



Cine y pintura; el film absoluto

Abstracción pictórica e interrelaciones fílmicas

por Iván Méndez

A principios del siglo XX la transformación de la ciudad, las variables cuánticas de Albert Einstein, la subjetividad del Yo freudiano y el complejo mundo de las teorías filosóficas de Henri Bergson nos permiten, en parte, situar la trama del medio social, cultural e intelectual europeo previo a la Primera Guerra Mundial.

En el marco de esta zona de inmediaciones y cruces categoriales destaca la *teoría de la duración y la simultaneidad* de Bergson, la cual se transforma en modelo para la concepción del tiempo fluido y la percepción de las formas, que tanto sedujo y provocó a las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo en cuestión. Bajo este prisma, se conjuga la realidad como campo experimental, o sea, que nuestro mecanismo de conocimiento cotidiano participa del cambio continuo de las formas *espacio-tiempo*, cual experiencia de carácter cinematográfico (Bergson, 1963) ⁽¹⁾.

Sin embargo, la interrelación entre el cine y las vanguardias artísticas no fue del todo inmediata; puesto que éstas “descubren” las posibilidades plásticas del nuevo medio a posteriori. Cabe recordar que en 1914 Riccioto Canudo publica el *Manifiesto de las Siete Artes* y que el Manifiesto de la cinematografía futurista aparece recién en 1916 ⁽²⁾.

En el caso específico de la *abstracción pictórica* su punto de partida se manifiesta con la exposición de W. Kandinsky y su primera *acuarela abstracta* (1910) y *Dentro de un círculo* (1911). Sin embargo, es preciso señalar respecto de la abstracción, lo siguiente:

(...) el debate sobre quien fue el primero de los artistas abstractos puede inducir a un error habitual entre los investigadores: pues

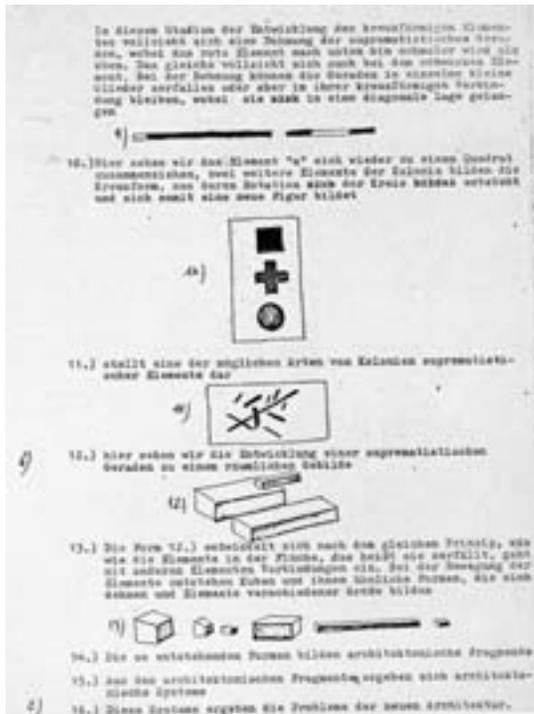


Fig. 1. Kazimir Malevich, “guión para una película artística y científica –aspectos pictóricos y arquitectónicos–. Un enfoque sobre el nuevo sistema plástico arquitectónico, 1927”. Traducción alemana del manuscrito original, que Hans Richter utilizó para su película de animación realizada en 1972. En *Malevich y el Cine*, Margarita Tupitsyn, New Haven and London, 2002.

la abstracción no es una “ocurrencia” de Kandinsky o Kupka, de Delaunay o de Mondrian, tampoco un hallazgo personal, la abstracción es el resultado que un artista alcanza en el marco de un debate mucho más amplio que el estrictamente pictórico” (Bozal, 2003).

Así, del territorio de interrelaciones de Kandinsky con el cine se pueden citar dos proyectos que no llegaron a realizarse:

“Una colaboración con el músico atonal Arnold Schönberg para el rodaje de su segunda composición lírica, *Die Glückliche Hand* (1909), y la filmación por él mismo de su pieza de teatro *Der Gelbe Klang*”⁽⁵⁾.

