densidad de imágenes que produce, será el artífice del concepto iconosfera, que, ya en 1959, acuñará Gilbert Cohen-Séat, quien enseguida se cerciora de las repercusiones culturales de su impacto en la sociedad: “La realidad a la que reenvía el cine no es tanto el hecho en sí mismo como su referente, es la mentalidad de la que la obra es reflejo. La pantalla revela al mundo no cómo es, evidentemente, sino cómo se lo comprende en una época determinada” (Sorlin, 1996: 204). En este contexto, la pintura, heredera de la representación teatral, que la relaciona con lo real, y la construcción literaria, que la acerca a lo simbólico, tratará de aproximar sus formas de ofrecerse al público –de un modo más o menos inconsciente ante la fascinación que provoca– al imaginario que representa la revolución cinematográfica.

Existe, por tanto, una sensibilización evidente que hace que los pintores miren al cine, no sólo para inspirarse sino para cambiar de soporte y probar esa nueva forma de expresión. De hecho es el futurismo el movimiento que ve en el cine la culminación de sus proposiciones, dada su condición imaginaria y su cinética. Como relata Vicente Sánchez-Biosca (2004: 31):

En torno a 1912, Picasso había fraguado la idea de utilizar el cine para representar el movimiento; Léopold Sturzwage pensaba por las mismas calendas en la creación de un arte autónomo de formas en movimiento que denominó –como luego veremos– “Rythme coloré”; por su parte, Kandinsky acarició dos proyectos que no llegaron a buen puerto: una colaboración con el músico atonal Arnold Schönberg [...]; ambos perseguían una obra de arte sintética en la que color, movimiento y sonido se fusionaran en el espíritu del espectador para formar un fenómeno expresivo singular, del que surgiría un nuevo orden de la experiencia estética. En ningún caso el cine era concebido como algo independiente sino como un conjunto de

potencialidades que, unidas a las artes tradicionales, generarían nuevas formas expresivas.

Aunque el cine comenzara su experimentación, según este relato, a partir del impulso que podía sumar la concepción plástica de los artistas, fue tras la Primera Guerra Mundial cuando el cine se fue especializando y derivando hacia realizadores propios de la disciplina cinematográfica. De ahí que nuestro interés recaiga en esa parte de la historia de las vanguardias en la que los artistas pretenden hacer del cine una nueva forma de arte, con las armas, se podría decir, de las artes tradicionales ya conocidas. Por ello que aquí, para repercutir en ese acento que se ha denominado como “lo pictórico”, se incida en esa etapa purista de la que apenas quedan muestras, que ha pasado a la historia del cine como: cine puro, integral o abstracto, realizado por Oskar Fischinger, Walter Ruttmann, Hans Richter, Viking Eggeling...

En esta etapa abstracta del cine a la que se hace alusión, fue Kandinsky uno de los primeros en querer experimentar con el nuevo medio. Igualmente, es reseñable la actitud de Kazimir Malevich, quien, conocedor de las producciones que Eggeling y Richter realizaron en la década de los años veinte –siendo a su vez una notable influencia para ellos–, crea un guion para la realización de una película sobre el suprematismo. Es curioso, al pensar en Malevich, establecer que su paso, a partir de 1928, hacia una concepción más figurativa de su pintura surge, en parte, como consecuencia de sus reflexiones acerca del cine soviético, en especial de directores como Sergéi Eisenstein y Dziga Vertov. De la relación entre cine y pintura, proclama Malevich en un artículo de la revista *Cine y cultura*, titulado ‘Leyes pictóricas en los problemas cinematográficos’, en 1929:

Es necesario estudiar los modos de representación pictórica porque, en cualquier caso, la influencia de la pintura sobre la composición del fotograma cinematográfico y sobre la presentación de los temas de las películas sigue actuando como un efecto de cuadro de caballete (Mercader y Suárez, 2013: 160).

En definitiva, tras esta fascinación que muestran los pintores hacia el cine, volviendo a Eisenstein, se comprueba que él se muestra en todas sus reflexiones obsesionado por la producción de sentido, pero no por eso renuncia a la dimensión plástica de la imagen y su poder emocional –propia de la pintura–, justificando el mantenimiento de una dimensión sensual en el trabajo del sentido, de “imagen global” (Aumont, 1997: 141).

