

CINEMA, RITME I ABSTRACCIÓ

MIQUEL PORTER

A un film soviètic d'Alov i Naumov que la crítica barcelonina va acollir francament malament —cosa en part explicable per les destrosses que hi havien fet els distribuïdors— es veia l'arrancada d'un gran avió. Però això era representat per sota la panxa del gran aparell, segurament amb una càmera amagada en algun punt del tren d'aterratge. Si aquell film potser no mereixia grans elogis, la curta seqüència que comentem és una bellesa entre les bel·leses de l'història del cinema. Bellesa treta de la més gran concreció, però, i al mateix temps, pel comble de línies, colors i formes tant sòniques com visuals. Les estranyes maniobres que els occidentals, els soviètics, els iranians i els nazis jugaven a l'argument quedaven com a fantasmagories de poc interès davant la meravella de les formes per elles mateixes, de formes a les quals podríem anomenar «abstractes», malgrat ésser nascudes d'una concreció ben directa.

Aquest exemple, tret d'un film qualsevol, es repeteix cada vegada amb més freqüència a les pantalles. D'exemples tan il·lustres com la fuga vers l'infinit espai-temps de *2.001, Una Odissea de l'Espai*, de Kubrick fins a la visió dels paisatges deformats per la velocitat d'un automòbil situat en terme subjectiu, d'una cinta de sèrie, l'espectador s'empassa —i ho fa amb gust— milers de visions dinàmiques que ni podria reconèixer fora del seu context. La Televisió en serveix gabadals, d'aquestes imatges, i, d'altra banda, abstraccions de la més diversa índole serveixen a la TV per a passar d'una emissió a l'altra o per a donar-nos la llauna quan ens paren la visió d'allò que interessa per a fer-nos jugar a consumistes obligatoris i se'ns vol endossar la «part publicitària». Si a aquests fets s'hi adjunta el divertit joc dels anomenats «video-clips» o el no menys apassionant d'una bona part del que s'anomena ara —potser només per un temps— Videocreació, haurem de creure que mai l'ésser humà havia vist tant d'«art cinètic» ni tanta «pintura no-figurativa» sense protestar o sense dir que *no entenia res*.

Vindrà el temps en què sigui possible allò que demanava *Survage?*:

«J'entends par forme visuelle abstraite toute généralisation ou géométrisation d'une forme, d'un objet, de ce qui nous entoure. En effet, elle est si compliquée, la forme de ces objets, pourtant bien simples et familiers, comme un arbre, un meuble, un homme... Mais ce n'est pas suffisant pour représenter un état d'âme ou provoquer une émotion.

»Une forme abstraite immobile n'est pas encore assez éloquente. Ronde ou pointue, longue ou carrée, simple ou compliquée, elle ne produit qu'une sensation extrêmement confuse: elle n'est qu'une simple notation graphique. Ce n'est qu'en se mettant en mouvement, en se transformant et en rencontrant d'autres formes qu'elle devient capable d'évoquer un sentiment. C'est par son rôle et sa destination qu'elle devient abstraite. En se transformant dans le temps, elle balaie l'espace; elle rencontre d'autres formes en voie de transformation; elles se combinent ensemble, tantôt cheminant côte à côte, tantôt bataillant entre elles ou dansant suivant le rythme imposé par une certaine cadence, obéissant elle-même à l'âme de l'auteur successivement gai, triste, rêvant, méditant... Les voilà qui arrivent à un équilibre. Non! Cet équilibre était instable et les transformations recommencent; ainsi le rythme visuel devient analogue au rythme sonore de la musique.»¹

Els diversos camins d'acostament al ritme ICONO-SÒNIC

Un fet dels més interessants en l'estudi de la Cinematografia, entesa com a mitjà capaç d'artisticitat, és el de la seva relació amb altres mitjans anteriors. Passa, però, que la llarga tradició de molts d'aquests mitjans xoca frontalment amb unes formulacions que, vulguis-no-vulguis, tenen molt d'intuïtives, malgrat els noranta anys i escaig de fabricació de films de tota mena. D'altra banda, potser no seria massa bo el voler «categoritzar» o empresonar les formes expressives derivades del cinema, ja que podrien coartar-li un creixement normal. De fet, aquest fenomen de coerció ja ha determinat bona part de l'expressió fílmica fins al punt que els espectadors corrents no poden prescindir d'uns continguts argumentals extrets de la literatura, ja sigui pre-existent —novella, dramatúrgia— ja expressat mitjançant un guió «literari». Fins i tot persones de la més alta formació intel·lectual troben absolutament lògic que les cintes «tinguin arguments», oblidant en tot i per tot que el cinema és una forma expressiva autònoma.

L'any 1925, Ferdinand Léger deia: *«L'avenir du cinéma comme du tableau est dans l'intérêt qu'il donnera aux objets, aux fragments de ces objets ou aux inventions purement fantaisiste et imaginatives.*

»L'erreur picturale, c'est le sujet.

»L'erreur du cinéma, c'est le scénario .

