

Cine Y Vanguardias Artísticas: Un Ejercicio Historiográfico De Su Relación En Doble Vía

MARÍA ALEJANDRA ECHEVERRI RAVE

Monografía De Grado Para Optar Al Título De Maestra En Artes Visuales

Asesora

LUZ ANALIDA AGUIRRE RESTREPO

Magister En Historia Del Arte

**ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

MEDELLÍN

2021

Cine Y Vanguardias Artísticas: Un Ejercicio Historiográfico De Su Relación En Doble Vía

MARÍA ALEJANDRA ECHEVERRI RAVE

Monografía De Grado Para Optar Al Título De Maestra En Artes Visuales

**ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
MEDELLÍN
2021**

A y por la historia

Agradecimientos

Agradezco con el mayor amor que en mí habita a mi madre Carmen Alicia Rave quien con tanto ahínco me ha enseñado, tras el paso de los años, la importancia del conocimiento y la educación sin los cuales es imposible ser parte de este mundo de manera consciente. A mi bella hermana Sara Isabel Echeverri Rave que con tanta sutileza estuvo ahí cada vez que apareció en mí la intención de desistir, gracias a ella por su perseverancia y amor incondicional. A mi muy querido profesor Fernando Rojo quien fue parte fundamental de mi trayecto académico y reafirmó en mí la maravilla que significa vivir encantada con el arte. Y, por último, y no menos importante, a la encantadora y firme profesora Luz Analida Aguirre que estuvo presente acompañándome en este proceso arduo de consolidación de ideas y quien con tanto esmero me alentó a permanecer hasta lograrlo.

Tabla de Contenido

RESUMEN	6
INTRODUCCIÓN	7
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	11
OBJETIVOS	15
OBJETIVO GENERAL	15
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	15
1. MARCO TEÓRICO	16
1.1 DE LA MODERNIDAD: MÁQUINA Y ARTE	17
1.2 LA FOTOGRAFÍA	20
1.3 DE LA REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA Y EL CINE	23
1.4 MOVIMIENTOS DE VANGUARDIA	28
2. METODOLOGÍA	31
3. LA FOTOGRAFÍA: UN ANTECEDENTE CLAVE PARA LA INTEGRACIÓN ENTRE EL CINE Y LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS	34
4. EL IMPACTO DE LA MÁQUINA CINEMATOGRAFICA EN LA PERCEPCIÓN DE LA IMAGEN	45
5. LAS VANGUARDIAS Y LA INTERRELACIÓN ENTRE EL CINE Y LAS BELLAS ARTES	55
5.1 EL EXPRESIONISMO ALEMÁN: UNA REVELACIÓN ESPIRITUAL PLANTEADA A TRAVÉS DEL CINE Y LA PINTURA	56
5.2 LA VANGUARDIA SOVIÉTICA, EL MONTAJE CINEMATOGRAFICO Y UN ESTALLIDO REVOLUCIONARIO	61
5.3 LA REVOLUCIÓN SURREALISTA SE ENCUENTRA CON EL CINE	67
6. CONCLUSIONES	71
BIBLIOGRAFÍA	74

Resumen

Tras la llegada de la modernidad y con ella el surgimiento de la cámara fotográfica y el cinematógrafo el mundo de las bellas artes enfrenta una crisis inevitable; la pérdida del aura fue uno de los mayores efectos que trajeron consigo estos inventos, así que, con todo ello como respuesta surgen movimientos del arte cortos en el tiempo que fueron denominados como vanguardias artísticas, algunas de las cuales lograron consolidar entre sus producciones una brecha de interrelación entre el cine y las bellas artes. Estos son los motivos primordiales de esta investigación.

Palabras claves: interrelación, bellas artes, cine, vanguardias artísticas, modernidad, pérdida del aura.

Introducción

Siempre fue menester personal hurgar en la historia y en la literatura para hallar las respuestas frente a todas aquellas cosas que se planteaban y gestaban en el interior de esta mente curiosa. La historia siempre ha sido un mundo inmenso por descubrir y tales cuestionamientos internos debían ser resueltos. Así pues, el presente proyecto monográfico titulado *Cine Y Vanguardias Artísticas: Un Ejercicio Historiográfico De Su Relación En Doble Vía* surgió de la necesidad de ahondar (de manera más profunda y detallada) en las relaciones existentes entre el cine y las bellas artes para dar cuenta de un momento histórico permeado por el estallido moderno con sus grandes desarrollos técnicos e industriales, que dieron lugar a la aparición de la cámara fotográfica y con ella el surgimiento de la industria cinematográfica. Todo ello con el propósito de profundizar en aspectos historiográficos que permitan, más adelante, adentrarse en un tópico que ciertamente encamina un proyecto artístico personal en el que se cruzan tanto la historia como las artes visuales especialmente en el videoarte y la fotografía. Para ello, fue esencial hallar en la historia todo aquello que desplazó la producción artística hasta estas instancias de multidisciplinaridad e interrelación.

El hecho de entender y estudiar la historia ha permitido, desde las artes visuales, conocer y hallar aquellos referentes conceptuales, artísticos y teóricos que permitieron de manera consciente ejercer la labor artística partiendo de unas bases sólidas, pues la producción que no halle valor en el contenido teórico en la actualidad no es competente para el desarrollo histórico. Así que la intención es constituir sujetos históricos que cuenten por medio del arte la historia de las épocas.

Transversal a estos cuestionamientos dados también es claro que el campo académico artístico, en la actualidad, está logrando integrar la plástica y la teoría de manera definitiva, por lo cual hay posibilidades múltiples de contar, releer y reescribir la historia del arte, esto, con el fin de alcanzar el desarrollo de esta intención que se gesta gracias a la afinidad tanto con las bellas artes como con el cine. Con el estudio de ambos campos fue dada la inspiración para el ejercicio creador que no hace parte de este proyecto que se plantea en primera instancia netamente teórico e historiográfico pero que busca identificar la coincidencia entre el hecho histórico como forma de evaluación de un fenómeno dado que hasta nuestros días tiene repercusiones en la percepción sensible y que hasta la actualidad parece aún vigente.

Conforme a todo ello se establecieron los siguientes objetivos que orientaron esta investigación de índole académica dentro del programa Artes Visuales del ITM. Institución Universitaria. Estos dan cuenta de los lineamientos que se han seguido para alcanzar el consentimiento de la hipótesis que plantea este proyecto y están divididos en un objetivo general que da cuenta *grosso modo* la intención global del trabajo monográfico al pretender constatar la relación en doble vía entre el cine y las vanguardias artísticas europeas del siglo XX mediante un ejercicio historiográfico.

A su vez también, se establecieron tres objetivos específicos que tal como su nombre lo indica acogen hechos, circunstancias o tópicos particulares que se hallan dentro del fin de esta investigación. Con el primero de ellos se buscó reconocer el hecho fotográfico como un antecedente clave para la integración entre el cine y las vanguardias artísticas europeas de principios del siglo XX; con el segundo, se hizo una revisión del impacto del uso de la máquina cinematográfica y los cambios significativos en la percepción de la imagen de la ciudad moderna. Y, en el tercero, se estudiaron las vanguardias representadas en el expresionismo alemán, el

surrealismo y la vanguardia soviética como vía para el entendimiento de la interrelación entre el cine y las bellas artes.

Para llevar a cabo estos objetivos se abordaron tres unidades temáticas que permitieron el desenvolvimiento de la aprobación de cada uno de los fundamentos aquí establecidos, y con desarrollar los planteamientos que dieron lugar a esta investigación y que arrojó tres unidades temáticas que fueron tituladas correspondientemente, así: *La Fotografía: Un Antecedente Clave Para La Integración Entre El Cine Y Las Vanguardias Artísticas*. Esta unidad temática ahondó en el fenómeno del hecho fotográfico que tras la llegada de la modernidad y los sistemas industriales con sus avances tecnológicos propiciaron el surgimiento de esta nueva máquina de visión y representación que significó para el quehacer artístico un momento de crisis y reinención. Así, el paradigma artístico respondió a ello con el advenimiento de las vanguardias artísticas.

En *El Impacto De La Máquina Cinematográfica En La Percepción De La Imagen* se trabajó todo lo ocurrido tras el invento de la cámara fotográfica y cómo el arte estaba listo para darle paso a otro invento que significaría una nueva regeneración: el cine. La percepción estética cambiaría definitivamente tras cada una de las implicaciones que la máquina cinematográfica representaría, el público, el arte y la sociedad no serían los mismos después de tan controversiales inventos.

Y, *Las Vanguardias Y La Interrelación Entre El Cine Y Las Bellas Artes* como respuesta a tan significativos inventos, a los cambios estructurales en las metrópolis, al gran estallido social y a la guerra. El arte toma un lugar de transformación y disidencia y crea como reparo a todo ello, el contenido de las vanguardias artísticas. Es, justamente, en la producción de estos movimientos que empieza a aclararse una relación en doble vía entre la técnica moderna, el arte y las máquinas de visión, tales como: la cámara fotográfica y el cinematógrafo. En esta unidad temática se

desarrollaron, además, tres partes que evidencian la relación entre las vanguardias del arte y el cine, estos apartados se titularon, así: *El Expresionismo Alemán: Una Revelación Espiritual Planteada A Través Del Cine Y La Pintura*; *La Vanguardia Soviética, El Montaje Cinematográfico Y Un Estallido Revolucionario*; y, por último, *La Revolución Surrealista Se Encuentra Con El Cine*.

Planteamiento Del Problema

Desde la segunda mitad del siglo XVIII estuvieron dadas las condiciones precisas para que brotara la revolución industrial. Con ésta se dejó a un lado el sistema rural de producción agrícola para establecer un sistema de producción industrial en las ciudades. Hechos de esta índole compusieron ciertas variaciones en el ideal occidental, y éstas se evidenciaron no sólo a nivel filosófico, político o científico, sino que la obra de arte se vio también permeada por las ideas modernas de productividad serializada cayendo así en el mundo de la reproductibilidad técnica propuesto por Walter Benjamín, teórico e historiador marxista del siglo XX. Esta disposición del mundo moderno representó para el quehacer artístico un momento de crisis en el que lo nuevo estuvo imperando sobre lo que se entendió y concibió hasta entonces como técnicas, estéticas, y maneras de ver o percibir la obra de arte e incluso en cómo se constituían los colectivos humanos. Así, tanto con la fotografía como con el cine, el desarrollo de la producción plástica estaba siendo afectado, ya no sería la mano del artista ejecutando la obra sino la máquina que ve y recrea el mundo a partir del objetivo que es manipulado por el hombre.

La fotografía fue el modo de reproducción por excelencia; detonante de la crisis del arte en la modernidad. Una técnica exacta que mostró al mundo una manera fiel (casi con un valor mágico) los productos que en algún momento la pintura buscó. Los artistas tuvieron que hacerle frente creando una primera reacción con la corriente *l'art pour l'art* que finalmente terminó siendo un motivo más para criticar. No es sino gracias a la relación que establece con la pintura moderna que empiezan a trazarse nuevas formas de relacionarse entre éstas.

Aquella naturaleza moderna de reproducción técnica de la obra artística fue creciendo aceleradamente a su paso con el invento progresivo de nuevas técnicas e instrumentos que

modificaron los oficios tradicionales y la percepción sensible, manifestándose concretamente en llamada decadencia del aura. Pero esta condición de crisis no puede verse simplemente como una mutación en el gusto estético, sino que tiene origen en un sin número de hechos históricos e ideológicos a los que el arte tuvo que reaccionar continuamente, hechos como el rechazo al romanticismo, el rechazo del arte por el arte y una condición de discrepancia continua y una intención de ruptura frente a la unidad que imperaba en el siglo XIX.

El cine tiene su origen en la última década del siglo XIX, es muestra y producto innato de aquel mundo moderno, éste no sólo se quedó con sus fines mercantiles, sino que terminó por desplegarse para competir con las demás artes. El cine, espectáculo mágico casi ritual terminó siendo validado como arte. Así, el siglo XX trajo consigo a su vez hechos contundentes que condicionarían también la ejecución artística: las dos guerras mundiales serán un hito que marcararía nuevamente la concepción que se tenía hasta ese entonces del mundo. Hubo un cambio en la conciencia colectiva, situación que traspasó también el hecho artístico que reaccionó de manera determinante constituyendo lo que reconocemos ahora como vanguardias artísticas. Surgieron entonces movimientos artísticos cortos en el tiempo como resultado de las guerras, entre ellos el expresionismo, el cubismo, el futurismo, dadaísmo, el constructivismo y suprematismo rusos y el surrealismo los cuales pretendieron generar una ruptura con los valores tradicionales, destruyendo así lo que hasta ese entonces se consideró como bellas artes.

Hubo pues una ruptura frente a lo establecido a nivel social, político y cultural respecto a lo que era legitimado como arte, condición que definía la intención de las vanguardias artísticas modernas que se sucedieron entre los años 1905 y 1930, es precisamente en esta brecha en la que se pueden evidenciar los primeros encuentros de una relación bilateral entre el cine y el bello arte, gracias al trabajo conjunto que realizaron ambas formas de expresión, las cuales se complementan

y toman características de la una que sirven a la otra, en su ejecución. Es el caso de las artes plásticas y su enlace con el cine, motivo central de este proyecto monográfico donde se busca revisar y reflexionar sobre las diversas interpolaciones que se dieron entre la emergencia del cine como construcción narrativa y las rupturas visuales en la producción de imagen por parte de las siguientes vanguardias artísticas: el expresionismo alemán, el surrealismo y el caso concreto de la vanguardia soviética. En este sentido, surge la siguiente hipótesis: si la aparición de la cinematografía cruzó la frontera de la producción artística entendida como artes plásticas (léase bellas artes) entonces se esperaría que el cine se nutriese, a su vez, de las vanguardias artísticas. Siendo así, el siguiente conjunto de preguntas apunta a profundizar en unos conceptos que lleven al ejercicio del análisis historiográfico: ¿de qué manera la imagen fotográfica se reconoce como antecedente en la integración entre el cine y las vanguardias de los inicios del siglo XX? ¿cómo, tras el impacto de la Modernidad, la máquina cinematográfica representó un cambio significativo para la percepción sensible de la imagen? ¿de qué modo las vanguardias del siglo XX representadas en el expresionismo alemán, el surrealismo y la vanguardia soviética se alimentaron del cine para proyectar sus intereses?

Justificación

La importancia de esta monografía de grado en la modalidad de investigación cualitativa está fundamentada en la pertinencia que desde el campo de las artes plásticas y/o visuales plantea la revisión historiográfica de una época problemática ya evaluada y discutida por varios pensadores: la modernidad y el impacto que representó como un momento de crisis para el arte. Comprender el efecto de la modernidad y el de la máquina cinematográfica, es esencial para establecer una relación bilateral de intercambio recíproco e inagotable entre las artes plásticas y el cine, que permita cuestionar y contrastar una relectura de la historia desde la academia artística. Y así, afianzar y generar nuevos planteamientos históricos desde la actualidad.