4. Pervivencia del concepto de 'lo pictórico' en el cine

Se puede decir que la pintura, a fuerza de mirar hacia otros medios y éstos a ella, acaba por determinar cierto concepto de 'lo pictórico' que perfectamente es expresable por esos otros medios icónicos cuyo referente puede ser la pintura. Dicha forma de concebir la pintura, hace que su idea tradicional explote y se astille en multitud de fragmentos, reflejados en esos otros medios icónicos que aluden a ella. Como Santiago B. Olmo (2005: 93) explica:

[...] han sido los propios artistas quienes mejor han sabido ver y analizar tanto el malestar como la crisis de la pintura, la quiebra o la insuficiencia del espacio-cuadro, y, por último, experimentar soluciones que mostrarán que, más allá de la técnica empleada, se podía incidir en la pintura sin resultar anacrónico, sino todo lo contrario.

Este fenómeno hace que la pintura, en la actualidad, pueda considerarse como una disciplina inespecífica; expandida, pues más allá de su soporte tradicional característico —el cuadro— también puede darse en otros medios expresivos. Hecho que se hace eco de un momento abierto a la hibridación constante, desde su condición interdisciplinar. En ese sentido, 'lo pictórico', acepción que se debe comprender totalmente alejada de lo pintoresco, sería esa cualidad intrínseca de la pintura que puede ser manifestada por otros medios. Un concepto que Jesús Sus Montañés (2003: 7) considera como objeto científico, que se deslinda de la Estética, a partir de Riegl.

Tras esta pequeña aclaración, el cometido es, en este apartado, señalar cómo el cine experimental que comienza a originarse con las primeras vanguardias trata de transmitir este concepto de 'lo pictórico' que se quiere denotar. Para ello, se debe saber que parte de los procedimientos técnicos a los que recurre uno y otro medio —cine y pintura— pueden tomarse como semejantes, de ahí que esa parte del cine que experimenta con los valores plásticos, centrándose en ellos, pueda considerársela como dentro del campo de 'lo pictórico'. En esta equivalencia mediática, cada disciplina se refleja en la otra, desplegando operaciones semióticas y narrativas que pertenecen a esa otra. Un tupido entramado de signos, en fin, que cada artista afronta libremente, truncando espacios y tiempos; constituyendo zonas de sentido que crean un zurcido de apariencias engañosas; inscribir en la representación “una subjetividad virtual, para la cual, el espacio, la realidad, constituirá virtualmente una trampa” (Bonitzer, 2007: 13).

Desde este acercamiento a la realidad plástica, trabajan aquellos artistas que se pueden considerar como pioneros de lo que supondrá en primer cine

abstracto, de base experimental, donde se observan oníricas tectónicas que combinan diferentes y arbitrarias formas abstractas, las cuales, mirando hacia la pintura, sobredimensionan al cine como medio expresivo. Desde esta perspectiva, si el cine toma como referencia a la pintura es porque, como señala Aumont: “dispone todavía de algo más, de unos medios de acceder a una emoción, a un sistema de emociones más directo, más seguro. Ese algo más pictórico de la pintura, el color, los valores, los contrastes y los matices; en resumen, el campo de lo plástico” (Aumont, 1997: 127). Una nueva historia híbrida del cine y la pintura, a favor de esos valores puramente plásticos, que constatamos mediante las siguientes palabras de Fernand Léger:

El porvenir del cine y del cuadro se encuentra en el interés que otorgue a los objetos, a los fragmentos de éstos objetos o a las invenciones puramente fantásticas e imaginativas. El error pictórico es el tema. El error del cine es el guion (Mitry, 1974: 180).