Otro artista vinculado a la abstracción fue el pintor ruso Kazimir Malevich, quien en diciembre de

1915, en o.10 –la última exposición de pintura futurista–

“lanzó el movimiento suprematista, exponiendo cuarenta y seis obras totalmente abstractas, dominadas en el catálogo por Cuadrado Negro, que fue colgado en una de las esquinas del espacio asignado a Malevich, como si fuera un icono. Siguiendo la práctica futurista, las pinturas fueron acompañadas por un manifiesto” (Golding, 2002).

Por ello, se comprende que la búsqueda plástica de Malevich se caracteriza por la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas. En su composición plástica se aprecian dos factores esenciales: la simplicidad de formas, restringiéndolas a las de carácter geométrico, y el empleo de una gama cromática constituida por primarios, secundarios, más blanco y negro.

Malevich conocía los films realizados por los pintores Viking Eggeling y Hans Richter en Alemania y en 1927 llega a Berlín con el propósito de encargar un film “sobre” el *suprematismo*. El proyecto no se concreta debido a los compromisos personales de ambos artistas y, especialmente, la convulsión político-social del período de Weimar⁽⁴⁾. De esta forma la idea de plasmar en celuloide los principios suprematistas se verá postergada hasta 1927, cuando Richter retoma

el guión original del artista ruso y su propio film inacabado *Ritmo* 25. Mediante ambas propuestas compone un film suprematista de similares recursos técnicos aplicados durante la década del 20 (Fig. 1). No obstante, el resultado es una insatisfactoria síntesis de los principios suprematistas de Malevich y las ideas abstractas de su extraviado film mudo. Con ello, Richter reconoce que una concepción semejante había perdido sentido casi medio siglo después⁽⁵⁾.

Respecto del *nuevo plasticismo* se conoce la obra del pintor de origen alemán Werner Graeff, quien en 1922 adhiere al grupo De Stijl de Mondrian y Van Doesburg. Ese año realiza dos partituras de cine abstracto denominadas *Composición I/22* y *Composición II/22*, las que no llegan a realizarse en este período. Sin embargo, Graeff retoma el trabajo y las concluye durante la década del setenta, en Essen, Alemania⁽⁶⁾.

Leopold Survage; pintor, diseñador y escenógrafo⁽⁷⁾

Este pintor fue acogido por el grupo cubista participando en el *Salón de los Independientes* en 1912, por esto su obra plástica inicial se reconoce a través de las coordenadas experimentales del cubismo. A principios de 1913 Survage realiza su obra *Rhythme coloré*, que responde a la búsqueda del ritmo de la pintura en el cine. Con esta premisa se propone la conquista de la expresión absoluta del ritmo, mediante el movimiento cinestésico del cinematógrafo. Simultáneamente, la exploración de Survage se vincula al trabajo experimental de las formas en pintura y cine realizado por los artistas franceses Robert Delaunay y Abel Gance, quienes mediante la propuesta del *Disco simultáneo* abordaron, precisamente, las dimensiones expresivas del cine como recurso de composición plástica.

En este contexto, Survage prefigura lo que será su propuesta de crear un arte autónomo mediante el ritmo coloreado. La descripción del proyecto cuenta con apoyo del poeta y editor G. Apollinaire, quien en su revista *Les Soirées* de París, en julio-agosto de 1914, publicó una suerte de manifiesto redactado por el propio Survage:

“El ritmo coloreado –decía– no es de ninguna manera una ilustración o una interpretación de una obra musical. Es un arte autónomo, aunque fundado sobre los mismos datos psicológicos que la música. El elemento fundamental de mi arte dinámico es la forma visual coloreada, que tiene una función análoga a la del sonido en 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 de esta forma, 3) El color⁽⁸⁾.”

Un análisis de algunos dibujos preparatorios al *Rhythme coloré* permite comprender las intenciones de Survage. La película se concibe

mediante una serie de secuencias separadas unas de las otras, como ejercicio de formas abstractas en movimiento, formando un conjunto coherente. La película debía durar tres minutos, pero incluso por un período tan breve fue necesario utilizar sobre tres mil imágenes aplicadas por pintores ayudantes quienes, por un método de extrapolación visual, modelan las fases intermedias de los movimientos principales de cada secuencia, previamente diseñados por Survage (Lawder, 1994). Por la complejidad de la propuesta la empresa cinematográfica Gaumont –una de las productoras clave del cine francés de la época– manifestó interés por financiar este trabajo, pero los pormenores de la guerra del 14 postergaron su realización. Respecto del material plástico de esta experiencia temprana de figurar el cine como recurso de composición abstracto, se resguardan en setenta y un dibujos a la aguada realizados por Survage, cincuenta y nueve de ellos están en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, MOMA –que representan cinco secuencias de la película– y los doce examinados, en esta oportunidad, forman parte de la secuencia perteneciente a la Cinemateca francesa⁽⁹⁾.