Es propicio pues, evaluar y tomar como derrotero la producción efectuada por las vanguardias artísticas y el cine en la Europa del siglo XX, para con ello alcanzar la exploración y el discernimiento propicios en el análisis de hechos acaecidos en el tiempo y posturas del pensamiento que ahonden en estos tópicos. Como diría Walter Benjamín (2003) “Nada más sugerente para el estudio de este estándar que el modo en que sus dos manifestaciones distintas — la reproducción de la obra de arte y el arte cinematográfico— retro actúan sobre el arte en su figura heredada” (p. 41). Para ello es necesario recurrir a aquellas interpretaciones que puede surgir del estudio de formas contemporáneas relacionadas con la construcción de discursos históricos y visuales dentro de los campos del arte y el cine como las observaciones de Walter Benjamín, Mauricio Durán, Monika Keska, Susan Sontag, Carlos Granés y Guille Deleuze. Este esfuerzo, además, corresponde a la posibilidad futura de realizar un ejercicio artístico creativo que no hará parte de esta monografía, pero que es eje de una motivación personal.

Objetivos

Objetivo General

- Constatar la relación en doble vía entre el cine y las vanguardias artísticas europeas del siglo XX mediante un ejercicio historiográfico.

Objetivos Específicos

- Reconocer el hecho fotográfico como un antecedente clave para la integración entre el cine y las vanguardias artísticas europeas de principios del siglo XX.
- Revisar el impacto del uso de la máquina cinematográfica y los cambios significativos en la percepción de la imagen de la ciudad moderna.
- Estudiar las vanguardias representadas en el expresionismo alemán, el surrealismo y la vanguardia soviética como vía para el entendimiento de la interrelación entre el cine y las bellas artes.

1. Marco Teórico

Tener como punto de partida el concepto de modernidad es esencial para el presente estudio. La idea de modernidad debe ser entendida como un proceso continuo de cambios que pretendían reorganizar la sociedad desde el establecimiento de una sociedad industrial en la que, la razón estuvo por encima de la fe religiosa. Todos estos hechos brotaron en el territorio europeo para posteriormente propagarse a otros entornos.

Con el fin de evaluar la relación entre las bellas artes y el cine es esencial establecer y reconocer cada una de las circunstancias y reacciones que llevaron a entablar un intercambio casi pasional tal como lo propondría Mauricio Durán (2009) en su texto *La máquina cinematográfica y el arte moderno*:

Como toda relación, éstas también se construyen desde los dos lados, el del arte que observa, teme, desea y se alía con el cine, su nueva mirada y su forma de producción; y el del cine, que cela, desea, hereda y repudia una tradición artística, en busca de consolidarse como medio y como lenguaje estético (pp. 8-9).

En lo que concierne al hecho artístico, se entra en una primera disparidad puesto que la modernidad para las bellas artes tuvo que ver con un sentido de divergencia con lo establecido hasta entonces por el Renacimiento. Aquella noción de modernidad, ya para el siglo XX, estuvo decantada por una intención de ir en contra de la tradición; ser moderno para el artista implicaba generar una ruptura y no sólo responder a los fines de la sociedad capitalista sino también cuestionarse, en profundidad, el sentido que traía consigo aquella promesa moderna. Todas estas sentencias terminarían por afianzarse luego de dos hechos contundentes: la primera y la segunda guerra mundial, que finalmente dieron paso a un sentido de disconformidad total por lo instaurado. Así, el arte debió interpretar la modernidad o tener que ser sometido.

1.1 De La Modernidad: Máquina Y Arte

La puerta de entrada a la modernidad se determina a partir del Renacimiento, época que comprende los siglos XV y XVI. Este periodo da origen a un sinnúmero de cambios consecutivos que definen el devenir social y artístico de la sociedad. Para ello habrá múltiples manifestaciones que compondrán aquel renacer. Esto implicó un retorno a la cultura greco-romana y con ello a los orígenes del hombre. Así, el hombre buscó la certeza de sus interrogantes en la fe por la razón y no en la fe religiosa y católica. Ernesto Sábató (2004) dirá respecto al hombre del Renacimiento que “su lema es: todo puede hacerse. Sus armas son el oro y la inteligencia. Su procedimiento es el cálculo” (p. 26). En este sentido, Durán (2009) afirmará también que la ciencia será su sustento y comenzará a centrar su atención en sí misma, lo que la llevó a ejecutar avances científicos como la pólvora que terminó variando la concepción de la guerra; la imprenta y con ello las comunicaciones; la brújula marina y los sistemas de navegación; y el descubrimiento de Nicolás Copérnico del heliocentrismo que no es más que la posibilidad de conocer nuevos territorios y con ello nuevas realidades.

El artista, entonces, no se limitó a su oficio, sino que se valió de la ciencia para alcanzar la representación más realista, armónica y simétrica de aquello que lo rodeaba. De acuerdo a la postura del autor antes mencionado se aproximaría lo máximo posible a la manera como el mundo se organiza en la visión del hombre o, por lo menos, que alcance a dar esta ilusión (p. 30). Esto llevó a que se descubrieran herramientas para la evolución de la pintura asociadas con la perspectiva y la ilusión de profundidad, las cuales permitieron alcanzar aquel propósito de un arte que encarnara cada vez (con mayor precisión) la forma en cómo el hombre percibía el mundo.

El trabajo de los artistas más universales del renacimiento europeo, Leonardo Da Vinci y Alberto Durero, muestra el espíritu del hombre del Renacimiento y su búsqueda de un arte respaldado en una mirada científica de la naturaleza. La observación del mundo y de la vida son para Da Vinci y Durero, en muchos momentos más importantes que las mismas obras realizadas. Sus extensos estudios sobre la anatomía, sobre la armonía y las proporciones naturales, sobre las leyes de la geometría y la perspectiva, sobre los movimientos de animales, son motivados tanto por la curiosidad científica como por el deseo de congelar estos fenómenos en imágenes (Durán, 2009, p. 31).

Más adelante, la Revolución Industrial significó la consolidación de toda transformación que se vio insinuada desde Renacimiento. Transformaciones como el derrocamiento del antiguo régimen y el establecimiento de clases sociales como la burguesía y el proletariado, dieron paso a la instauración del sistema capitalista. En cuanto a la economía y a la productividad industrial, es propicio examinar el salto de un sistema de producción rural agrícola a un sistema de producción industrial en las ciudades. Esto, a su vez, detonó gran cantidad de inventos tecnológicos que terminaron por constituir aquel mundo moderno compuesto por y gracias a las máquinas de producción, de traslación, de consumo y de diversión.

De acuerdo con Granes, dos revoluciones estaban en marcha: una política, la otra cultural. Desde su visión:

Una dispuesta a dismantelar las estructuras de los Estados y alterar el funcionamiento de la economía y la administración de la propiedad y el poder; la otra dispuesta a transformar las mentes, las costumbres, los valores y la forma de vivir de las personas (Granes, 2011, p. 14).

El siglo XVIII planteó un perfeccionamiento de la óptica. Esto permitió que se creasen nuevos prototipos de cámara oscura y linternas mágicas que posteriormente terminarían ayudando a la labor de ilustrar la realidad e ir configurando lo que sería el invento más poderoso que trajo consigo efectos a nivel técnico, científico, social y económico: la fotografía.

Inventos como la máquina de vapor que contiene a futuro a la locomotora e inventos como la fotografía que contiene al cine en potencia, son muestras de un mundo moderno que subvirtió los valores tradicionales e impuso una evidente aceleración en el ritmo de vida, y en el que el más favorecido fue el ciudadano burgués.

La locomotora y la fotografía son inventos burgueses del siglo XIX. Ambas exponen frente al pueblo las características modernas de aceleración y multiplicidad propias de aquel entonces. Películas como *Metrópolis* de Fritz Lang (1927) y *Tiempos Modernos* de Charles Chaplín (1936) son un retrato fiel de aquel mundo moderno. Mauricio Durán (2009) diría respecto a estos inventos del siglo XIX que:

La locomotora y la fotografía contribuyeron eficazmente a definir el mundo burgués: el ensanche de su poderío económico y la divulgación de su razón pragmática. Con el ferrocarril el mundo se acortó en sus dimensiones para poder explorar mejor sus recursos, y con la fotografía se multiplicó en imágenes accesibles a la gran población de sus ciudades, el naciente público moderno (p. 17).

Ambas máquinas, por su parte, terminaron por componer la urbe, que venía extendiéndose por fuera de sus límites convencionales, la modernización de la metrópolis ya era un hecho, así que la locomotora acortaba distancias y la fotografía registraba su transformación:

Con la máquina de vapor de Stephenson y la máquina de visión de Niepce, Inglaterra y Francia aportan los nuevos pies y los ojos del hombre burgués, totalmente consecuentes

con un discurso basado en la fuerza del capital y en la razón pragmática. Para la burguesía capitalista estos dos inventos, su industria y su comercio, significan poderío económico, acumulación de conocimientos y control social. Para las grandes multitudes son maravillas modernas, magníficos frutos del progreso tecnológico y de las nuevas ideas democratizantes, pero para poder acceder a ellos se necesitarán años de industria y comercialización que abaraten sus precios (p. 18).

El público moderno empezó a cambiar sus hábitos, a variar su manera de relacionarse con el mundo y las máquinas. Así se gestó en él un deseo de aventura, una intención de travesía que con los medios de translación finalmente se alcanzaría. Parafraseando a Mauricio Durán es posible evidenciar cómo a partir de estos dos inventos (la locomotora y la fotografía) se puede deducir lo que sería el espectáculo moderno del siglo XX: el cine (p. 18).

1.2 La Fotografía

La invención de la cámara fotografía es crucial en el desenvolvimiento del momento de crisis que se avecinó y por el que el arte tuvo que reaccionar (Benjamín, 2003, p. 50). La máquina fotográfica es inventada o explorada primeramente por Niepce en 1824 gracias a un proceso de aplicación de betún de Judea que se esparce sobre una placa de plata. Pero no es hasta 1826 que logra fijar la imagen. Posteriormente, gracias a la ayuda conjunta entre Niepce y Daguerre, se logró la comercialización de esta nueva técnica que terminó popularizándose con las llamadas *Tarjetas de Visita* de Disdéri. Finalmente, con la figura de Henry Fox Talbot, se industrializó gracias al proceso del negativo y positivado.

Las nuevas tecnologías modernas terminaron por establecer una reforma significativa en los oficios tradicionales y con ella, una transformación en la manera en como se estructuraba y

concebía el mundo. Así, se fue conformando la cosmovisión que daría sentido a el mundo moderno. Aquella cosmovisión atravesaría también los fundamentos que se tenían hasta entonces respecto a las Bellas Artes. Esto explicaría que los primeros en responder y oponerse ante la invención de la fotografía fueran los pintores, quienes vieron en el invento un inconveniente que les impediría continuar con su oficio tal y como lo ejercían hasta ese momento. Esto desató una relación bastante hostil entre ambas técnicas y no es hasta algunos años después que se conjuga una nueva manera de relacionarse entre ambas técnicas de representación.

Esta pugna entre la pintura y la fotografía es bastante paradójica puesto que el origen de la fotografía se remonta a cada uno de los estudios y aproximaciones de la búsqueda por una representación cada vez más realista del mundo. Esto provenía desde el Renacimiento y se ve evidenciado (más que nada) en el ámbito pictórico. Respecto a esta impresión de la pintura Mauricio Durán (2009) diría:

Su natural temor de ser remplazada manifiesta una contradicción en la historia de la pintura moderna, ya que su afán de realismo desde el Renacimiento fue uno de los motores principales en el desarrollo de las máquinas ópticas que concluyeron en la fotografía (p. 27).

Walter Benjamín (2003) en su obra póstuma *La Obra De Arte En La Época De Su Reproducción Técnica*, comentaría respecto de este primer acercamiento entre la fotografía y la pintura como una disputa que se desarrolló durante el transcurso del siglo XIX y que tiene que ver con el valor artístico de los productos de ambas técnicas. Este dilema radica en los conceptos que él mismo plantea sobre el valor de culto y el valor de exhibición propios de la obra de arte, los cuales son entendidos y cuestionados a partir de la noción de modernidad y con ella de la reproducción acelerada y serializada de la imagen. Benjamín diría que “esta disputa entre la

fotografía y la pintura es errada y confusa, en efecto, esta disputa fue la expresión de una transformación de alcance histórico universal de la que ninguno de los contrincantes estaba consciente” (p. 63).

Características propias de esta época como la idea de progreso, la explicación racional, el predominio del valor mercantil, la evolución desenfrenada y poco justificada y la producción en serie terminaron por generar a su vez una conversión formal en las artes, pero sólo aquel que es realmente sensible y puede penetrar en las ideas modernas, comprenderá el porqué, en algún momento, Charles Baudelaire pareciese antimodernista. Pero más que ello, hay en él una intención de encomendar al arte a ver más allá de la promesa superflua que establecía el mundo moderno.

Entonces, para que finalmente se halle la verdadera belleza de la modernidad que lleve a la ejecución artística, es esencial que se reconozca la contradicción que trae consigo el mundo moderno y con ello manifestar el sentido ambiguo propio de este mundo que se esconde en la idea de progreso que está atravesada a su vez de manera extrínseca por conceptos como «dilución» y «desvanecimiento»:

Cambios de estado de la materia que representan las transformaciones del mundo moderno, son tan sutiles que sólo a los ojos de un espíritu sensible y crítico pueden ser revelados. Estos movimientos inconmensurables se escapan a la primera mirada mecánica, pero empiezan a ser capturados tímidamente por los pintores impresionistas. La “fluidez” y la “volatilidad” tan nombradas por Baudelaire, serán la quintaesencia en la representación modernista de la transitoriedad del mundo contemporáneo, tanto en la pintura como en la novela, en la física como en la sociología, y desde luego en la fotografía cuando ésta alcanza su modernidad (p. 36).

1.3 De La Reproductibilidad Técnica Y El Cine

La capacidad de reproducirse de la obra artística es un atributo que se ha visto siempre como una posibilidad latente gracias a que todo aquello que es creado por la mano del hombre cuenta con la posibilidad de ser imitado, reformado o reproducido. Pero no es hasta la llegada modernidad y de los inventos que trae consigo, que se logra realmente evidenciar un cambio rotundo incluso en la estética de las artes plásticas. El hecho de que el devenir moderno trajó consigo una variación contundente en las distintas instancias del arte es entendido a nivel histórico y universal; esto condicionaría de manera definitiva la estructura en cómo se conjuga el arte hasta nuestros tiempos.