En ese momento de las primeras vanguardias que, como se indica, tanto se experimenta desde la pintura, muchos autores, en su afán por captar el movimiento, consideran el soporte tradicional del cuadro como una barrera que imposibilita alcanzar sus objetivos. Para poder llegar a éstos, sin perder la esencia del concepto de ‘lo pictórico’, muchos artistas deciden volcar su experimentación hacia el soporte filmico, dando la bienvenida a ese ámbito impreciso que más tarde se denominará cine abstracto, puro o absoluto, opuesto al convencional cine narrativo. Este nuevo tipo de cine da cabida a una estética fundamentalmente pictórica, cuyo primer operador formal, y potencialmente plástico, es la luz (Aumont, 1997: 131). En ese sentido, existe la certeza de que ya pintores como Viking Eggeling, Walter Ruttmann, Hans Richter, Léopold Sturzwage o el citado Fernand Léger, ya habían intentado, a principios de siglo xx, realizar una variedad de pintura en movimiento o animada, que se apoyaba en la música, con el objetivo de elaborar obras que superaran el estatismo propio de la pintura y la preocupación por la realidad exterior inherente al cine.

A partir de dichas bases, entre 1910 y 1912, trabajan Arnaldo Ginna y Bruno Corra en su película: *Música cromática*, preocupados por la elaboración de un cine abstracto a través de un procedimiento consistente en pintar el soporte filmico a mano. Al igual que ellos, podemos considerar a Léopold Sturzwage como otro iniciador del movimiento. Dicho autor realiza, en 1913-1914, *Le rythme coloré* para investigar acerca de la riqueza plástica que podía aportar el medio cinematográfico. Proyecto que, debido a la dificultad que

suponía pintar más de mil fotogramas para tan sólo algo más de dos minutos de duración, y el comienzo de la I Guerra Mundial, nunca se concluyó. Aun así, se puede encontrar una pequeña síntesis de su propósito en la revista *Les Soirées de Paris*, número 26-27 (de julio-agosto 1914), páginas 426-29:

El elemento fundamental de mi arte dinámico es la 'forma visual coloreada', que tiene una función análoga a la del sonido de la música [...] Este elemento está determinado por tres factores: 1) La forma visual propiamente dicha (abstracta); 2) El ritmo, es decir, el movimiento y las transformaciones [...]; 3) El color (Mitry, 1974: 30).

Influido probablemente por la incursión comentada, Serge Charchoune muestra, en 1917, una animación filmica de las formas que estaba tratando en sus cuadros. La mayoría de estas pioneras experiencias se han perdido debido a la debilidad del celuloide. Por eso, se ha de viajar hasta los años comprendidos entre 1921 y 1924 para hallar el primer film de cine abstracto que se conserva, el titulado: *Symphonie Diagonale*, de Viking Eggeling. Una película elaborada desde un posicionamiento plástico y, por tanto, pictórico, que marca el antecedente a lo que, de ahí en adelante, se puede considerar como un nuevo soporte en el que la pintura también queda patente. Tal y como asegura Jean Mitry: "Si es verdad que Eggeling ha utilizado por primera vez el cine para expresar el movimiento rítmico de las formas puras, su propósito, aunque rítmico, era todavía el de un pintor. El cine como tal no era su objetivo [...]" (Mitry, 1974: 105).

De un modo similar, Hans Richter experimenta con las mismas intenciones que Eggeling, entre 1920 y 1925, en su serie *Rhythmus 21*, *Rhythmus 23* y *Rhythmus 25*, cuya constante plástica repetitiva es la utilización del rectángulo y el cuadrado. A estas primeras experiencias se unirá otra titulada: *Film Studie* (1926). En relación a las exploraciones experimentales de Eggeling y la de propio Richter, este último escribe en la revista *Cahiers du Cinéma*, en 1952:

Los problemas del arte moderno llevan directamente al cine. La organización y orquestación de la forma, el color, la dinámica del movimiento, la simultaneidad, eran problemas con los que se enfrentaron Cézanne, los cubistas y los futuristas. Eggeling y yo salimos directamente de los problemas estructurales del arte abstracto hacia el medio cinematográfico. [...] El cubismo, el expresionismo, el dadaísmo, el arte abstracto, el surrealismo encontraron en el cine no sólo su expresión sino un nuevo logro en un nuevo nivel (Ortiz y Piqueras, 1995: 104).