La noción del film abstracto

Describir el film abstracto implica abordar el concepto de abstracción. ¿Qué se entiende por abstracción? y ¿qué es la abstracción en el ámbito de la composición plástica? y, entonces, ¿cuál será la naturaleza y las propiedades de la abstracción en el cine?

“Estas interrogantes se prologan al ámbito de la filosofía, más aún al [campo] de la escolástica, la cual distingue tres estadios o categorías del concepto: la abstracción física, la matemática y la metafísica. La abstracción pura interesa sólo a la última de las tres categorías, es decir, aquella en que los objetos existen separados de toda materia y de toda concepción de la misma. Es seguramente esta interpretación la que lleva al pintor y crítico Michel Seuphor, un estudioso y defensor de la abstracción, a afirmar que arte abstracto es un término absurdo, puesto que nada de lo que aparece y afecta a nuestros sentidos puede ser abstracto” (Guasch, Sureda, 2003).

De tal modo, este conjunto de características universales sitúa al film abstracto como categoría artística que desecha los elementos miméticos de la realidad, despojándose de la acción dramática y, en cambio, se diseña como dispositivo liberado de la representación escénica (Mitry, 1974). Para el logro de este propósito se conjugan formas, estructuras y superficies puras como: el punto, la línea, el triángulo, el círculo, el cuadrado, conos, cilindros y esferas –acaso la premisa planteada por Cézanne–, vectores, los cuales configuran el proceso creativo del film abstracto⁽¹⁰⁾.

Es relevante destacar que este método de diseño del film abstracto se relaciona con un texto que el pintor alemán W. Ruttmann escribe en 1913, el cual señala que:

(...) 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⁽¹¹⁾.

Este breve texto de Ruttmann aparece como declaración de principios de los artistas ligados a la abstracción cinematográfica. Asimismo, también es relevante lo planteado por Germaine Dulac, investigador y defensor del “cine puro” de la década del veinte, quien propuso que

“el film que todos tratamos de componer es una sinfonía visual [hecha sobre la] base de imágenes ritmadas y que sólo la sensación de un artista coordina y plasma en la pantalla” (Mitry, 1974).

Con esto, Dulac nos indica que resulta inevitable la conjunción entre la música y el cine.

El film absoluto: Eggeling-Richter-Ruttmann

El recurso del método de estos tres artistas se proyecta a partir de *secuencias continuas* o *rollos coloreados*. Por ejemplo, el caso de los rollos diseñados a partir del predominio de la línea y figuras bidimensionales en *Horizontal-Vertical* (1919) o el rollo *Sinfonía Diagonal* (1921), ambos de V. Eggeling; el ritmo de superficies y el desplazamiento de figura y fondo en el rollo *Preludium* (1919) y posteriormente en *Ritmo 21 y 23* (1921-1923) de H. Richter o el juego de formas y superficies onduladas y serpenteantes de los rollos *Opus I-II-III y IV* (1921-1925) de W. Ruttmann. Sin embargo, tanto Eggeling, Richter y Ruttmann al situar el diseño del film abstracto al ámbito específico de formas y superficies geométricas puras, simplificaban las propiedades y posibilidades plásticas del nuevo formato. Cuando se realiza la primera muestra internacional del *Film Absolu-*

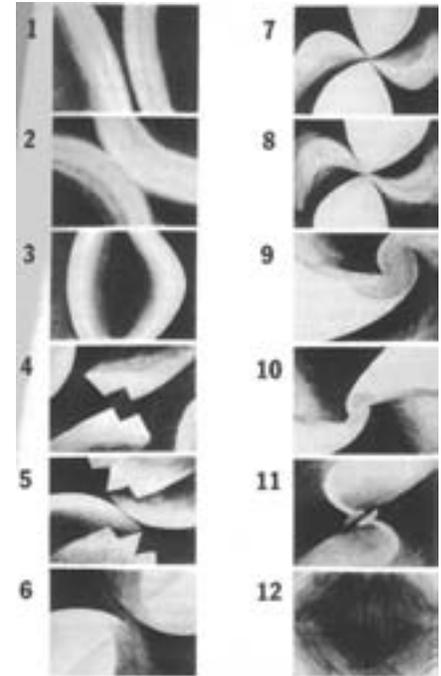


Imagen 2. Leopold Survage, secuencia del film *Rythme coloré*, 1913, Cinemateca francesa.