1. Text de Survage publicat a «Soirées de Paris» de juliol-agost del 1917, per comanda de Guillaume Apollinaire, aleshores director de la revista.

«*Dégagé de ce poids négatif, le cinéma peut devenir le gigantesque microscope des choses jamais vues et jamais ressenties.*»²

En efecte, havien de passar moltes vicissituds per anar al concepte de «Pintura Pura». Hauran doncs de passar-ne moltes altres per a que el cinema pugui alliberar-se de servituds. I, malgrat tot, des del principi, el cinema havia ofert no només imatge directa de la realitat, el «fantasma» del real, sinó també la possibilitat de recurs al fantàstic. No només el reflex mimètic del món exterior, sinó el mitjà de representar allò que hi ha a l'interior. El cinema era plàstica, es clar. Però era ritme, no menys clar! Sense un o l'altre dels dos elements, el cinema no existia: o era fotografia o era cinètica combinatòria. Però resulta que, en efecte, el cinema —com ho ha demostrat el muntatge, sigui del tipus que sigui— és una combinatòria. I, el que és més: una combinatòria de combinatòries. Un seguit de gràfics poden donar una «sèrie» —i si tenen «argument», una auca o un còmic— però un seguit de ritmes poden donar una «suite» —o un «ballet», argument comprès— però... l'existència de la «sèrie-suite» és tota una altra cosa.

En començar el capítol desè, «Le Rythme Cinématographique», de la seva *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, Jean Mitry afirma: «*En examinant comment l'idée de rythme s'était développée nous avons dit que deux écoles se partagèrent l'essentiel des recherches le concernant. L'Ecole soviétique qui, a la suite de Koulechov, s'efforça vers la mise en valeur des symboles et des images-idée, et l'Ecole française qui, a la suite d'Abel Gance, s'engagea dans la recherche d'un rythme visuel pur et d'une signification relative à la valeur durée des images.*»³

Una vegada més, el mestre te raó, però, malgrat que una mica després parla dels alemanys, sembla menystenir les propostes fetes pels italians Anton Giulio i Carlo Ludovico Bragaglia, el primer dels quals havia escrit un llibre esclaridor, *Fotodinamismo* (Roma, 1911), molt anterior als primers textos teòrics de tots el cineistes citats per Mitry, i autor també de *Perfido incanto*, film avantguardista de totes les avantguardes. Sembla deixar de banda, a més, que Griffith no havia teoritzat, però sí inventat estructures icono-sòniques ben precises i complexes amb anterioritat al 1915. O encara, potser no valora prou les descobertes no per intuïtives menys significants de Georges Méliès o de Segundo de Chomón, agrimensors d'un terreny verge. La continuïtat del visionat dels films dificultava un tipus d'estudi que ja era possible amb les movioles però que ara, amb els aparells electromagnètics i electrònics podrà fer-se amb

2. Text citat per Jean Mitry a «*Esthétique et Psychologie du Cinéma*», extret de la revista «*Les Cahiers du Mois*, número spécial sur le cinéma», publicat a París, el 1925.

3. Aquest article és deudor de molts orígens però, en particular, de les indicacions i converses amb Jean Mitry. La cita correspon a la plana 329 de la primera edició francesa de «*Esthétique et Psychologie du Cinéma*», publicada a París per les Presses Universitaires, el 1963.

molta major facilitat. Així, ens podem adonar que l'estructura del film fou des del principi, tridimensional. Imaginem un film com *The Great Train Robbery*, fet al 1906 per Edwin Stratton Porter als Estats Units d'Amèrica. Intentem de representar-lo mitjançant una gràfica. Posem al costat de les coordenades allò que correspon al contingut plàstic i al de les abscisses el que pertany a la durada temporal. Però les imatges es mouen i els temps tenen profunditat.

No és d'extranyar que davant d'aquesta realitat, fins i tot els pintors esdevinguts cineistes «descobriessin» que el secret podia raure en la música. I d'aquí en surten doncs no només les prediccions teòriques⁴ de Survage, que ja hem esmentat, sinó també un seguit d'experiències que, sovint, aniran lligades al concepte de «cine pur», és a dir alliberat de qualsevol contacte amb la literatura.

El *Manifeste des Sept Arts*,⁵ publicat per Ricciotto Canudo a París, el 1911, és posterior al llibre esmentat de Bragaglia, però d'una manera directa precedeix i incita tant als escrits teòrics de Louis Delluc com els llibres de Jan Epstein. Es fa difícil de destriar qui és primer, puix que una pila de fets passen en poc temps, i tant les obres com els llibres o articles que les comenten sorgeixen en una mena de brou de cultiu en el que figures que mai varen realitzar films —com Guillaume Apollinaire a França o Prampolini i Marinetti a Itàlia— s'hi implicaven en tant que inspiradors i sostenidors.