A su llegada a Nueva York en 1940, Hans Richter continúa sus investigaciones plásticas a través de la confección de diversos cuadros y *collages*, que reflejan las mismas dinámicas espacio-temporales que sus películas. Será en 1947, afincado allí, cuando participa en la realización de la película: *Dreams that Money Can Buy*, que se puede considerar como el primer largometraje de carácter eminentemente experimental de la historia del cine norteamericano, donde destaca una ecléctica estética fruto de influencias surrealistas. En esa tónica, se han de señalar algunas experiencias que, posteriormente, a partir de 1956, realiza junto a Marcel Duchamp, como son: *8 x 8*, *Dadascope* y *Chesscetera*.

A la vez que discurren las creaciones de Eggeling y Richter, Walter Ruttmann centra su cometido sobre la dinámica de los grafismos lineales y los planos geométricos, realizando *Opus I, II, III, IV y V*, entre 1921 y 1926, por otro lado, László Moholy-Nagy realiza una película titulada: *Efectos luminosos, blanco, negro y gris* (1930), donde reúne cuestiones pictóricas y fotográficas, ayudándose de una máquina que construye entre 1922 y 1930, denominada *Licht Raum Modulator*. El hecho de asistir la elaboración filmica con máquinas cinéticas, es algo a lo que también recurre Marcel Duchamp, en compañía de Man Ray, en la realización de *Anemic Cinema* (1926). Desde estas primeras experiencias, a partir de la década de los años treinta, se incrementa el número de artistas que trabajan desde esta nueva línea del cine abstracto. Tal es el caso de Oskar Fischinger, con su obra *Composición azul* (1933), quien se sumerge por vez primera en el color, de Adrian Brunel, de Oswald Blackstone, o de John y James Whitney, quienes utilizan recursos como el *collage* o los filtros coloreados para obtener creaciones como las que se pueden contemplar en *Variations* (1941-1943) o *Film Exercises* (1943-1944), experimentando ya con técnicas digitales en la década de los años sesenta (Parkinson, 1998: 200).

A través de todas estas experiencias, es posible hablar de la concepción de un cine abstracto como nueva categoría que rechaza la mimesis y esa concatenación dramática de la novela decimonónica, que había servido a Griffith para aportar sentido a sus montajes filmicos. El cine abstracto, en cambio, nace con un espíritu emancipado de tales condiciones, así como del peso de la representación teatral con el que contaba la pintura. En consecución de alcanzar tales objetivos, los artistas que experimentan este tipo de cine trabajan con elementos básicos y formas puras de la plástica, como son: puntos, líneas, formas geométricas planas y tridimensionales..., vectores de creación, en definitiva, que recuerdan en cierta manera a las premisas geométricas planteadas por Cézanne. En esa línea, Water Ruttmann declara en su texto titulado: 'Cine y Arte', de 1913:

[...] la cinematografía forma parte de las artes plásticas, y sus leyes se aproximan sobre todo a las de la pintura y la danza, siendo sus medios de expresión formas, superficies, luz y sombra; con todas sus connotaciones anímicas, pero sobre todo el movimiento de estos fenómenos ópticos, la evolución de una forma a partir de otra. Este es un arte plástico con la característica novedosa de que la raíz de lo artístico no debe buscarse en un resultado concluyente, sino en el devenir de una revelación a partir de otra (Schobert, 1989: 8).

De éste también se puede apreciar una derivación denominada cine absoluto, en el que coinciden Eggeling, Richter y Ruttmann, al hacer uso del mismo recurso: “secuencias continuas” o “rollos coloreados”, cuya premisa se sustenta en el diseño de superficies geométricas puras, algo que queda patente en la primera exposición internacional del cine absoluto, en el año 1925, en Berlín. Evento que da lugar a la confluencia de artistas de distintas disciplinas, apareciendo como una gran oportunidad para que los tres artistas citados contemplan que dichas formas geométricas, a través de la técnica de montaje, pueden ser incorporadas a secuencias sobre la realidad cotidiana, como sucede en las películas *El retorno de la razón* (1924), de Man Ray, *Entre acto* (1924), de Francis Picabia, y *Ballet mecánico* (1924), de Fernand Léger. Dicho encuentro, por tanto, supuso el fin de ese cine absoluto, su abandono, por parte de los tres mencionados, a favor de otras experiencias cinematográficas.