Inventos como la imprenta (que fue la manera en la que se reprodujo la literatura y la litografía), son muestras evidentes del mundo moderno en el que pudo apreciar una nueva condición en el valor reproducible de las cosas y con él un mundo moderno en el que la metamorfosis se aproximaba con cada invención tecnológica, social o cultural. Posteriormente, con la fotografía, la mano que ejecuta la obra sería remplazada del proceso de reproducción de imágenes por el dispositivo que capta más rápido de lo que la mano dibuja. Walter Benjamín (2003) fue el primero en notar y analizar esta circunstancia que dotaba al arte de un nuevo carácter. Diría conforme a ello que:

Hacia mil novecientos la reproducción técnica había alcanzado un estándar tal, que le permitía no sólo convertir en objetos suyos a la totalidad de las obras de arte heredadas y someter su acción a las más profundas transformaciones, sino conquistar para sí misma un lugar propio entre los procedimientos artísticos (p. 41).

La llegada de la reproductibilidad técnica conllevó a que se modificaran no sólo los procesos en la ejecución artística, sino también en cómo se concebía la obra de arte misma, esto a

su vez permitió que se dieran debates en torno a la autenticidad, veracidad o valor del hecho artístico. Tópico que Walter Benjamín definiría como la pérdida del aura, aquel aquí y ahora (*hit et num*) propio de la obra de arte se vería afectado con la era de la reproductibilidad. Este concepto se entiende como aquel carácter que dota a la obra artística de legitimidad, aquello que permite su existencia única y que parece difuminarse con cada uno de los aspectos modernos y su intención reproducible.

La modernidad puso la fe en las nociones de desarrollo, evolución, progreso e historia, imponiéndonos a su vez una vertiginosa aceleración del ritmo de vida, haciéndonos esclavos del tiempo mecánico con la promesa de alcanzar prontamente un futuro ideal y perfecto. El “aquí” y “ahora” fueron comprendidos como un estadio más a superar dentro de la moderna noción de progreso, ésta ha permitido imaginarnos inscritos en una gran secuencia lineal de etapas que se superan continuamente y se aceptan como Historia, justificando cualquier miseria del presente con la promesa de un futuro próximo que la aliviaría (Duran, 2009, p. 15).

Tanto con la fotografía como con el cine que son productos modernos, los cuales representan de manera contundente el método de reproducción por excelencia es claro que se vieron atravesados por un carácter exhibitivo intrínseco en la rúbrica de sus técnicas. Aquella condición en sí misma de ser reproducibles de estar creados para ser decantados por el ojo del hombre que, expectante quiere recibir y consumir algo en ellos, es lo que determinaría que estas invenciones modernas terminaran por presentar disputas que tenían que ver con la consideración de sus técnicas y maneras de proceder como medios artísticos, disputas que ahondaban entre si eran o no consideradas dentro del tribunal del arte. Debates que a su vez ahondan en dos polaridades que, según Walter Benjamín, son el valor de culto y el valor de exhibición. El primero

podría evidenciarse con el arte de antaño que estaba al servicio del hecho mágico; y, el segundo, que era producto de la llamada reproductibilidad, en la cual el valor tenía que ver con la recepción artística. Benjamín (2003) dirá al respecto que “con la emancipación que saca a los diferentes procedimientos del arte fuera del seno del ritual, aumentan para sus productos las oportunidades de ser exhibidos” (p. 53). Aquella polémica terminaría por configurar una modificación histórica universal que estaba vivenciando el campo artístico. En este sentido, se afirma de acuerdo con el mismo autor que:

La época de la reproductibilidad técnica del arte separó a éste de su fundamento ritual; al hacerlo, la apariencia de su autonomía se apagó para siempre. Pero el cambio de función del arte que venía con ello estuvo fuera del campo de visión de ese siglo. Fue algo que también al siglo XX, que ha vivido el desarrollo del cine, se le escapó por un buen tiempo (p. 63).

Es precisamente esta brecha la que enmarca el entramado de esta investigación, que habiendo reconocido e identificado la expansión moderna y con ello la mutación del campo de visión del arte, halla entre las disciplinas artísticas una suerte de interacciones que terminan por configurar una manera para dar paso a la producción de imágenes, en la que los límites, fronteras y canjes son permeados hasta el punto de consentir una relación de causa y efecto en la ejecución artística.

Con la figura de Walter Benjamín comenzó a reconocerse la concepción de aquella posible afectación del arte tras el surgimiento de la fotografía y la cinematografía. Este autor fue un profeta moderno que logró determinar y reconocer en su propia época, lo que le ocurrió al arte luego del fenómeno moderno:

Antes de la llegada del cine, mucha agudeza fue empleada inútilmente en decidir la cuestión de si la fotografía era un arte o no —sin haberse planteado la pregunta previa acerca de si el carácter global del arte no se había transformado a causa del descubrimiento de la fotografía—; después, los teóricos del cine retomarían pronto, de modo igualmente apresurado, la misma cuestión. Pero las dificultades que la fotografía había planteado a la estética tradicional resultaron un juego de niños en comparación con las que el cine le tenía reservadas (p. 63).

Con esto se puede considerar a la fotografía como un procedimiento definitivo para aquel eventual cambio en la concepción de la estética del artista. Entonces, con la llegada de la modernidad no sólo se estaría incubando técnicas como la cinematografía sino también un nuevo sistema perceptivo que estaría determinado ya no simplemente por el hombre, sino por el contrario por la máquina que funge como una apuesta más para las transformaciones de la percepción visual.

Incluso, Benjamín exponía que el cine no era más que la acumulación de todas las formas de visualización de los tiempos y los ritmos prefigurados de las máquinas modernas, de tal modo que todos los problemas del arte contemporáneo sólo en el cine encuentran su formulación definitiva (Benjamín como se citó en, Mario Pezzella, 200, p. 13).

Es cierto que frente a la fotografía y la cinematografía se establecieron cuestiones de la misma índole. Esto a su vez determinaría el posicionamiento que tomarían estas técnicas en el paradigma artístico, que entorno a la relación entre máquina y hombre se lograrían establecer ciertos motivos e influencias para las corrientes artísticas que incluso devendrían en producciones cinematográficas. Con la llegada del siglo XX ya se estarían estableciendo vínculos entre estas disciplinas que, pese a que el cine fuese un mecanismo flamante, éste empezó a tener cabida entre las bellas artes, así como la producción artística comenzaba a tomar elementos para su

representación o expresión propios del cine que muchas veces no tenían gran relación con las formas expresivas tradicionales. Mónica Keska (2005) en su texto *Las Interacciones Entre Cine Y Corrientes Artísticas Contemporáneas*, dividiría este fenómeno en dos etapas concretas y diría al respecto que:

Las correlaciones entre cine y artes plásticas deben estudiarse desde dos puntos de vista, la proyección de las corrientes artísticas en el cine y la influencia del cine en el desarrollo de las demás artes visuales. En la 1ª mitad del siglo XX la presencia de elementos de origen cinematográfico en las artes plásticas era muy abundante a pesar de que el cine era todavía un medio muy reciente, ofrecía posibilidades de nuevas formas de expresión, alternativas de la pintura tradicional. La influencia del cine en las artes visuales incrementa en la 2ª mitad del siglo XX. La presencia de elementos cinematográficos en el arte contemporáneo se puede manifestar de varias maneras: como motivos iconográficos, la influencia del lenguaje filmico en la estructura de la imagen y como modelo formal para los nuevos medios audiovisuales (p. 1).

Pero lo que realmente compete a esta reflexión tiene que ver con lo que se plantea en la primera mitad del siglo XX, que se desarrolla gracias a los movimientos de vanguardia surgidos en esta primera etapa del siglo. En aquella época será evidente hallar una relación en doble vía entre las corrientes artísticas y la cinematografía que como expone Monika Keska terminará por extenderse al arte contemporáneo. Esta relación es de congruencia para el presente estudio que busca establecer la pertinencia de la transdisciplinareidad tanto en la historia del arte y como en la del cine.

Hablar de transdisciplinabilidad desde las artes plásticas da cuenta a su vez de una hibridación que según Bethania Barbosa (2009) es una característica evidente desde los procesos de ruptura

del arte hasta la actualidad. Así, a partir del término de hibridación, se alude a las técnicas artísticas como sistemas abiertos que dan paso a la expresión mediante cruzamientos entre los diversos procesos de creación.

1.4 Movimientos De Vanguardia

Durante las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del siglo XX surgen movimientos o estilos artísticos que responden al cambio de conciencia colectiva que se venía desarrollando, donde lo actual y tradicional parecían aún convivir, pero tenían una disputa bastante ambigua en la cual era evidente una disconformidad pues promulgaba un cambio que estaba en desacuerdo con las nociones de transformación moderna que primaban hasta ese entonces.

La relación sociedad y arte había cambiado definitivamente. A partir de este supuesto es que se establece la convicción de estos movimientos que fueron cortos en el tiempo y que representaron una intención de escapar de las leyes de la modernidad para afianzar las nociones del yo y preguntarse sobre aspectos más fundamentales que las ideas capitalistas imperantes hasta el momento. Cada movimiento se caracterizó por intentar generar una ruptura con los valores establecidos.

Mario De Michelli (s. f.), crítico e historiador de arte elaboró un texto que tituló *Las Vanguardias Artísticas Del Siglo XX*. El mismo, podría considerarse una crónica contrastada sobre cada hecho acaecido que dio paso al desarrollo de estos movimientos. En la primera parte traza su punto de vista respecto a la idea de la ruptura tan mencionada por las vanguardias artísticas y la intención del arte moderno que no son más que una respuesta a una situación de crisis a nivel histórica, política y social. De Michelli dirá al respecto que:

El arte moderno no nació por evolución del arte del siglo XIX. Por el contrario, nació de una ruptura con los valores decimonónicos. Pero no se trató de una simple ruptura estética. Buscar una explicación a las vanguardias artísticas europeas investigando sólo acerca de las mutaciones del gusto es una empresa condenada al fracaso. En efecto, a una investigación de este tipo se le escaparían inevitablemente las causas que generaron el fenómeno del arte moderno ¿Qué fue, pues, lo que provocó tal ruptura? La respuesta a esta pregunta no se puede buscar más que en una serie de razones históricas e ideológicas. Pero la misma pregunta, implícitamente, plantea también otro problema: el de la unidad espiritual y cultural del siglo XIX. Efectivamente, fue ésta la unidad que se quebró, y de la polémica, de la protesta y de la revuelta que estallaron en el interior de tal unidad nació el nuevo arte (p. 18).

Sobre este asunto, Mauricio Durán (2009) habla de una “tradicción de la ruptura” en el mundo moderno. Aquel planteamiento lo define en la intención de las vanguardias, así:

Es la ley del ritmo mecánico impuesto por el dinero en sus ambiciosas facetas de la producción, el mercado, y el consumo. Reflejo de esta condición fue la escalada de las vanguardias artísticas modernas –verdadera “tradicción de la ruptura”–, que entre 1905 y 1930 se sucedieron afanosamente queriendo exhumar el cadáver de su antecesora (p. 15).

A su vez, Eric Hobsbawn historiador británico tenía una idea bastante controversial respecto a las formulaciones de las vanguardias artísticas del siglo XX. En su ensayo *A La Zaga. Decadencia Y Fracaso De Las Vanguardias Del Siglo XX* plantearía una idea sobre la decadencia en los imaginarios de la época:

Las diversas corrientes de la vanguardia artística que se han distinguido durante el siglo que acaba partían de una suposición fundamental: que las corrientes entre el arte y la

sociedad habían cambiado radicalmente, que las viejas maneras de mirar el mundo eran inadecuadas y que debían hallarse otras nuevas. Esta suposición era correcta. Y, lo que, es más: el modo de mirar el mundo y de aprehenderlo mentalmente ha experimentado una profunda revolución. Sin embargo –y esta es la tesis central de mi argumentación–, en el terreno de las artes visuales los proyectos de la vanguardia no alcanzaron su objetivo, ni lo podrían haberlo alcanzado jamás (p. 9).

2. Metodología

El desarrollo de esta monografía se ajusta al modelo de investigación cualitativa, la cual partió de la siguiente hipótesis: si la aparición de la cinematografía cruzó la frontera de la producción artística entendida como bellas artes, y por ello algunas vanguardias se vieron influenciadas por el cine, entonces se esperaría que el cine se nutriese, a su vez, de las vanguardias artísticas. Cabe indicar también que la presente monografía de grado está incluida entre las reflexiones académicas que se desprenden del área de la ciencias sociales humanas y artes y en concreto en el campo disciplinar correspondiente a las artes visuales. Se trata de una investigación teórica que se conecta con la historia del arte, pero además es un trabajo exploratorio que profundiza en los planteamientos de autores de antaño y actuales, contrastando sus posturas para generar unas nuevas que permitan el estudio y reconocimiento de las vanguardias artísticas acaecida entre los años 1900 a 1930 como un medio concreto para una integración entre en cine y el arte.

Con el fin de dar respuesta a los distintos cuestionamientos que surgieron en el planteamiento del problema fue esencial encaminar el desarrollo del trabajo monográfico desde la historiografía y la hermenéutica. La primera funcionó como un pilar que se centra se centró en el rastreo documental y de fuentes bibliográficas, así como en el análisis de la naturaleza de un tema como el cine y su relación con las artes plásticas y/o visuales tras la llegada de la modernidad. La segunda, ayudó en la interpretación de textos de forma analítica para así elaborar planteamientos propios en los que se contrastaron las diferentes posturas de los autores que han reflexionado en torno al tiempo moderno con sus diferentes inventos y acontecimientos que dieron paso al cinematógrafo y con éste a una relación en doble vía entre las artes plásticas y el cine.

Es gracias a estas rutas que se definió una forma de recolección de la información teniendo en cuenta el siguiente orden, así:

La revisión bibliográfica: se realizó un rastreo teórico e historiográfico de los hechos acaecidos entre los años 1905 y 1930; periodo en el que fue evidente una reacción y manifestación del arte frente a la modernización del naciente mundo industrial, el cual, estaba cambiando no sólo a nivel estructural sino también social, económico y cultural. La reacción del medio artístico estuvo dirigida a hacer frente a las nuevas técnicas emergentes como la litografía, la fotografía y el cinematógrafo. Éstas terminaron por desplegar un sinnúmero de relaciones volubles que son el motivo fundamental para esta investigación. Para ello se tomaron en cuenta textos como *La Máquina Cinematográfica Y El Arte Moderno*, *La Obra De Arte En La Época De Su Reproductibilidad Técnica*, *El Puño Invisible* y autores como Mario de Michelli, Susan Sontag, entre otros.