to ⁽¹²⁾ en Berlín el 8 de mayo de 1925, se produce una instancia de conocimiento e intercambio entre pintores, músicos, diseñadores, arquitectos y cineastas. En aquella ocasión se exhiben obras basadas en *secuencias continuas* –rollos en blanco y negro o coloreados– y obras compuestas mediante la *técnica del montaje*. Es decir, cuando Eggeling, Richter y Ruttmann apreciaron *Ballet Mecánico* (1924) de F. Léger, *Entre acto* (1924) de F. Picabia y R. Clair y *El retorno a la razón* (1924) de Man Ray, visualizaron que la abstracción no solamente se componía de figuras y superficies geométricas, sino que se podían incorporar al film –mediante la técnica del montaje– objetos cotidianos, el cuerpo humano y, sobre todo, el paisaje de “cemento, acero y vidrio” de la nueva ciudad maquinista.

Así, este encuentro de Berlín explica, en parte, el porqué los autores seleccionados no volvieran a realizar films abstractos sobre la base de formas geométricas puras. A su vez, incide la prematura muerte de V. Eggeling en 1925 y que H. Richter declinara su proyecto del rollo coloreado Ritmo 25 –dado que se extravió– y sus nuevos proyectos consideraban la técnica del montaje, como por ejemplo: *Filmstudie*, *Inflación*, *Rennsymphonie*, *Vormittagsspuk* y *Alles dreht sich, alles bewegt sich*, obras en las cuales se refleja la influencia de F. Léger y R. Clair. En 1927 W. Ruttmann realiza su obra mayor, *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* –aquí el autor reconoce la influencia del aventajado documentalista ruso Dziga Vertov ⁽¹³⁾ –, calificada como una obra cinematográfica clave para la comprensión política, social, económica y cultural del período de Weimar en Alemania.

Sin lugar a dudas, en la naturaleza y propiedades del *film abstracto* se aprecian la validez y vigencia de las estrategias creativas de autores, quienes originalmente diseñaron y proyectaron secuencias *continuas* o *rollos cinematográficos*, como dispositivo experimental de estructuras y categorías plásticas asociadas a la búsqueda de la *obra total*, aquella obsesión de capturar duración y movimiento como síntesis expresiva, una premisa clave de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX.

Notas

1. Bergson, H. en *Materia y memoria* (1906) se anticipa a la teoría del cine al explorar las dimensiones filosóficas del nuevo medio, estableciendo categorías de análisis que recupera y comenta Deleuze, G. en *La imagen-tiempo, estudios sobre cine* (1987), *Imagen movimiento, estudios sobre cine* (1991) editado por Paidós, Barcelona.
2. El Manifiesto sobre “La cinematografía futurista” apareció en septiembre de 1916 en el número 9 de la revista *L'Italia futurista*. Lo firman Marinetti, B. Corra, E. Settimelli, Ginna, A., Balla, G. y Chitti, Remo. En 1938 Marinetti y Ginna publican un nuevo texto en pleno apogeo del fascismo italiano. También es cierto que la cinematografía futurista se indaga a partir de bocetos de guión, diseños y rollos coloreados inconclusos de Ginna y Corra, los cuales, sin duda, inspiraron la Declaración Pública futurista. En Romaguera, Joaquim y Alsina, Homero T. *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1993.
3. Sánchez-Biosca, Vicente, *Historia del cine, vanguardias artísticas*, Barcelona, Paidós, 2003:54.
4. La República de Weimar (1919-1933) se conoce como período asociado al proyecto republicano posterior al imperio guillermino, en Alemania. En contraste, corresponde al ascenso y consolidación de las *camisetas pardas hitlerianas*, que asumen el poder total a partir de 1933, cuando Hitler asume como canciller alemán. A este respecto, consultar la versión cinematográfica del período de Weimar en: *De Caligari a Hitler* de S. Krakauer, Bs. Aires, Nueva Visión, 1961, y *La pantalla demoníaca* de L. Eisner, Madrid, Cátedra, 1988.
5. En el film documental “Hans Richter; pintor y pionero del cine”, realizado por Hossmann, Gisela. Alemania, 1984. Documento contrastado con la investigación de Tupitsyn, Margarita. *Malevich y el cine*, Yale University Press, New Haven and London, 2002. Catálogo de la Exposición realizada por la Fundación La Caixa en Madrid del 13 de nov. de 2002 al 12 de enero de 2003.
6. Información recabada en catálogo, “El cine de Weimar”, Goethe Institut, Santiago, 1991.
7. L. Survage nació en Finlandia el 12 de agosto de 1879. Su formación artística la inicia en Moscú. En 1908 viaja a Francia y se incorpora al grupo cubista. Fallece en París en 1968.
8. Documento señalado en Mitry, J. *Historia del cine experimental*, Valencia, Fernando Torres Editor (1974:29-32).
9. Durante 2005 a 2008 el realizador norteamericano Bruce Chefsky retoma el guión original de Survage, perteneciente a la Cinemateca francesa, registrándolo en formato celuloide. En www.seesawpictures.com
10. A propósito conviene señalar que, en alguna medida, la problemática sobre la pureza de las formas en la representación plástica moderna refiere a los postulados sobre arquitectura de Adolf Loos, en su paradigmático texto *Ornato y delito* de 1908. A su vez, resulta novedosa la re-mirada al texto de Loos que ofrece Foster, H. en su provocadora edición signada como: *Diseño y delito*, Madrid, Akal, 2004.