Por lo que se ha podido comprobar, resulta del todo indiscutible que la pintura, en su sentido más plástico, ha depositado su registro en el cine. Pero también lo ha hecho desde esa otra vertiente que refiere a su estética histórica, como demuestran las escenas que aparecen en muchas películas, en forma de “tableaux vivants” o citas pictóricas. Pues la atracción que los pintores han mantenido ante el cine ha sido recíproca, observándose su réplica por parte de los directores de cine. En esta misma onda, especial atención merecen las incursiones de Salvador Dalí en el cine, desde su colaboración con Luis Buñuel, en *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930). Transcendiendo todas las colaboraciones que realizó a lo largo de su vida con éste y otros directores, el medio cinematográfico para Dalí supone una especie de consecuencia natural, como óptimo reflejo del surrealista “método paranoico-crítico”, desde el que las diversas representaciones se sincretizan o desdoblan esquizofrénicamente. A partir de la contemplación de sus desérticos espacios, clarososcuros, perspectivas imposibles o iluminaciones irreales, podemos corresponder esa cualidad espectacular propia del cine. Aunque quizá esta sea una historia, la de la cita pictórica, en la que todo ese cine experimental que vendrá después, en las segundas vanguardias, incida con mayor determinación.

5. Reflexionar el tiempo como esencia de 'lo pictórico' en el cine

Una vez que se ha facilitado el repaso histórico, que corresponde a situar el germen que conlleva pensar la pintura desde la perspectiva experimental aportada por el cine, llega el momento de contrastar las posibilidades comunicativas transcendentales que aporta cada medio para hacer perdurar el concepto de 'lo pictórico', que considera la potencialidad de la pintura desde otros medios icónicos, como es el caso del cine analizado. Por esta razón, se ve pertinente, dado el contexto estudiado, aclarar cuestiones que atañen directamente a los medios de expresión también desde su vertiente como medios de comunicación, dentro de la sociedad del espectáculo a la que conduce el cine.

Desde la confrontación, que implica buscar aspectos propios de la pintura en otros medios y viceversa, tratando de encontrar sus diferencias fundamentales, se puede determinar que mientras la gran mayoría de esos otros medios icónicos, alternativos a la pintura, pertenecen al terreno sincrónico de la comunicación de masas, la pintura se adscribe al campo diacrónico de los medios de transmisión. Esta diferenciación puede establecerse como el punto de partida para considerar a aquellos medios que incorporan el concepto de 'lo pictórico' como medios de transmisión, igualmente, en vez de medios de comunicación. Dejar constancia de este hecho, define el lugar que sigue ocupando la pintura frente a otros medios icónicos, aunque éstos, como la primera, se vean claramente influenciados mutuamente, desde la óptica de ese estado convergente que provocan los medios de comunicación de masas en la sociedad del espectáculo. Esta es la razón por la que aquí se ha recurrido al concepto de 'lo pictórico', como nexo que une a la pintura y al cine, lo cual posibilita seguir hablando de pintura también desde el medio cinematográfico.

Como señala Régis Debray (2001: 15), en su ensayo *Introducción a la mediología* (2000), la diferencia entre comunicación y transmisión, es la siguiente: "comunicar es el momento de un proceso que será más largo y el fragmento de un conjunto más vasto, que denominaremos, convencionalmente, transmisión". Del mismo modo: "agruparemos bajo el término de transmisión todo lo que tenga que ver con la dinámica de la memoria colectiva; y bajo el término de comunicación, la circulación de la información en un momento dado". Desde este prisma, la comunicación establece un horizonte sociológico y la transmisión un confín histórico, de ahí la cita obligada a determinadas obras o autores, así como la recurrencia a aquellas etapas donde se generan y escinden sendas concepciones comunicativas del mensaje expresivo.