Análisis de contenido: una vez esclarecidos cada uno de los hechos históricos y las posturas de pensamiento que ahondan entre estos tópicos ya planteados se pretendió contrastar y reflexionar frente a este fenómeno desde una mirada actual como una relectura de la historia desde la academia y desde el campo del arte que permitiera generar nuevas miradas (confrontando desde el gusto personal e intuitivo) a las vanguardias en las que –desde esta perspectiva– fue más evidente denotar una relación de coexistencia. Todo esto, que partió de la lectura rigurosa, la selección de fuentes y tópicos específicos, dio lugar a la depuración oportuna hasta llegar al conjunto necesario de autores.

Estudios de caso: a partir de a cada una de las vanguardias elegidas (el expresionismo alemán, la vanguardia soviética y el surrealismo) se pretendió ahondar entre las diferentes maneras en que estas se relacionaban con el cine para así hacer evidente en aquella época la intención

transdisciplinar y de hibridación con el hecho artístico, examinando la producción artística y cinematográfica de estos movimientos.

Con esta forma de recolectar la información y en el desenvolvimiento del presente proyecto monográfico se definieron tres unidades temáticas o capítulos con relación a los objetivos específicos, así: *La Fotografía: Un Antecedente Clave Para La Integración Entre El Cine Y Las Vanguardias*. En esta unidad sirvieron de apoyo autores como Mauricio Duran, Jean Fontcuberta y Jorge Latorre, entre otros; *El Impacto De La Máquina Cinematográfica En La Percepción De La Imagen*, donde fueron útiles los conceptos propuestos por Mario Pezella, Hans Ritchen y Guilles Deleuze. Y, finalmente, *Las Vanguardias Y La Interrelación Entre El Cine Y Las Bellas Artes*, con soportes teóricos como *El Puño Invisible* de Carlos Granes; *Las Vanguardias Artísticas Del Siglo XX* de Mario de Michelli; *Sobre El Caligarismo Y El Cine Expresionista Alemán* de José Luis Sánchez Noriega; *La Pantalla Démoniaca* de Lotte Eisner; *De La Crisis Del Aura A La Liberación Del Aparato Cinematográfico* de Álvaro Villegas; entre otros.

3. La Fotografía: Un Antecedente Clave Para La Integración Entre El Cine Y Las Vanguardias Artísticas

Irremediablemente, la fotografía será el inicio de todo este embrollo relacional que llevó al arte a la comprensión de la pertinencia de un polifacetismo y multidiciplinareidad, ya inevitable para ejecución artística, donde la técnica se unió al aparato artístico y en el que para estas épocas se debió responder no sólo a una condición de reproducción serial y pérdida del aura, sino también a un mundo devastado y deteriorado por guerras mundiales, revoluciones inexorables y a un sinnúmero de cambios acelerados que correspondieron al imperio moderno industrial. Estos cambios terminaron por transformar el estilo de vida y con ello a la manera en cómo se concebiría la obra artística, cómo se ejecutaría la representación y en cómo se exponía ante el público. Y es que es precisamente la emoción fotográfica la que detonó esta disyuntiva en la que el arte no tuvo más que instituir una producción como la de las vanguardias artísticas, que no fueron más que una respuesta subversiva al mundo moderno imperante.

No es sino, hasta mediados del siglo XIX, que la fotografía logró posicionarse y esclarecerse para el público moderno, quien tuvo una reacción bastante diversa frente al nuevo invento, el cual representaría desde diversos ámbitos tanto un útil como un obstáculo. Y es que la fotografía vendría a arrasar con los convencionalismos culturales y los valores hegemónicos de un mundo que parecía no estar listo aún para las implicaciones a nivel técnico, científico, económico y social que fueron el producto de aquellas preguntas que venían gestándose desde el Renacimiento y que el hombre traduciría en la máquina fotográfica, la cual permitió al mundo acceder desde la imagen a aquella intención realista de representar la naturaleza lo más fielmente posible, casi como el ojo humano lo haría. Fontcuberta discurrirá conforme a como incluso el ojo fotográfico influiría tanto en la sociedad moderna que atravesaría también ámbitos como la ética: “La fotografía no

sólo imponía una cierta estética a la forma de configurar el mundo, sino que contribuía a conformar nuevas categorías éticas, como la precisión y la objetividad” (p. 9). Y es que la búsqueda de la objetividad, puede definir la intención de esta época en la que el hombre convivía de manera definitiva con la máquina y establecía relaciones contundentes con ella. Mauricio Durán (2009) plantea su postura conforme al hecho fotográfico y las consecuencias que este invento trajo consigo para el flameante mundo moderno esclareciendo cómo desde la pintura empieza a trazarse una respuesta evidente al debate propuesto gracias al advenimiento de la fotografía:

La fotografía se consolida técnica y socialmente a mediados del siglo XIX, colmando el deseo postergado de la pintura desde el siglo XV. No solamente llega tarde, según la queja de Delacroix, sino también en momentos en que pintores como Goya y Turner ya iniciaban la destrucción del mismo renacimiento. La pintura de éstos participaba de las transformaciones del mundo moderno, interesándose por la velocidad, los vapores, la desintegración y otros efectos que conllevan los monstruos de la modernidad y de la razón (p. 21).

El mundo maquínico imperante constituyó entonces lo que reconocemos hasta ahora como nuestra hegemonía universal. Así, con la cámara fotográfica y su tendencia a la objetividad el mundo terminó por democratizar la imagen a tal magnitud que como diría Susan Susang la modernidad traería consigo una ineludible omnipresencia de imágenes fotográficas, las cuales terminaron por dar al hombre moderno un acceso al mundo entero a través de la visualización de imágenes. Por lo cual con la fotografía se estaría entonces produciendo un nuevo código visual en el que las fotografías dilucidarían una gramática y sobre todo una técnica de la visión (Sontang, 2006, p. 15).

Técnica que indiscutiblemente permearía también el ámbito artístico el cual tuvo que cambiar su carácter global y afianzar en la estética una manera distinta para la percepción sensible, gracias a que uno de los retos más evidentes que trajo consigo el hecho fotográfico fue la posibilidad de la reproducción serializada de la imagen y con ella la destrucción de la unicidad del producto artístico. Ineludiblemente como lo plantearía en su texto *La obra de arte en la época de su reproducción técnica* Benjamín comprendió que “el modo en que se organiza la percepción humana –el medio en que ella tiene lugar– está condicionado no sólo de manera natural, sino también histórica” (p. 46). Así que, ineludiblemente el arte terminaría cambiando y aquella forma originaria de inserción de la obra de arte en el sistema de la tradición que encontró su expresión en el culto (Benjamin, 2003, p. 49) se vio deteriorada con el flameante medio de representación que detono una desavenencia para ámbito artístico. Este hecho radicó de manera evidente en el valor de culto y en el valor de exhibición propuestos por Benjamín, aquella disputa entre dos polaridades dentro de la concepción artística y que es concebida a nivel universal.

Estos tópicos se traducen en la manera en cómo puede ser entendida, percibida y apreciada la obra artística y que podrían incluso resumir la historia del arte moderno como la disputa entre dos preceptos los cuales vieron en el hecho fotográfico un indicio evidente para la consolidación de sus fronteras. Como diría Walter Benjamín, “con la fotografía el valor de exhibición comienza a vencer en toda línea al valor ritual. Pero éste no cede sin ofrecer resistencia. Ocupa una última trinchera, el rostro humano” (p. 58).

Es precisamente en esta brecha en que se establece la crisis que significó la fotografía para el hecho artístico, pues los primeros en reaccionar frente al invento moderno fueron los pintores que vieron en esta nueva técnica una amenaza para su quehacer. Aquellos pintores que se habían dedicado a realizar retratos fieles y buscaron continuamente representar la realidad se sintieron

intimidados al ver cómo esta máquina podría desplazar sus funciones y promulgar de manera evidente el anhelo postergado establecido desde el Renacimiento, tanto fue así que se presentaron ante el tribunal artístico para plantear su inconformidad. Pero lo que no sabían es que ya el público moderno había cedido ante la máquina e indiscutiblemente el mundo mutaba y esto atravesaría también al valor artístico trayendo así una renovación para las artes.

Mauricio Durán expondrá al respecto en su texto *La Máquina Cinematográfica Y El Arte Moderno* que:

Aunque las reacciones fueron diversas, después del primer asombro el hombre empezó a confiar en estas imágenes más que en la mejor pintura realista, en el testimonio mecánico más que en la verosimilitud alcanzada por el arte. Aunque en los movimientos de la vida congelados por Velásquez y Veermer, en los efectos de la luz atrapados por Caravaggio y Rembrandt, o en el alma de las personas que inmortalizó Frans Hals en sus retratos, no hay nada que desear al realismo fotográfico, el público terminó confiando más en la «verdad» de la cámara (p. 32).

Aquella renovación de las artes ya no sólo radicaba en el desprendimiento de una fe religiosa, o de valor ritual en la obra artística o en una intención política, sino que para estas instancias residía en un fin de perturbar la orden científica y mercantil que parecía desvirtuar los valores reales, que como sea que se conjugue el arte deben permanecer intactos. Éstos tienen que ver más que nada con esa habilidad intrínseca del hecho artístico, la cual está encaminada a valorar la época presente para así decantar y exhibir en ella todo aquello que le permita y no llegar profundamente al gusto de lo bello. Baudelaire fue uno de los primeros en hallar en la fotografía y en el mundo moderno una fe ciega que no permitía al arte lograr su real cometido. En su consideración constante, el poeta vio siempre en el arte una especie de epifanía y quiso salvarlo de

la alucinante tecnología que podría desvirtuar fácilmente la creación e ingenio artístico. En uno de sus ensayos discurrió respecto a lo significó para él, el poderío fotográfico, estas ideas fueron recogidas por Durán de la siguiente manera:

[...] Estoy convencido de que los progresos mal aplicados de la fotografía han contribuido mucho, como por otra parte todos los progresos puramente materiales, al empobrecimiento del genio artístico francés, ya tan escaso. Por más que la fatuidad moderna ruja, eructe todos los exabruptos de su tosca personalidad, vomite todos los sofismas de sus indigestos de los que la ha atiborrado hasta la saciedad una filosofía reciente, cae de su peso que la industria, al irrumpir en el arte, se convierte en la más mortal enemiga, y que la confusión de funciones impide cumplir bien ninguna (Baudelaire, como se citó en Duran, 2009, p. 34).

Así como Baudelaire otros autores hallaron en la fotografía un motivo más para el desencanto de aquel mundo acelerado que venía con la promesa de un futuro brillante; que parecía bastante ajeno y en el que el progreso primaba sobre los valores fundamentales, este mundo moderno pareció más que nada avecinar un caos y decadencia inevitables que resonaron en el arte hasta alcanzar a aquellos pensadores, poetas y pintores sensibles que no se dejaron encantar por el fulgor moderno y que respondieron a su época con una condición revolucionaria para dilucidar al resto del público moderno la evidente falacia del progreso y el deleite por otros aspectos que ya eran inexorables. Duran aclaró en su texto la postura que para ese entonces debió establecer el genio moderno:

El pintor y el poeta de la vida moderna, deben aclarar a su sociedad esta confusión; su mirada libre de todo compromiso que no sea la belleza, debe atravesar la piel de la modernidad para sacar a la luz y a los ojos de las multitudes la verdadera esencia de su

tiempo: el movimiento, la velocidad, la transformación, la moda, la fugacidad y la desaparición, ocultos bajo los monumentos del progreso moderno (p. 35).

Todo esto permitió que se crease el clima perfecto para una disputa ontológica conforme al hecho de si la fotografía podría o no ser considerada como arte, que indiscutiblemente tenía que ver con cómo el “genio” o la intención del fotógrafo estaba evidenciada en la acción mecánica de obturar un artefacto ajeno a la visión propia del fotógrafo. Esto radicó en la nueva conjugación del arte, la cual tuvo que integrar la *tékne* y el “genio” artístico allí donde lo que hasta ese entonces se consideraba natural y que, además, era buscado por medio de la representación. Así, se vio impregnado también por lo artificial, tanto que hasta la realidad terminó pareciendo ficticia y que en definitiva se convirtió en la urdimbre que le correspondió cortar a la cinematografía.

Es justamente en esta índole donde comienza a evidenciarse una de las paradojas más contundentes del hecho fotográfico que estipulando la representación más real y verídica no dejará de estar mediado por un artefacto tecnológico que indudablemente permeará la percepción sensible. Aparecieron pues dos modelos que permitieron el desenvolvimiento y entendimiento de la fotografía, la cual ahondó entre dos consideraciones que como expondría Joan Fontcuberta (2003) se centraron, por una parte, en la noción de fotografía como huella y, por otra, en la metáfora de la fotografía como muerte (p. 8).

El autor en su texto *Estética Fotográfica* manifiesta cómo la búsqueda de un reconocimiento entre los postulados del arte representó también un reto para la teoría y para la manera de construir una historia o literatura propia de la fotografía y de la cual el genio creador pudiese valerse para efectuar su ocupación; aquella búsqueda estaba cimentada en determinar desde una carencia de textos escritos, el entendimiento de un nuevo sistema de representación que debió manifestarse ante un público de dos estándares: uno fácilmente impresionable y otro de

carácter intelectual que mostraba desinterés ante el nuevo invento y, finalmente, sería a quien tendría que eclipsar. Debió pues, mostrar un producto realmente estructurado y en concordancia con los métodos artísticos. Fontcuberta dirá respecto a la llegada de la fotografía y a la provocación que esta significó para sensibilidad hasta ahora imperante que:

Se interpretaba la fotografía como un medio mecánico nacido en relación dialéctica con el fotógrafo, de manera que a lo largo de la historia se producía un conflicto entre la mecanicidad de la cámara y la voluntad de doblegar ese elemento mecánico a una visión personal. Simultáneamente se analizaba el significado de ver fotográficamente y se intenta establecer los parámetros de la visión fotográfica (p. 8).

Mientras el medio fotográfico tuvo que afrontar sus primeros pasos, fueron los conflictos que se crearon entre fotógrafos y pintores lo que demostró los límites y posibilidades que atravesarían para que ambas técnicas llegaran a una evolución tal que pudiesen integrarse frente al tribunal artístico como disciplinas que se incorporan para evolucionar. Allí fue como se plantearon las distintas posibilidades estéticas y sociales que dieron lugar a intenciones como el movimiento *pictorialista*, el cual, no fue más que un primer intento por parte de los fotógrafos de construir un espacio propio y concreto entre los medios de producción en el arte o por lo menos que disfrutaran de las mismas garantías que los otros, quienes para ese entonces aún parecían reacios frente a la invención de la fotografía y las implicaciones que ésta traería consigo para el quehacer artístico.