11. Documento recuperado por Lawder, Standish. *Le cinéma cubiste*, Paris, Paris Experimental, 1994.
12. El concepto del “film absoluto” se reconoce como la consecución de la duración y movimiento en la obra plástica. A este respecto, se considera como antecedente pictórico “Desnudo bajando la escalera” (1912) de M. Duchamp, que explora esta obsesión plástica de las vanguardias históricas con clara influencia de las cronofotografías de J. Marey. También se reconoce esta búsqueda en la obra teórica y técnica de L. Moholy- Nagy, que en 1925 publica *Pintura, fotografía y cine*, que aparece como index para la comprensión del concepto de la “obra total” – en disyunción al concepto wagneriano de la “obra de arte total” (Gesamtkunstwerk) –y sus vasos comunicantes con los nuevos medios analógicos –léase fotografía, fotomontaje y cine–.
13. Respecto del documentalista y creador del proyecto Kino Glass (Cine Ojo) revisar: *Dziga Vertov, memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona, Labor, 1974 Consultar la revisión crítica realizada por el investigador ruso Lev Manovich al film *El hombre de la cámara*. Aquí Manovich explora las posibilidades expresivas del film de Vertov como nuevo recurso creativo y provoca, acertadamente, el cruce de la Técnica del Montaje de los nuevos medios analógicos de principios del siglo XX, con la Base de Datos de los nuevos medios digitales de principios del siglo XXI. En *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós, 2005.

Bibliografía

- Bergson, H. (1963). *La evolución creadora*, obras escogidas, Madrid, España: Aguilar.
- Bozal, V. (2003). *Analogías musicales: Kandinsky y sus contemporáneos*. Madrid, España: Museo Thyssen Bornemisza.
- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. Barcelona, España: Paidós.
- Mitry, J. (1974). *Historia del cine experimental*. Valencia, España: Fernando Torres Editor.
- Noguez, D. (1979). *Éloge du cinéma expérimental*. París, Francia: Musée National d' Art Moderne-Centre Georges Pompidou.
- Sanchez-Biosca, V. (2004). *Cine y vanguardias artísticas; conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona, España: Paidós.
- Sureda, J. & Guasch, A.M. (1987). *La trama de lo moderno*, Madrid, España: Akal.
- Standish D.L. (1994): *Le cinéma cubiste*, Paris, Paris Experimental.
- Tupitsyn, M. (2002). *Malevich y el cine*. [s.l.]: Yale University Press.

Internet

- Recuperado el 12 de noviembre de 2012 de <http://www.oskarfischinger.org/>
- Recuperado el 12 de noviembre de 2012 de <http://www.cnac-gp.fr/pompidou/>
- Recuperado el 13 de noviembre de 2012 de <http://www.manovich.net/>
- Recuperado el 13 de noviembre de 2012 de <http://www.uoc.edu/atrnodes/esp/art/manovich1002.html>