Haciendo una síntesis de estas ideas, se establece que mientras la comunicación de los medios de masas se mueve en un tiempo sincrónico, persiguiendo hacerse eco de los sucesos a tiempo real, la transmisión que conllevan los

medios icónicos de expresión lo hacen en una frecuencia diacrónica, dilatando su mensaje en el tiempo, reactualizándose éste cada vez que una obra es revisada en determinada época posterior al propio momento contemporáneo de su creación. Por ello que, finalmente, sea el tiempo, como gran aliado del cine, pero también de la pintura, el esencial concepto alegórico que vertebra el discurso que nos conduce a 'lo pictórico', más allá de las especificidades plásticas que, obviamente, han de presentarse para dejar constancia de tal hecho en un espacio de representación concreto.

Se ve fundamental, en ese sentido, la recurrencia a esa etapa experimental de las primeras vanguardias para comprender parte de los fenómenos que se dan actualmente, como herederos de aquello. Pues es comprobable cómo ahora, debido a la virtual imagen compleja que difunde el metamedio digital, tiempos y espacios quedan totalmente dislocados. Esta comprensión de base posibilita analizar, "la correspondencia de las artes", como es la que aquí se ha mantenido entre pintura y cine, pues como bien dice Étienne Souriau (1998: 162-163):

Si uno quiere penetrar hasta el corazón de cada una de las artes, captar las correspondencias capitales, las consideraciones cuyos principios son idénticos en las técnicas más diversas, o incluso —¿quién sabe?— descubrir unas leyes de proporción, o esquemas de estructura, válidos por igual para la poesía y la arquitectura, la pintura o la danza, será menester instituir una disciplina completa, forjar nuevos conceptos, organizar un vocabulario común, y hasta, tal vez, inventar medios de exploración realmente paradójicos.

De ahí que, siguiendo el hilo planteado, pueda ser un ejercicio de total vigencia, dada la abducción tecnológica de los tiempos que corren, volver sobre cierta arqueología de los medios, tanto de la comunicación como de la transmisión, para revitalizar fusiones e hibridaciones, a fin de abrir el abanico de un amplio campo de investigación teórico-práctica en el que se puede seguir ahondando.

Seguir incidiendo en la presencia de 'lo pictórico' en el cine, como forma de mensaje alargado en el tiempo diacrónico, que, más allá de aspectos puramente narrativos, conduce a aspectos de experimentación plástica que enlazan su parte virtual con su posibilidad de presencia física, es necesario desde la óptica de cierto embalsamamiento del tiempo, como índice, fragmento y huella del universo al que refiere (Bazin, 1990: 23). Cosa que contrasta con la sincronidad que conllevan otros medios como la televisión, el video o el

metamedio digital. Desde este aspecto, la dignidad que, como medio de expresión, posee el cine, ofrece la posibilidad de un tiempo plástico que tiene total relación con las estrategias alegóricas practicadas en la historia de la pintura.

En ese sentido, se puede afirmar que en ese tipo de cine donde se experimenta una lentitud temporal –lo que en el cine puro aparece a partir de plasticidad que confieren las formas abstractas–, existe una clara conexión con ‘lo pictórico’ pues, dejando aspectos puramente narrativos del cine convencional, se reclama la actitud contemplativa del espectador. Asimismo, se puede determinar que es en el cine donde se puede encontrar la solución a la comprensión de lo pictórico, pues como escribe Georges Didi-Huberman recordando a Walter Benjamin, el cine “‘desenreda’ –desmonta y remonta– todas las formas de visión, todos los ritmos y todos los tiempos preformados [...] en las máquinas actuales, de suerte tal que todos los problemas del arte actual sólo pueden hallar su formulación definitiva en correlación con el *film*” (Didi-Huberman, 211: 118).