Jorge Latorre (2012) en la *Revista De Comunicación* ahonda sobre el tópico del pictorialismo como uno de los acontecimientos más contundentes dentro de los encuentros y desencuentros entre la fotografía y el arte. Al respecto, el autor dirá que:

Este es el caso del movimiento pictorialista de fin de siglo, que supuso una reacción frente a la vulgarización creciente de la fotografía, propiciada por la simplificación y

democratización del dominio de su técnica; reacción que consistió en la elevación de la fotografía a los círculos más “elitistas” de la intelectualidad y la cultura, donde se cultivaba como arte (p. 27).

Aquella exploración de la fotografía dada a partir del pictorialismo devino también en el purismo, el cual se debatía por un carácter inherente en la fotografía que le permitía ser juzgada desde su propia particularidad; entre estos arquetipos es que empezó a estimarse la obra fotográfica y habrá que considerar también la verdadera condición pictorialista que plantea Fontcuberta que proponía al pictorialismo no solamente como una simple mimesis entre la fotografía y la pintura sino como un permanecer en “la supremacía de los resultados por encima de los métodos observados” (Fontcuberta, 2003, p. 28).

Inevitablemente, sería con estos movimientos que el ámbito fotográfico terminó acercándose tanto al arte que sus naturalezas propias terminaron por conjugar un objeto en común que les permitió finalmente hibridarse para responder al *zeitgeist* en el que, el arte ya no se medía por medio de disciplinas independientes sino como una conjugación de un todo. Sin duda, esto es propio del talante de la vanguardia artística. Fontcuberta (2003) escribió concordando con Moholy-Nagy que:

La “Nueva Visión”, según denominación de Moholy-Nagy, recibió como herencia del pictorialismo la actitud reticente, cuando no descaradamente adversa, a aceptar de forma tácita los límites aparentes del medio y la voluntad de investigación. Las manipulaciones, la negación de las reglas y las tentativas de forzar los límites se convertían ahora en un desafío a la definición convencional de fotografía, pero manteniéndose bastante fiel a su naturaleza. Era la hora de las vanguardias (p. 39).

Fue así entonces como se rompieron los complejos. El arte y la ciencia ahora van de la mano con objetivos comunes. Se establece un retorno a la idea del ser creador que se permite explorar en diferentes medios partiendo de una motivación concreta sin limitaciones y con posibilidades múltiples. Así, es como la fotografía termina por inscribirse “en el flujo de logros y vicisitudes de las corrientes artísticas del momento” (Fontcuberta, 2003, p. 40).

Todo esto sucedió, simultáneamente, mientras los artistas de manera consciente integraban en sus procedimientos características propias de la fotografía. Enfoques fotográficos, los cortes dados por la cámara y el uso de la luz son algunos de ellos, aspectos que claramente terminaron por refrescar tanto a la pintura que halló nuevos motivos y formas de representarlos partiendo del discernimiento de su época presente que “le permita descubrir la ciudad y la vida moderna en sus lienzos” (Duran, 2009, p. 37).

Esta característica es lo que definirá la producción del movimiento impresionista que halló en conceptos como la fluidez y la volatilidad el fundamento de este arte que como dirá Duran (2009) es puramente óptico:

Un arte que por medio de la impresión visual nos evoca un universo de carácter táctil, sonoro, oloroso, vibrante, húmedo, vaporoso y mutante. Si se abandonó el teatrino renacentista y se adoptó la visión de la cámara, es porque con ella el artista logra acercarse casi a lo molecular, para descubrir con ella «que, cuando el ojo se desplaza, el mundo cambia completamente de estructura» (p. 39).

Fue precisamente la relación que establecieron éstas primeras vanguardias lo que permitió que se conjugase aquella nueva visión planteada por Moholy-Nagy y Man Ray en la que se había llegado a una sensatez tal que la manera en cómo se relacionaba el artista con la máquina ya era

otra. Había evolucionado a tal magnitud que, “por medio de la cámara el artista se hace sensible a una nueva belleza que resuelta de lo artificial, mecánico, industrial, serializado, consumible y desechado” (Duran, 2009, p. 46).

Todos estos hechos que integraron a la máquina con los fundamentos artísticos fueron los que permitieron el acaecimiento de las vanguardias artísticas las cuales son el fundamento propicio para reconocer en esta brecha un intercambio futuro entre el arte y el cine que definitivamente no sería posible sin cada uno de los retos que la fotografía representó para el quehacer artístico. Y es que, aunque la máquina cinematográfica indiscutiblemente traería consigo sus propios retos, ya los principales los habría recorrido la fotografía que ciertamente dio paso al clima perfecto para que el cine realizara su debut y terminara asociándose con las bellas artes. Duran profundizará respecto a los desafíos de la máquina, así:

La máquina puede alcanzar una “perfección realista”, tanto en la fotografía como en el cine, por eso medios tan artesanales reaccionan contra este naturalismo, que ha terminado por identificarse con la reproducción mecánica. Los intentos vanguardistas por destruir el naturalismo y dirigirse al simbolismo, el formalismo, la abstracción, etc., han sido propiciados en parte por una reacción ante el producto industrial. Pero si la máquina se ha convertido en monstruo desestabilizador de un orden clásico para unos, para otros ha sido un objeto de belleza ideal, como para unos terceros ha sido el motivo de reflexión sobre el artista moderno y sus obras (p. 49).

Es precisamente en la brecha de aquellos terceros donde se fija la intención de esta reflexión que de manera palpable busca hurgar a partir de hechos acaecidos una suerte de conexión entre el cine y las vanguardias artísticas. Dicha conexión no puede evidenciarse sin antes explorar el trayecto vivenciado por el hecho fotográfico que en definitiva será el precursor de una relación

del genio creador con la máquina y que terminará por desplazarse, no ya a la fotografía, sino a la máquina cinematográfica. Ésta tendrá ahora la certeza de un mundo cimentado en la consciencia de la creación industrial como otra manera para la representación.

4. El Impacto De La Máquina Cinematográfica En La Percepción De La Imagen

La cámara cinematográfica le devolverá al hombre la cultura visual, dándole un nuevo rostro. El procedimiento es una técnica que, como la imprenta, multiplica productos espirituales y los extiende. Su efecto sobre la cultura humana no será menor que el de la imprenta.

Béla Balázs

Ya el mundo estaba listo para cada una de las implicaciones que traería la máquina cinematográfica. Las condiciones que vivenciaba la sociedad y especialmente el ámbito artístico dieron lugar al desenvolvimiento y posicionamiento del hecho cinematográfico como un elemento más para la recepción artística, pero eso sí, con todas las peculiaridades que éste poseía y que implantaría en el aparato sensible de apreciación y producción frente a los conceptos de belleza. Aunque fue evidente también identificar aún un sesgo bastante adherido en el imaginario colectivo de unos pocos que impedía reconocer en la posibilidad industrial una manera más de efectuar valores artísticos de calidad. Ya para ese entonces, como diría Mauricio Duran en su texto *La Máquina Cinematográfica Y El Arte Moderno* (2009):

Gracias al uso que los artistas auténticos le dieron a la máquina como medio de expresión, hoy, el arte desempeña nuevas funciones sociales, comerciales, políticas, religiosas, éticas y por supuesto, estéticas. Se ha desacralizado el valor conferido al objeto físico como obra de arte en favor de otorgarle su valor real al momento en que la obra cobra su sentido: el momento que entabla contacto con su público, suscitando en él emociones, revelaciones e interpretaciones insospechadas (p. 49).

Como en la fotografía, también en el cine se planteó la pregunta si podía ser concebido como un arte legítimo que se posicionara dentro del entorno intelectual del arte. Éste fue uno de los postulados que le permitió comprender su armazón característico y lo llevó a extraer de las demás artes todo aquello que le posibilitara acceder a los sentidos de su propio lenguaje.

Transversal a ello, los demás medios de representación de las bellas artes tuvieron que hallar una manera de responder al naturalismo imperante desde el Renacimiento y que venía condicionando el quehacer artístico pero que detonó gracias a la fotografía y posteriormente al cine que no fueron más que útiles de la reproducción mecánica serializada. Tal como en algún momento la imprenta significó una alteración en la concepción de la escritura, el cine terminó por interceptar en la manera como se concebía la imagen y permitió una democratización de la misma de tal índole que como dirá Béla Balázs la cámara cinematográfica devolverá al hombre la cultura visual.

Así, fue como terminó imponiéndose la técnica sobre los valores tradicionales. Este elemento clave del desarrollo moderno vio en las máquinas modernas su mayor método y como diría Mario Pezzella (2004) en su texto la *Estética Del Cine* “el cine es el único arte capaz de expresar adecuadamente la experiencia de la técnica y sus efectos sobre la percepción” (p. 13). Pezzella reconoció en el cine su valor artístico y afirmó, de acuerdo con Benjamín, que sólo en el cine todos los problemas del arte contemporáneo encuentran su formulación (*Ibidem*).

Aquella relación que terminó por establecer el hombre con las máquinas modernas fue precisamente lo que dio paso a una transformación tal de la técnica que como dirá Benjamín el cine podría definirse como la “acumulación de todas las formas de visualización de los tiempos y los ritmos prefigurados de las máquinas modernas” (*Ibidem*). Como un hecho inevitable en el progreso moderno en el que el hombre cambió tanto su modo de concebir el mundo y su manera de producir en él que, la automatización primó sobre los valores y oficios clásicos a semejante escala que como expuso Pezzella (2004) “la automatización configuraba la actividad laboral como una serie de gestos fragmentados, sincopados, repetitivos, y ya sin ningún criterio de unificación con respecto al objetivo final” (*Ibidem*).

Bajo estos mismos criterios es que se configura la técnica cinematográfica, la cual parte de elementos fragmentados que pareciesen no contener un sentido sin ser antes unificados por un todo. Así, fue como cada elemento de la técnica moderna concluyó en nuevas formas no sólo de representación o producción sino también en la percepción sensible visual que el hombre estuvo experimentando desde sus distintos roles. Respecto a la configuración de la imagen cinematográfica y con ella evidenciando la técnica moderna y el carácter identitario de un momento en la historia y en paralelo con la producción pictórica, Mario Pezella (2004) expone que:

La imagen pictórica se presenta como una totalidad, mientras que la cinematográfica lo hace como un compuesto artificial de elementos diversos a los cuales el montaje proporciona un carácter unitario: «la labor del pintor es total, por el contrario, la del operador está multiformemente fragmentada y se basa en una nueva ley» (p. 17).

La nueva ley estuvo determinada pues, por un valor mecánico, artificial y troncado que definió a su vez los valores hegemónicos de una sociedad que parecía requerir la reforma a gran escala y la manera en como se conformaba el mundo, dado que las evoluciones a nivel científico, político y social ya eran un hecho decisivo e interferirían inexorablemente en todo esto. Así como mencionó Pezella (2004):

El trabajo industrial no será el que sufra esta transformación: en las metrópolis de finales de ochocientos, el universo perceptible es invadido por una serie de señales que cuesta asimilar a la experiencia tradicional. La discontinuidad se encuentra en el modo de ser, de ver, de relacionarse con los otros. La experiencia se configura, en términos generales, como un montaje del disparate. Su significación siempre se obtiene en un segundo grado y de algún modo se une a la serie fragmentada de las percepciones (p. 14).

Y es que esa consideración fragmentaria ya pertenecía a una especie de pacto común que cada ser del mundo había adoptado; así como una acepción ya establecida, el público moderno había optado por cada una de estas cualidades como el sentido de lo artificial, lo mecánico, serializado, fragmentado e industrial como si fuesen pues, el espeso de la nueva ley, la nueva belleza que conformaría en definitiva el sentido de la percepción sensible y de la producción. Una producción y percepción que se configuró desde el modo en cómo se constituía el cosmos, el cual no podría ser entendido a cabalidad más que como pequeños disparos o estímulos acelerados que comprometen una evidente fugacidad y que puede ser evidenciada desde las mismas metrópolis que finalmente constituirían el epicentro de formulación de todos estos perceptos, hechos como el *flaneur* baudeleriano, la experiencia fugaz, los estímulos e impresiones no son más que tópicos de la percepción.

Semejante a esto y en consideración a varios autores como Pezella, Erwin Panofsky, entre otros, quienes en diferentes épocas han considerado el valor del estudio de la representación como un derrotero para el entendimiento de la percepción de un momento histórico determinado, es posible también para este caso profundizar en la percepción basándose en el sentido de la representación y producción moderna de la cinematografía. Mario Pezella ahondó conforme al valor del cine para el entendimiento de la percepción, de la siguiente manera:

En este sentido, el cine expresa el modo perceptual de la modernidad y su manera de abrirse al mundo. Desde este punto de vista, la experiencia sensorial del hombre de la multitud es el antecedente más inmediato de la representación cinematográfica (p. 14).

Con todo ello que el valor intrínseco del cine tenga que ver con su cualidad fragmentaria pues logra condensarse sólo después de la articulación de un todo el cual no puede concebirse de manera orgánica, sino que debe ser decantado con la acción mecanizada de una mano maquina

bajo la consideración del tiempo, espacio y, ciertamente, el movimiento. En el texto de Georg Lukács, *Reflexiones Sobre La Estética Del Cine* (1973), se indaga respecto a este entramado lo siguiente:

En una palabra: la ley fundamental de la asociación es la inexorable necesidad para el escenario y el espectáculo, para el “cine” la posibilidad no limitada por nada. Los instantes aislados, cuya asociación origina la sucesión temporal de las escenas del cine, sólo están unidos entre sí por el hecho de que se siguen de forma inmediata y sin transición. No existe ninguna causalidad que los uniese: su causalidad no está frenada o controlada por ningún contenido. Todo es posible: esta es la intuición del mundo del cine, y puesto que en cada instante aislado su técnica expresa la verdad absoluta (aunque empírica) de este momento, la vigencia de la posibilidad queda suprimida como categoría contrapuesta a la “realidad”: ambas categorías son equiparadas, se convierten en una identidad (párr. 5).

Se ha mencionado anteriormente conforme al hecho cinematográfico como un producto inevitable del advenimiento moderno con cada una de las implicaciones que éste tendría consigo e incluso entorno a ésta nueva perspectiva también se planteó el interrogante de si el sentido del cine podría incluirse entre los planteamientos artísticos no sólo como una técnica sino también como un medio más que se incluyera entre las formas legitimadas. Para efectuar un producto artístico autores como Riccioto Canudo, Benjamín, Baudelaire, entre otros teóricos, construyeron posturas entorno a este asunto y George Lukács también fue partícipe del desenvolvimiento del cine. En 1913, igualmente, se cuestionó respecto a esta situación y entre sus reflexiones mencionó que:

No salimos nunca de la situación de confusión conceptual: en nuestros días ha nacido algo nuevo y hermoso, pero en vez de tomarlo tal como es, queremos encasillarlo por todos los

medios posibles en unas categorías viejas e inconvenientes, despojándolo de su verdadero sentido. Hoy se interpreta el cine o bien como instrumento de una enseñanza instructiva, o bien como una competencia nueva y barata del teatro; por un lado, en sentido pedagógico y por el otro lado en sentido económico (párr. 1).

Canudo fue quien estableció primeramente una especie de manifiesto del cine el que pretendía de manera crítica plantear un método de entender esta nueva técnica más allá de los supuestos que hasta ese entonces se habían planteado entorno a ésta; aquellos que la limitaban desde lo mercantil, desde la dramaturgia, desde el simple hecho de la narración y representación de la realidad o incluso como un simple símil de la naturaleza de la vida misma, sino que halló también en esta nueva técnica una suerte de claridades para tan añorada intención de una conjugación de todas las artes. En su manifiesto lo expresó así:

Pero este arte de síntesis total que es el Cine, este prodigioso recién nacido de la Máquina y del Sentimiento, está empezando a dejar de balbucear para entrar en la infancia. Y muy pronto llegará la adolescencia a despertar su intelecto y a multiplicar sus manifestaciones; nosotros le pediremos que acelere el desarrollo, que adelante el advenimiento de su juventud. Necesitamos al Cine para crear el arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes (párr. 6).

Es precisamente este tipo de posturas las que permitieron que se planteasen cuestiones entorno al hecho de posicionar al cine como un elemento más dentro del quehacer artístico partiendo del reconocimiento de las implicaciones que esto devendría para el desenvolvimiento de las bellas artes. Deleuze, en *Imagen Movimiento* (2016), también indagó entorno a estos planteamientos y se manifestó respecto a este tópico así:

¿Al menos tenía el cine un interés artístico? También esto era improbable, pues el arte parecía sustentar derechos de una más elevada síntesis del movimiento, y permanecer ligado a las poses y formas que la ciencia había repudiado. Estamos en el meollo mismo de la ambigua situación del cine como “arte industrial”: no era ni un arte ni una ciencia (p. 20).

Pero como se ha expresado anteriormente ya existía en la disposición frente al mundo y en la sensibilidad común ese algo que permitió integrar todos estos aspectos mecánicos al valor de las bellas artes las cuales terminaron por establecer una relación consciente con las artes industriales en las que primaron aspectos como la multidisciplinareidad que caracterizaría la producción de estos tiempos y que se heredaría hasta hoy. Juan Carlos Arias en su artículo *El Cine Como Realización Del Fin Del Arte* (2006) dirá al respecto que:

El cine contiene lenguajes y operaciones propias de las demás artes, y sólo así se constituye como lenguaje propio. Esto se hace evidente al tratar de determinar qué es lo más característico del cine. Comúnmente se habla de la imagen en movimiento; sin embargo, la imagen cinematográfica nunca está sola, siempre se presenta en un juego constante con la palabra, incluso cuando ella no está presente de manera explícita en el cine mudo. Hay un juego de remisión constante entre la imagen y la palabra en el cine, aun en la ausencia de una de ellas. Lo mismo podría afirmarse del argumento o narración (p. 107).

Cabe indicar que el cine se articula en sus primeros pasos gracias al acoplamiento de elementos industriales y a la idea de una narración que exponga el mundo de la manera más natural posible. Si la fotografía simbolizó un momento de crisis para la pintura, el caso cinematográfico no sería directamente con las bellas artes, pero sí tuvo que ver con otros medios de representación como es el caso de la novela y el teatro, y es precisamente sobre estos ámbitos que empieza a

gestarse una identificación del valor cinematográfico, de un espacio propio entre los métodos artísticos y de reconocimiento de sus singularidades y aportes para la estética y la percepción visual. Mauricio Duran (2009) reconocerá la influencia de la novela y el teatro en los primeros años del cine y comentará que:

Después de reconocer el mundo como su propio objeto, en la llegada del tren a la estación, el cine empieza a buscar los lugares de la representación tradicional de acciones, tanto en sus escenografías como en sus historias: las del teatro, la comedia, el vodevil, el music hall, el circo, los deportes y también los argumentos de la literatura (p. 50).

Es por medio del cine que se consigue acceder al mundo en forma visual. El cine halla en la humanidad su campo de acción y desde allí establece su visión de las cosas. En primera instancia habrá que reconocer el valor documental característico de los primeros años de la cinematografía brecha en la que se hallan las primeras exploraciones de los hermanos Lumière quienes, como diría Duran, terminaron por efectuar el deseo arcaico del hombre: recrear la vida (p. 51).

Posteriormente, gracias a la figura de Georges Méliès y su aproximación al invento de los hermanos Lumière es que se evidenció el otro valor característico del cinematógrafo y tuvo que ver con ese aspecto que lo posicionó como espectáculo. El mago Méliès fue quien terminó por darle dicho lugar al cine. Gracias a un hecho azaroso que le permitió descubrir las posibilidades de la cámara cinematográfica, y con ella la comprensión valor del montaje cinematográfico y las posibilidades de éste.

Así es como en primera instancia se desenvuelve el hecho cinematográfico que inevitablemente en sus primeros pasos estaría determinado por una búsqueda de la representación dramática propia del teatro. Aspectos como la ubicación de la cámara, el encuadre usado, la manera

en como entran y salen los personajes daban cuenta de un símil evidente con la dramaturgia. Según

Duran:

La cámara se sitúa detrás de esa “cuarta pared” invisible de la escenografía teatral y reemplaza con su ángulo de visión la mirada del espectador inmóvil y centrado en la platea. Así, la pantalla cinematográfica equivale ahora al proscenio teatral, el encuadre incluye todo el escenario, los actores entran y salen por derecha e izquierda moviéndose perpendicularmente al eje de la cámara, se ven sus cuerpos completos y la toma no tiene ningún corte de la acción y tiempo hasta tanto no se termine la escena (p. 52).

No conforme con su asimilación desde el espacio teatral el cine fue transformando sus procedimientos hasta llevarlos a otra instancia que lo relacionaría ahora con otro campo de la expresión: la novela. Y, es precisamente, bajo esta brecha que se establece una idea concreta con la función de la narratividad y con ella el advenimiento del montaje cinematográfico, el cual fue cabalmente explorado y condesando gracias a la figura de David W. Griffith quien toma elementos literarios y los trasvierte a la cinematografía. En palabras de Duran se trata de fórmulas literarias y rápidamente se vuelven convenciones, que muchos no dudan en llamar “lenguaje cinematográfico” (p. 71). Así que con figuras como Griffith y Porter la cámara termina por ser emplazada y adecuada desde otros ángulos y perspectivas, dejando a un lado la dimensión teatral para darle paso a la noción de relato:

La cámara deja su emplazamiento fijo y frontal para acercarse, alejarse y encuadrar tangencialmente el escenario. Las posibilidades técnicas de ubicuidad de la cámara tanto el montaje cinematográfico, son explotadas en función de la narración: se interrumpe una secuencia para mostrar lo que sucede en otro lugar, incluso en otro momento de la narración; se eliminan momentos de una secuencia escogiendo las acciones esenciales al

relato; se dilata el tiempo en situaciones que merezcan ser intensificadas para dar una mayor tensión dramática (p. 73).

Es menester pues, comprender que sólo por medio del aquel “pastiche” vivenciado en aquellas etapas tempranas de la cinematografía es que se logra condensar todo lo que permitió que se acentuara un valor propio. Tal y como lo dirá Duran, “las posibilidades expresivas de este nuevo medio siempre se intensifican cuando se acerca y se conjuga con otras disciplinas” (p. 58). Es por ello que uno de los pilares esenciales de la presente investigación trata de ahondar en las múltiples posibilidades de la suerte de interacción del cine con las disciplinas artísticas ¿cómo se verán éstas evidenciadas? El académico José Luis Borau Moradell en uno de sus discursos habla sobre aquellas peculiaridades que extrae el campo pictórico de la expresión cinematográfica y dirá que “el ascendiente del cine en la obra de un pintor puede y debe calibrarse, sobre todo por la frecuencia e intensidad con que adopta formas o maneras característicos de la pantalla” (p. 11). Borau expondrá pues, que son tres los elementos que toma el pintor de la cinematografía para efectuar su obra:

Tres parecen las características principales de la expresión cinematográfica susceptibles de ser transvasadas de una forma u otra, con mayor o menor fortuna, eso ya se verá, al campo pictórico: el manejo artificial de la luz, el encuadre o ángulo desde el cual se nos ofrece la visión, y la posibilidad de reflejar el movimiento –eterna aspiración de las artes plásticas tradicionales– a costa de agrupar o fundir imágenes sucesivas en una sola (p. 12).

Bajo estos criterios y tomando no sólo el campo pictórico sino también las diversas formas artísticas exploradas por las vanguardias es que se pretende ahondar en la ya planteada interrelación dada entre las bellas artes y el cine, tomando como puente para el entendimiento la producción del expresionismo alemán, la vanguardia soviética y el surrealismo.

5. Las Vanguardias Y La Interrelación Entre El Cine Y Las Bellas Artes

Cabe anotar que el ámbito de las vanguardias artísticas tiende a ser bastante confluido. Allí donde los diferentes exponentes o congregaciones tienden a desplazarse entre uno y otro movimiento de manera indiscriminada es que las fronteras parecen difusas y donde se gesta el valor de las mismas; aunque aquellas fronteras fueron traspasadas tan fácilmente éstas permitieron la distinción entre los diferentes preceptos de cada uno de los distintos movimientos artísticos que hoy denominamos vanguardias. Aquella condición de pretender una distinción entre una y otra fue lo que precisamente dio lugar a valores inherentes que consintieron muchos de los acontecimientos acaecidos los cuales generaon brechas tan abiertas en las que la mente creadora se permitió de manera experimental ahondar en tan versátiles y opuestas formas de ejercer de manera artística una intención evidentemente política y que para ese entonces no sería más que un respuesta a la ruptura de la unidad espiritual y cultural del siglo XIX, que ya ha mencionado Mario De Michelli (s. f.), puesto que, como se ha antedicho, es inseparable del fenómeno de las vanguardias artísticas su condición política y social, las cuales sin duda estaban permeadas por las posturas ideológicas de una época caracterizada por el estallido político, económico y cultural. El autor en mención, al inicio de su ensayo *Las Vanguardias Artísticas Del Siglo XIX* mencionó también respecto a éstas, su condición irrevocablemente política y planteó, conforme a este caso, los antecedentes al desenvolvimiento de las vanguardias y su condición política:

El siglo XIX europeo conoció, una tendencia revolucionaria de fondo, entornos a la cual se organizaron el pensamiento filosófico, el político y el literario, la producción artística y la acción de los intelectuales. Ello sucedió particularmente en los tres decenios precedentes al año de las revoluciones (p. 18).

5.1 El Expresionismo Alemán: Una Revelación Espiritual Planteada A Través Del Cine Y La Pintura

El caso de la Alemania de Weimar se diferencia de los demás epicentros europeos por un sentido de contrariedad frente aquellas nuevas convenciones imperantes en la constitución de la sociedad moderna. Mientras en Francia, Rusia e Italia parecía existir una tendencia al reconocimiento y apropiación del nuevo mundo moderno, el hecho alemán desplegaba otras lecturas sobre todo por su finalidad de hacer evidentes las flaquezas de la sociedad moderna que finalmente se verían justificadas tras los vestigios que había dejado la Primera Guerra Mundial. Ciertamente, esto también fue transversal al hecho artístico que desde los movimientos de vanguardia manifestó cada una de estas reacciones, aunque era claro que estaban permeados por una reflexión revolucionaria, el hecho expresionista tendió entonces no a promulgar un reconocimiento a la celebración de los valores científicos y apropiación de los avances tecnológicos sino que por el contrario la intención estuvo decantada por encubrir el fraude positivista que evidentemente mostraba contradicciones y se manifestaba de forma meramente superficial y no iba a lo profundo de las cosas. Y, es que, en definitiva, el designio expresionista tiene que ver con valorar el mundo más allá de lo superficial. Se trató entonces de hallar en él, el valor metafísico de las cosas y establecer desde allí la idea de un natural expresivo que hable desde la emoción y sensibilidad más allá de lo que simplemente puede apreciarse con el ojo humano. La crítica cinematográfica Lotte Eisner en su ensayo *La Pantalla Demoníaca* (1996), elucubra entorno a los valores del Expresionismo Alemán y comentará, de acuerdo con otros autores que trae a colación, lo que este fenómeno fue:

El expresionista ya no ve, tiene visiones. Según Edschmid, “la cadena de los hechos: fábricas, casas, enfermedades, prostitutas, gritos, hambre”, no existe; tan sólo existe la

visión interior que provocan. Los hechos y objetos no son nada por sí mismos: hay que profundizar en su esencia, discernir lo que hay más allá de su forma accidental. Es la mano del artista la que “a través de ellos se apodera de lo que está detrás de ellos” y la que hará que se conozca su verdadera forma, liberada de la sofocante sujeción de una “falsa realidad”. El artista expresionista, no receptivo, aunque sí verdaderamente creador, busca la “eterna significación” de los hechos y objetos en vez de un efecto momentáneo (p. 17).

Gracias a estas disposiciones puede comprenderse cómo a lo largo de la historia han existido grandes comparaciones entre el impresionismo y el expresionismo, los cuales siendo movimientos artísticos tan cercanos parecen contener dos polaridades bastante contrariadas. Este símil entre dos vertientes de vanguardia permitirá ahondar de manera más explícita en el sentido del pacto expresionista, el cuál se terminará por expandir a las distintas formas de expresión, tales como la literatura, el teatro, las bellas artes, la música, la arquitectura y por supuesto el cine; el impresionismo siempre tan tendiente a simplemente exponer la ilusión y el expresionismo, por el contrario, tan pretendiente a atravesarla y manifestar su experiencia desde la valoración del espíritu. Tal como lo dirá Mauricio Duran (2009) al “ojo mudo” impresionista responde la boca expresionista con un grito desgarrador (p. 99). De acuerdo con Bahr, Duran se referirá al impresionismo y expresionismo de la siguiente manera:

El último [el expresionismo] como explosión subjetiva, como comentario atormentado sobre el mundo en el que duele sobre todo que sus hombres y mujeres hayan perdido el habla y el alma, que hayan dejado de expresar sus emociones de angustia o terror ante su tiempo (p. 99).

Precisamente, es esto lo que ha conmovido al alma expresionista, que no está dispuesta a callar, así que, inevitablemente y sin tapujos banales empieza a aflorar el espíritu de un sentimiento

de insatisfacción continua y para lo cual se apoyaron en autores como Marx, Nietzsche y Freud quienes les permitieron desde ámbitos distintos al artístico contener razones tangibles frente a su causa. Duran afirmará que para consolidar su denuncia se velan de estos autores para delatar tres aspectos que atraviesan su ímpetu: la gran miseria social, la falsa moral judeocristiana y la revelación de los monstruos escondidos en el fondo del alma burguesa (p. 100).