6. Conclusión

Según los pasos dados, volver sobre el cine experimental generado en las primeras vanguardias, para poner de relieve el desarrollo del concepto de ‘lo pictórico’ que puede contener, posibilita una revisión necesaria que otorga al cine una perspectiva temporal, desde una perspectiva del montaje que no atiende a la narración sino a valores plásticos. Una dimensión sobre la que el cine puede seguir trabajando, para continuar presentándose como medio de expresión artístico diacrónico; trascendiendo la mera comunicación sincrónica, ahondando en cuestiones relativas a la transmisión. En ese sentido, como se comprueba al analizar la producción de Eisenstein, se observa que un cine puro basado en aspectos plásticos –que se consideran equiparables a ‘lo pictórico’, por dialogar con cuestiones desarrolladas por la pintura en primera instancia–, al desechar las cuestiones narrativas propias del cine convencional, se acerca, de algún modo, a esa cuarta dimensión –donde el tiempo es el protagonista–, que tanto interesó al movimiento cubista. Aquí el espacio ya no es lineal, como tampoco lo es a partir de la introducción de la técnica del montaje, sino curvo. Si a esto se le suma la introducción de la experimentación de un tiempo abstracto, lo que Jean Gebser denomina como “temporidad”, se origina una dimensión del todo incongruente que rompe con el hiperrealismo que el medio cinematográfico es capaz de captar.

Se puede aceptar, por tanto, la existencia de una matriz conceptual en la pintura que acaba transfiriéndose al resto de medios icónicos por medio de este concepto de ‘lo pictórico’ que aquí se persigue. Aun así, tratar de atraparlo, lo que sería sinónimo a definirlo, resulta del todo imposible, pues es su

experimentación, mediante la abstracción que suponen las obras citadas, la que ocasiona las posibles respuestas, las cuales han de surgir de la sensibilidad individual de cada espectador. Opiniones que, ante una revelación –más que una reproducción– de la realidad, posiblemente se alejen de una perspectiva racional para vagar por el mundo de las interpretaciones más diversas. En este caso, desde este “tiempo otro” que presenta el tipo de cine tratado, lo que la pieza fílmica no determina como imagen –disolución que corresponde a la plasticidad de lo pictórico–, el contemplativo espectador lo ha de crear como sentido.

7. Bibliografía

- AUMONT, J. (1997): *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós.
- BARTHES, R. (1992): *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- BAZIN, A. (1990): *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- BONITZER, P. (2007): *Desencuadres. Cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- BRETON, A. (2001): *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta.
- DEBRAY, R. (2001): *Introducción a la mediología*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, G. (1987): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2011): *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- HUESO, Á. L. (1986): ‘El hecho cinematográfico: sus características’, en *Anthropos, revista de Documentación Científica de la Cultura*, 58.
- HUESO, Á. L. (1983): *El cine y la historia del siglo XX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- HUYGHE, R. y RUDEL, J. (1978): *El arte y el mundo moderno, 1880-1920*, Vol. 1. Barcelona: Planeta.
- LABARRÈRE, A. Z. (2009): *Atlas del Cine*. Madrid- España: Akal.
- MERCADER A. y SUÁREZ, R. (eds.) (2013): *Puntos de encuentro en la iconosfera. Interacciones en el audiovisual*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- MITRY, J. (1974): *Historia del cine experimental*. Valencia: F. Torres.
- OLMO, S. B. (2005): ‘La renovación de la pintura sin pintura. La situación en España’, catálogo de la exposición: *Pintar sense pintar*, Lleida: Centro de Arte La Panera.
- ORTIZ, Á. y PIQUERAS, M. J. (1995): *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona, Paidós.

- PARKINSON, D. (1998): *Historia del cine*. Barcelona: Destino.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, J y ALSINA THEVENET, H. (ed.) (1998): *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2004): *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós.
- SCHOBERT, W. (1989): *El cine alemán de vanguardia de los años veinte*. Múnich: Goethe-Institut.
- SORLIN, P. (1996): *Cines europeos sociedades europeas, 1939-1990*. Barcelona: Paidós.
- SOURIAU, É. (1998): *La Correspondencia de las Artes*. México: Fondo de Cultura Económica, México.
- SUS MONTAÑÉS, J. (2003): *Hacia una filosofía de lo pictórico, estudio sobre la evolución en la representación de las percepciones visuales*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- TEJEDA, C. (2008): *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*. Madrid: Cátedra.
- USCATESCU, J. (1975): *Idea del arte*. Madrid: Reus.

Para citar este artículo:

González García, R. (2017):
'Transversalidades pintura-cine:
el concepto de 'lo pictórico' en el cine
de las primeras vanguardias',
en *index.comunicación*, 7(2), 107-126.