Con total devoción es que se conglera el entramado expresionista que trajo exponentes de índole formidable como es el caso de los pioneros del grupo El Puente (*Die Brücke*): Kirchner, Bleyl, Heckel y Rottluff, quienes influenciados por figuras como Van Gogh, Ensor y Munch se permitieron ahondar en los valores de la expresión circundante de un mundo que los desgarraba. También posteriormente bajo estos postulados se consolida otro grupo expresionista conocido como El Jinete Azul (*Blaue Reiter*) quienes exponen su espíritu desde la abstracción. Entre los principales integrantes se reconocen las figuras de Vasili Kandinski, Franz Marc y Paul Klee. Todos ellos inmersos en una intención de traspasar lo que ven y que de manera sensible experimentan, poseen una ansiedad espiritual que ya no puede colmar la religión sino el arte (Duran, 2009, p. 100). Usan pues, como medios para su expresión el predominio de diagonales, claroscuros y luces tangenciales que pueden relacionarse con la experiencia del natural alemán del predominio de bosques y paisajes desolados. En esas maneras e ideas es que puede comprenderse cómo entre los diversos tópicos expresionistas priman caracteres tan cercanos al tenebrismo, el misticismo, la oscuridad, el color, la luz y la sombra transversales. Entonces se podría aclarar que este movimiento tiende a ser tan diverso que cuesta hallar una brecha equidistante, pues gracias a este carácter versátil es que se logra condensar un fenómeno tan especial para la historia del arte que como comentará Duran, ahondando en la postura de Herwarth Walden, señalará que:

La razón del expresionismo es convertir las impresiones recibidas del entorno en expresiones interiores. Este arte ya no busca la armonía, ni un feliz encuentro con lo bello, sino que es atraído por lo grotesco, lo feo, lo que causa temor y repudio, para escarbar en las raíces hasta adquirir una nueva sensibilidad, quizá una nueva belleza (p. 103).

Bajo esta dirección es que se despliega el cine expresionista que hallando en la fantasmagoría su sentido termina por efectuar el mérito de sus contenidos, por lo que, se pudo entonces congeniar los quehaceres artísticos plásticos con el cinematógrafo que encuentra en la percepción expresionista un gesto y un motivo para su desenvolvimiento. Así, en creaciones como la mencionada obra póstuma de Robert Wiene, *El Gabinete Del Doctor Caligari*, es que se encuentra en la realización cinematográfica el génesis de una relación entre cine con el quehacer artístico, lo cuál le permitió hallar una nueva vertiente o técnica para establecer la urdimbre de un primer movimiento o género cinematográfico. José Luis Sánchez Noruega en su ensayo *Sobre El Caligarismo Y El Cine Expresionista Alemán* (2016) manifiesta también esta postura conforme a la comprensión del expresionismo como un primer encuentro con un género cinematográfico:

Porque lo que hay que constatar, antes de cualquier reflexión, es que nos encontramos ante la primera categorización en la historia del cine de una estética, movimiento, escuela o como quiera llamarse a un grupo de películas con rasgos comunes suficientemente significativos como para que configuren una identidad y suficientemente relevantes en su dimensión creativa como para apreciar su aportación estética (p. 2).

Es precisamente gracias a esta obra de Wiene que empiezan a gestarse grandes autores y producciones que dan sentido a un movimiento cinematográfico el cual permitió, además, desembocar posteriormente en géneros como el cine de terror, fantástico o incluso en el cine de

ciencia ficción. Así que el expresionismo alemán es un antecedente clave para el desenvolvimiento de muchas de las producciones que hoy categorizamos entre los géneros cinematográficos.

Se creó un concepto y estética tras esta producción de Weine: el caligarismo, el cual dio paso realmente a la comprensión de la relación del cine con la plástica pictórica y no sólo con ésta sino también a su vez con el teatro e incluso con la literatura. José Luis Sánchez halla mayor relación con las dos últimas antes que con el hecho pictórico, pero es innegable que ya en la preproducción de este film había una intensión relacional con la plástica pictórica expresionista y esto puede constatarse en las cavilaciones de Lotte Eisner cuando relata el proceso de realización de *Caligari* en donde expone los distintos momentos del anteproyecto de este filme y habla del modo en que sus realizadores toman las siguientes decisiones:

—Leímos este curioso desglose escénico hasta la caída de la noche —escribe Warm— comprendimos que un tema como ese necesitaba un decorado poco habitual, irreal. Reimann, pintor entonces de tendencia expresionista, nos propuso ejecutar decorados expresionistas. Empezamos sobre la marcha a dibujar bocetos dentro de este estilo— (p. 25).

Así que es inseparable de esta producción cinematográfica el carácter pictórico expresionista por el que estaba atravesado, y no sólo por estas condiciones sino también en los distintos usos que se le da tanto a las luces y sombras, en el predominio de diagonales y en la expresión de nostalgia puede también evidenciarse esta similitud. Es a partir de esta producción que empieza el desglose cinematográfico del expresionismo alemán. De allí surgen también producciones significativas como lo son las películas *El Estudiante De Praga* (1913) de Rye, *El Gólem* (1920) de Wegener, *Nosferatu* (1922) de Marnau y *Metrópolis* (1926) de Lang, entre otras

con las que puede constatarse una afinidad con la plástica artística de aquella época y que son consensuadas además para estas reflexiones.

5.2 La Vanguardia Soviética, El Montaje Cinematográfico Y Un Estallido Revolucionario

Para estas cavilaciones, el fenómeno de la vanguardia soviética tiende a ser bastante complejo gracias a que, aunque no hay una relación evidente a nivel formal entre las producciones de ambas disciplinas, sí fue cierto que existió un trabajo conjunto en pro de un sentido organizado hacia la revolución y el estallido del sistema político de la Unión Soviética. Así que, si el cine fungía como un medio de comunicación para ideologías comunistas como las de Lenin, el arte también estuvo al servicio de esto, artistas como Maiakovski y Rodchenko promulgaron un arte constructivista al servicio de la vida y del pueblo, un arte que inevitablemente también estuvo atravesado por los sentidos políticos imperantes en aquel entonces.

Fue clara también una postura entre distintas figuras del cine sobre la construcción de un arte propiamente dicho que se efectuase a partir de la técnica cinematográfica como un valor más para la realización artística y que contuviera toda la acepción para crear producciones de calidad expresiva más allá de la simple representación comunicacional o comercial; exponentes como Eisenstein, Kulechov, Pudovkin y Vertov son muestra evidente de un grupo de teóricos y realizadores cinematográficos contemporáneos que se encargaron, en medio del poderío de las vanguardias, de promulgar un mérito para la nueva técnica promisoría.

Es claro también que bajo el contexto soviético estos representantes tuvieron su aporte más evidente en el montaje cinematográfico, el cual gracias a la influencia norteamericana prometía el alcance de tan ansiado nivel expresivo de la técnica del cinematógrafo. Duran expuso frente a estos nuevos teóricos que:

El joven cine soviético se inaugura reflexionando también sobre su mismo medio. Además de los conocidos escritos teóricos de Eisenstein, están los de Kulechov y los de Pudovkin, los manifiestos de las FEKS y los de Vertov. En ellos es latente la consciencia de estar creando un arte nuevo y la negación del cine psicologista dramatizado, que causa la imitación del teatro clásico y burgués europeo (2009, p. 129).

En el ámbito soviético el primero en experimentar el montaje fue Kulechov quien tras varias investigaciones logró crear aquel conocido *efecto-Kulechov*, el cual pretende comprender a partir de la asociación de imágenes cómo la mente del espectador permite tras la percepción generar ciertos sentidos condicionantes. Este autor puede considerarse como un maestro para las demás mentes que en el contexto soviético se unieron a la experimentación del montaje cinematográfico: “más que pretender realizar obras de arte, investiga sobre las leyes y las técnicas intrínsecas del cine. En 1922 afirma: «para el honesto trabajador del cine la experimentación es más importante que el pan»” (p. 130). Y es que es claro que en estas épocas el contexto ruso también ha sido afectado tras la guerra y era poco lo que lograba adquirirse tras la ejecución cinematográfica; el material que predominaba y era visto provenía de importaciones del extranjero, fue incluso gracias a la guerra que empezó a afianzarse la producción nacional.

Así pues, las figuras reconocidas tanto para la constitución del lenguaje cinematográfico como para valoración del cine como un arte puro empiezan a trazar sus elucubraciones y creaciones y desde allí establecen su mirada y aportación; dos de ellas exploraron, concretamente, en la condición del montaje en el cine y desde allí dispusieron su obra y plantearon su gesto, a la vez que como realizadores audiovisuales también son teóricos del cine, pues como se ha mencionado para aquellas épocas aún habría mucho que identificar y probar en este nuevo campo elocuente.

Con la herencia que dejó Kulechov es que se logró aclarar el montaje constructivista de Pudovkin, el montaje de atracciones de Einsenstein y el montaje del cine-ojo de Vertov que caracterizaron la producción soviética de aquellos días. Entre estas tres vertientes es que se debatió el hecho cinematográfico en la Unión Soviética y a partir de allí se trazó su orientación para alcanzar el reconocimiento artístico.

Pudovkin es a quien se le atribuye la creación del montaje constructivista, el cual está orientado a la disposición de la narración. Este podría comprenderse tal como lo expone Duran como un montaje alternante narrativo (p. 131). Lo que querrá decir que el montaje, para este caso, está ligado completamente al relato y al servicio de éste de manera explícita. Así podría evidenciarse como un montaje contiguo y esquemático. En su estilo no hay lugar para el juego del montaje alegórico que funge como elemento para el *shock*, sino que se mantiene como algo concreto y continuo.

Distinto es el caso de Einsenstein quien busca con el montaje establecer un juego narrativo que permita la inclusión de la consciencia de un público expectante; en el montaje de atracciones de Einsenstein es que cobra sentido el *shock* y el valor simbólico que promulgó Kulechov. Así, el valor que prima en este estilo tiene que ver realmente con la asociación de imágenes que se crean en la mente del espectador. Mauricio Duran también comenta respecto al carácter del montaje de Eisenstein y expone que:

Al montaje constructivista, Einsenstein opone sus montajes de atracciones, dialécticos e intelectuales. Para éste el film no se construye tan sólo encadenando las tomas, sino que sobre todo gracias a una tercera imagen que crea el espectador en su mente, como resultado de la confrontación de dos tomas que no permiten una fácil asociación narrativa, sino que aparecen como un conflicto de imágenes. Estas asociaciones heterodoxas de imágenes son

una práctica común del arte moderno: en el teatro, la literatura, la pintura, la música o la escultura (2009, p. 132).

Es precisamente gracias a Einsenstein que hoy se habla cómo desde el montaje podemos atravesar los conceptos de velocidad y dinamismo tan propios de algunas vanguardias y que desde el cine siempre existió un esfuerzo por manifestar estos conceptos. Con los veloces cambios de escena de Einsenstein se crea en el espectador un juego inmediato de conjunción de imágenes para la confrontación de un sentido.

Entre los maestros reconocidos por Einsenstein cabe mencionar también su afinidad con el autor norteamericano Griffith, quien le inspiró y le ayudó en algún momento a comprender el valor real del montaje para la realización cinematográfica. Es indispensable mencionar este maestro del montaje, pues es gracias a él que se desglosan los planteamientos soviéticos respecto al montaje en el cine. En su texto *La Forma Del Cine* (2006) Einsenstein habla de la importancia del montaje cinematográfico y de dos figuras que para él permitieron la constitución del entramado cinematográfico:

Sólo que la idea de montaje es inseparable del contenido general del pensamiento como un todo. La estructura que se refleja en el concepto de montaje de Griffith es la estructura de una sociedad burguesa. Y de hecho se parece al “tocino entreverado” de Dickens: en realidad (Y no es broma), está entretejido de capas alternantes irreconciliables de “blanco” y “rojo”, de ricos y pobres (éste es el eterno tema en las novelas de Dickens, y él no se mueve más allá de estos límites. Su obra más acabada *Little Dorrit*, también está dividida en dos libros: “Pobreza y Riqueza”). Y esta sociedad, percibida sólo como un contraste entre los que tienen y los que no tienen, está reflejada en la consciencia de Griffith no más

profundamente que en la imagen de una intrincada carrera entre dos líneas paralelas (pp. 215- 216).

Con esta metáfora Eisenstein quiso evidenciar el montaje paralelo propio de Griffith, el cual no fue más que un motivo constante de inspiración y motivación para lograr condensar todo aquello que alguna vez desde el teatro Eisenstein se planteó. Así que con esa condición alterna es que logra realizar no sólo su montaje de atracciones sino también obras maestras como lo son el *Acorazado Potemkin* (1926) y *Octubre* (1927), ambas muestras evidentes de un arte fulgurante y de una época de un gran estallido social.

Las metrópolis aceleradas, el predominio de las multitudes y la vida moderna fueron motivo de realizaciones no sólo literarias o pictóricas, sino que también el cine se apropió de estos gestos. En palabras de Mauricio Duran la nueva realidad urbana no parece tener mejor medio que la técnica cinematográfica para su retrato; así, durante los primeros años del siglo varios realizadores se interesan por este tema y sus ricas posibilidades (p. 138).

Es el caso de Vertov quien tuvo un ahínco evidente por retratar la vida de manera súbita sin alteraciones de ningún tipo, pero quien en el contexto soviético le apostó más al valor autónomo del cine más allá de su condición artística o mercantil. Buscó en el ánimo expresivo de esta técnica un lenguaje puro, propio del cine y para el cine. Con su condición evidentemente documental se dispuso a captar la ciudad y la vida moderna para hallar respuesta a las tesis que había planteado; Pablo Piedras (2011), en el artículo *Dziga Vertov: Entre La Teoría Y La Práctica, Entre El Arte Y La Ciencia, Entre La Objetividad Y La Subjetividad* expone de manera concisa el sentido y la manera en la que Vertov efectúa su obra:

La estrategia de filmación se basaba en “capturar la vida por sorpresa” y se realizaba a partir de prácticas de vanguardia como el montaje de objetos encontrados, el fotomontaje y la integración de objetos reales en secuencias de representación puramente plásticas. Vertov, en términos generales, comparte con las vanguardias la búsqueda de un lenguaje cinematográfico puro liberado de las servidumbres del teatro y la literatura (párr. 7).

Bajo estos parámetros el cineasta realiza la magnífica producción *El Hombre De La Cámara* (1929), la cuál es un filme dinámico que expone el desenvolvimiento de un día en la ciudad con cada uno de los contrastes que éstos tienen, así retratando incluso la labor cinematográfica, enseñándonos múltiples ciudades que en la ficción constituyen una, nos manifiesta aquel cine-ojo que promulgaba, nos devela la labor tan precisa de sus *kinoks*. Álvaro Villegas escribe en la revista *Aisthesis* (2015) una reflexión especial respecto a Benjamín y Vertov. Allí trae a colación este film y dirá que:

El hombre de la cámara comprendió todas las investigaciones realizadas por los kinoks, durante la década de 1920. En esta película, se establecía una distancia clara con el cine-ilustración y se buscaba captar la vida de improvisto. En ella se desplegó todo un esfuerzo por llevar al límite la versatilidad de la cámara y por sintetizar el espacio y el tiempo, no en vano la película construía un día en la vida de la ciudad, día que estaba conformado por el ensamblaje de planos y secuencias provenientes de varios días y de varias ciudades (p. 7).

Con cada uno de estos personajes mencionados del cine soviético y por medio de las características que los diferencian es que se logra ahondar en sus gestos, los hechos y las maneras que dieron lugar a una fundamentación de la vanguardia soviética del cine que hoy reconocemos a nivel historiográfico como parte que constituye una época.

5.3 La Revolución Surrealista Se Encuentra Con El Cine

El hecho surrealista es bastante similar al caso expresionista, sobre todo, porque ambas vanguardias terminan por transformarse en movimientos o géneros cinematográficos, aunque bien sabemos que la expansión del expresionismo tendió a ser más amplia, el caso surrealista también es bastante singular sobre todo porque su brecha en el ámbito artístico tiene gran cabida y promulga una acción transversal al mundo que le genera malestar. Mario de Michelli (s. f.) en su texto *Las Vanguardias Artísticas Del Siglo XIX*, menciona entorno a esa sensación de ruptura del surrealismo lo siguiente:

La conciencia de esta fractura en el surrealismo fue, desde el comienzo, agudísima: fractura entre el arte y sociedad, entre mundo exterior y mundo interior, entre fantasía y realidad. Por este motivo, todo el esfuerzo de los surrealistas tendió a encontrar una mediación entre estas dos orillas, un punto de coincidencia que permitiera poner remedio a las laceraciones de la crisis. El elemento original de este movimiento reside, precisamente, en eso. En el expresionismo y en el propio dadaísmo también hallamos el sentimiento de la fractura y de la crisis, pero sólo en el surrealismo la búsqueda de la solución fue un empeño específico (p. 181).

Es sabido que el primer manifiesto surrealista escrito por Breton estuvo enfocado principalmente como un discurso dedicado al campo literario que para ese entonces fue captado por poetas que, ciertamente inconformes con la constitución moderna de la sociedad, quisieron establecer una respuesta tangible a la crisis que vivenciaron los valores hegemónicos. Duran (2009) ahondará frente al carácter de este primer manifiesto y dirá que:

El primer manifiesto surrealista era el de un movimiento literario, sus referentes, técnicas e ideas, se dirigen a este medio; pero, aunque no acaba de conformarse como vanguardia artística, en él ya se dan las pautas filosóficas y programáticas de lo que será el surrealismo (p. 206).

Poetas como Paul Eluard, Max Morise, Joseph Delteil y Louis Aragon son los precursores de este movimiento que posteriormente se traspasó a los demás campos de expresión artística, entonces los surrealistas se pronunciaron con la intención de liberarse de la represión que les sometía el predominio burgués, así que su lucha estaba dada por tópicos de polaridades. En palabras de Duran estas dos insurrecciones mueven los discursos y debates de los surrealistas, entre una revolución política y otra psíquica, entre Marx y Freud; entre Aragon y Breton, polos que marcaron el ir y venir del debate surrealista (p. 206). Así pues, se debe comprender al surrealismo en su dimensión de un ir y venir entre dos posibilidades que a diferencia de las demás vanguardias buscaba realmente resolver todas esas ambivalencias desde el reconocimiento fundamental del sentido de libertad que promulgaban, es el sueño y la realidad, es la idea y el hacer; así se debate siempre su intención.

Serán varias las vertientes y técnicas que se suman al surrealismo, ciertamente el hecho pictórico es uno de ellos y aunque tendiente a controversias no es sino hasta 1929 que se teje el *Segundo Manifiesto Surrealista* que buscaba crear una idea visual del surrealismo, Breton termina invitando a los interesados a crear una especie de pintura automática, tendiente a la representación de acciones espontáneas. A este propósito se sumaron entonces pintores como Miró, Ernst, Magritte y Dalí.

Cuando se plantea la idea de que el caso pictórico tiende a ser controversial se trata de exponer que la pintura siempre tiende a llevarse a cabo desde una intención de lucidez y con ánimo

consciente de efectuar un algo próspero y consolidado, sobre todo en estos artistas que ciertamente tienen un carácter prodigio y una habilidad innata para la figuración, mientras que se pensaba que el estado de ensueño o el carácter de automatismo estaría decantado por otras características menos controladas por la mente creadora. Conforme a esto Susang Sontag (2006) exponía en su texto *Sobre La Fotografía*, que:

La pintura corría con desventaja desde el principio por ser una de las bellas artes, y cada objeto un original único y artesanal. Otro contratiempo era el excepcional virtuosismo técnico de los pintores normalmente incluidos en el canon surrealista, quienes rara vez imaginaban la tela como no figurativa. Sus cuadros lucían minuciosamente calculados, complacientemente bien hechos, no dialécticos (p. 79).

Evidentemente fue complejo hallar un valor propiamente surrealista en pintores que estaban acostumbrados a una producción cautelosa y consciente. El propósito de Breton tuvo nuevamente que ser cambiado y adaptado a otra manera de develar aquello que desde el interior y sólo en el sueño o en la intimidad afluía. Para ello Dalí y Magritte serán exponentes precisos. Tras la imposibilidad de una pintura automática Breton creó un concepto más para alcanzar aquella imagen surrealista, así que planteó la idea de crear a través de un “modelo interior”. Éste tiene que ver con un ánimo de enseñar aquellas imágenes del sueño y de la vigilia o imágenes inconscientes que como ya se expuso sólo en la privacidad del ser tienen lugar. Otros exponentes artísticos buscaron formas de develar aquel modelo interior, así que artistas como Max Ernst, Man Ray, Brassai y Duchamp se apoyaron en otras técnicas como el *frottage*, el fotomontaje, la fotografía y el *ready made* para hacer tangible su condición surrealista.

Con la aproximación fotográfica es que el surrealismo llega al cine. Allí encontró la técnica predilecta para hacer tangible el fin surrealista; así que Breton terminaría por reconocer en el cine

el espacio preciso para establecer su acción vertical, entonces Mauricio Duran también elucubró respecto a la reacción de Breton entorno a la aproximación de la cinematografía, así:

Finalmente reconoce que, “es en el cine donde se celebra el único misterio absolutamente moderno”. Si la fotografía logró demostrar a partir del automatismo de su técnica ser el medio ideal del surrealismo, el cine debió haber sido el lugar surrealista por excelencia. Lo fue en parte, aunque su explotación como medio haya sido mínima, reservada a pocos nombres como el anti-surrealista Jean Cocteau, el frustrado Antonin Artaud, el ingenioso Man Ray y el afortunado Luis Buñuel (p. 219).

Es cierto que la producción del cine surrealista es bastante poca y más si nos empeñamos en la brecha que para estas reflexiones corresponde, así que tal y como lo ha expuesto Duran son precisamente las producciones de estos autores las que definitivamente aquí competen. Así que, los únicos que entran en esta temporalidad son Man Ray, Luis Buñuel y Jean Cocteau con sus producciones tales como *El Perro Andaluz* (1929) y *La Edad De Oro* (1930) de Luis Buñuel; *Los Misterios Del Castillo* (1929) de Man Ray y *La Sangre De Un Poeta* de (1930) de Jean Cocteau. Y el guion efectuado por Artaud y llevado al cine, titulado como *La Concha Y El Reverendo* (1927) dirigido por Germaine Dulac.

6. Conclusiones

La aparición del elemento maquínico permitió que el quehacer artístico expandiera sus límites a escalas tan inimaginadas para aquellas épocas que aún hasta el día de hoy se evidencia cómo estos valores confluidos repercuten a tal magnitud que teóricos, realizadores y el público, en general, tiende hoy a no identificar éstos hechos como avances sino incluso como extravío de la esencia del hecho artístico. Esto como cualquier aspecto o situación en la humanidad tenderá a ser aprobado o no. Finalmente, así se constituye el conocimiento y son precisamente las discrepancias las que logran establecer posturas en el pensamiento. Pero hay algo que es claro, inevitablemente la pérdida del aura ya es un hecho. Sin embargo, esto debe impulsar a encaminar una búsqueda alternativa que desde la expresión presente logre condensar el valor de una época y así, desde la medida actual, se logre establecer un camino para la construcción de obras artísticas que cuenten el aquí y ahora de momentos históricos que permanezcan como elementos valiosos para la reminiscencia futura.

La tan mencionada interrelación entre cine y el arte es parte de todo lo que ha permitido que la expansión del paradigma artístico se dé su lugar y desemboque en producciones magníficas como lo son el happening, el performance, la instalación y todos aquellos modos artísticos contemporáneos que hallaron en el valor de una obra de arte total la manera de representar todo aquello que en su interior se gestaba. Entonces, el ser humano, era no sólo testigo, espectador o realizador, sino que a partir de esto y no sólo como un hecho externo y objetual, se podría también ser partícipe con su cuerpo en movimiento y con su vida misma lograr exponer todo aquello que le acontece en un determinado espacio-tiempo, para desde allí trazar sus ideas, intenciones y

conmociones que le lleven a ejecutar su obra desde métodos disímiles pero con gran potencial para consolidarse como elementos que puedan ser parte de la historia artística y humana.

Este entramado de causas y efectos que se evidencian entre las distintas disciplinas artísticas, sociales y culturales producto de hechos acaecidos es lo que compone y constituye la historia que debe ser penetrada y estudiada para reconocer en ella todo aquello que le permita a quien la lea comprender su momento presente y el valor que esto tiene para trazar su intencionalidad como hecho y sujeto histórico; así que, desde el ámbito artístico, es claro que para ejecutar las obras artísticas es de importancia no sólo reconocer afinidad con valores, técnicas o autores, sino que también es menester ahondar y empaparse de la historia que produjo cada uno de estos acontecimientos para hallar entre posturas de antaño todos esos motivos y búsquedas que han llevado a otros a acercarse y estimular sus propósitos con el fin de aflorar su esencia y autenticidad como creador. La historia funge pues, también, como un útil más que está allí latente para todos aquellos que se atrevan a usarla como parte de la experiencia de crear; hay que apropiarse de ella para ser parte de la misma.

Es ciertamente posible acceder a la historia universal tras la lectura de la historia artística. Puede instaurarse de esta manera un nexo muy claro de épocas, acontecimientos o situaciones pues el arte se configura, evidentemente, con cargas historiográficas que exponen de manera clara las circunstancias que inspiran, motivan y que dieron la posibilidad de llevar a cabo la creación artística. Vale la pena constatar que esto estará permeado por el tono sensible del artista quien, relata, desde su perspectiva y con la mayor perspicacia y compromiso su intención, así logran extraer un contexto, un acontecimiento o una situación contundente, por lo que finalmente, es el arte quien se inspira del mundo son sus distintos vaivenes y luchas para constituir, expresar y recrear una realidad que es transformada en objeto artístico.

Gracias a la filiación existente entre arte y cine es que hoy vemos producciones magníficas que desde una u otra vertiente se permitieron explorar los fundamentos de la otra para efectuar realizaciones que traen consigo evidencias de esta relación y que desde la contemporaneidad son también un campo propenso al estudio de las maneras en como se integran éstas disciplinas. Así, con el ánimo de decantar más profundamente una relación que hasta la actualidad aún sigue vigente que puede verse evidenciada en los realizadores que surgen de este encuentro tales como desde el ámbito cinematográfico puede mencionarse a dos exponentes que siendo artistas de profesión se aventuraron a la creación cinematográfica. Ellos son Peter Greenaway y Derek Jarman. Por otra parte, desde el campo pictórico cabe resaltar también dos figuras relevantes que han hallado su inspiración en la industria cinematográfica y que sean han valido de ella para ejecutar su obra. Se trata de Edward Hopper y Francis Bacon quienes eran apasionados por los motivos cinematográficos y fue posible hallar en sus obras cierta filiación con el cine; más aún cabe mencionar también la obra del fotógrafo contemporáneo Philip Lorca di Corcia quien se inspira con el technicolor, la escenografía, y la composición cinematográfica para realizar su obra que evidentemente evoca una relación magnífica entre el cine, la fotografía y por supuesto, las artes plásticas.

Bibliografía

- Arias, J. (2006). El cine como realización del fin del arte. *Signo y pensamiento*, volumen 25, (Número 49)
- Benjamín, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México: Editorial Ítaca.
- Barbosa, B. (2009). Hibridación y transdisciplinariedad en las artes plásticas. En: *Educatio Siglo XXI*, Vol 27, 217-230. Recuperado de: <https://revistas.um.es/educatio/article/view/71151>.
- Borau, J. (2002). El cine en la pintura. Madrid:
- De Michelli, M. (s. f.). Las vanguardias artísticas del siglo XX. España: Editorial Alianza
- Durán, M. (2009). La máquina cinematográfica y el arte moderno: relaciones entre la fotografía, el cine y las vanguardias artísticas. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Eisenstein, S. (2006). La forma del cine. México: Siglo Veintiuno editores.
- Granés, C. (2012). El puño invisible: arte, revolución y un siglo de cambios culturales. Bogotá: Editora Aguilar.
- Fontcuberta, J. (2003). Estética fotográfica. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Keska, M. (2005). Las interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas. En: *Antigrama*, N° 20, p. 547.
- Latorre, J. (2012). Fotografía y arte: encuentros y desencuentros. En: *Revista de Comunicación*, N° 11, 24 – 50.
- Lotte, E. (1996). La pantalla demoniaca. Madrid: Catedra.
- Lukacs, G. (1973). Sociología de la literatura. Madrid: Ediciones península.
- Pezella, M. (2004). Estética del cine. Madrid: La balsa de la medusa.

- Piedras, P. (2011). Dziga Vertov: entre la teoría y la práctica, entre el arte y la ciencia, entre la objetividad y la subjetividad. Recuperado de: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=269&id_articulo=6361
- Ricciotto, C. (1911). Manifiesto de las siete artes. Recuperado de <https://proyectoidis.org/manifiesto-de-las-siete-artes/>
- Sábato, E. (2004). Hombres y engranajes. Madrid: Editorial Alianza.
- Sánchez, J. (2016). Sobre el caligarismo y el cine expresionista alemán. En: Estudios de arte y cultura visual, N° 14, 401-429.
- Sontang, S. (2006). Sobre la fotografía. 1ª ed. México: Alfaguara.
- Villehas, A. (2015). De la crisis del aura a la liberación del aparato cinematográfico: Walter Benjamín y Dziga Vertov. En: Aisthesis. N°57, 179-202.