Quan bona part de la pintura post-impressionista i de ruptura tendeix a l'estudi de la «pintura-pura», a valorar el color, les formes en elles mateixes, la llum i el moviment —expressionisme abstracte, rayonisme, suprematisme, constructivisme, futurisme⁶—la constatació del valor rítmic del cinema els havia d'acostar forçosament a les propostes *musicals*. El resultat serà l'equivalent: el «cinema pur». Però no tots els acostaments es fan ben bé a l'hora ni en un mateix ambient geogràfic, històric o social. El que hi hagi coincidències o, en alguns casos, directes influències entre uns i altres no significa necessàriament una coherència volguda ni uns camins únics de recerca. Un repàs als noms principals ens en

4. Malgrat esforços personals per a poder veure els originals que Survage havia fet com a punts de partida de la seva cinta, ha estat impossible de constatar-ne l'existència més enllà de testimonis orals. Malgrat això, l'autor està convençut que Survage va intentar realment construir el film, portar a la pràctica les seves teories i que una recerca suficient en donaria prova física.

5. El text complet d'aquest manifest pot ésser consultat, en traducció catalana a l'«Antologia de Textos i manifestos cinematogràfics» publicats per Maria Antònia Aloguin, Josep Enric Montèrde i Esteve Rimbau a la «Sèrie Fructuós Gelabert», número 2, Edicions Robrenyo de Mataró, el 1978.

6. L'autor vol fer notar que conceptes com «constructivisme» o «futurisme» tenen significacions emparentades però no pas iguals a l'Europa Occidental i a la URSS i que, per tant, tota interpretació més acurada hauria de fer-se partint d'anàlisis permenoritzades i degudament situades.

donaran prous indicis, en aquest treball que no preten més que ésser un punt de partida per a una recerca sistemàtica.

Leopold Survage (Moscou, 1879-París, 1968). D'origen rus i escandinau, però format pictòricament a París, publicà —al número de juliol-agost del 1914— de la revista *Soirées de Paris* dirigida per Apoquinaire, una mena de manifest sobre el «Rythme Coloré». En el mateix s'afirma que «*Le rythme coloré n'est nullement une illustration ou une interpretation d'œuvres musicales. C'est un art autonome, quoique fondé sur les mêmes données que la musique*».⁷ El procediment era el d'una mena d'animaació, sistema que després havien de reprendre la majoria, o almenys una branca important dels buscadors de ritmes. Preveia que per a un fragment de tres minuts hauria de necessitar entre mil i dues mil imatges originals però no pensava pas realitzar ell tots els dibuixos: només un equip a les seves ordres i partint de les indicacions d'unes imatges-base i d'unes cadences podia realitzar aquest projecte que, malauradament, fou interromput per la Guerra Europea i ja no fou reprès.

Anton Giulio i Carlo Ludovico Bragaglia (Frossinone, 1889 i 1894, respectivament). Fills del director de la «Cines», la més important productora italiana del seu temps i germans d'Arturo B., fotògraf primer, posteriorment actor i, a la fi, director dels estudis Cinecittà, a partir del 1939, els germans Bragaglia estigueren lligats al món del teatre, de la fotografia i del cinema desde la infància. Però al mateix temps, plens d'inquietuds artístiques, estigueren en relació directa amb els artistes plàstics de la seva joventut i, d'una manera ben directa, amb Prampolini.

El 1916 i per a la «Novisíssima Film», Anton Giulio realitza *Perfido incanto*, en el qual, valent-se d'aparellatges òptics insòlits, feia esdevenir «abstractes» objectes i personatges reals, precedint així els treballs de Louis Delluc a França i els dels «abstractistes» alemanys dels anys vint.

Ell mateix fundà, el 1818, la «Casa d'Arte Bragaglia», conjuntament amb el seu germà Carlo Giulio. Posteriorment, s'interessaran pel teatre: «Teatro degli Independenti» (1918) i «Teatro delle Arti» (1937 al 1943).

Carlo Giulio, pel seu compte, continuà al cinema, en el qual debutà com a director amb *La borsa o la Vita* (1932), de caràcter surrealitzant, per a caure posteriorment en el cinema estrictament comercial, on treballà fins al 1956, sense reeixir més que en un film de forta tendència realista, *La fossa degli Angelli* (1936).

Germaine Dulac (G. Saisset-Schneider) (Asnières, 1881-París, 1942). Procedent del camp del periodisme, Germaine Dulac fou una de les primeres persones que emprengué la crítica cinematogràfica seriosa, més

7. Vid., nota núm. 1.

enllà del mer comentari destinat a un consum ràpid. Interessada pel que veia fer, volgué saber-ne el com i el perquè i això la portà a estudiar les tècniques del cinema tant al seu propi país com a Itàlia. Els films que realitza durant els anys 1916-1918 poden ésser considerats un aprenentatge, però, el 1919, amb *La fête espagnole*, comença a derivar cap a posicions avantguardistes, dins les coordenades marcades per Louis Delluc. Posteriorment, serà el seu contacte amb els productors russos exiliats el que facilitarà el seu camí vers una major depuració estilística, en la qual els elements picturals i rítmics s'imposaran cada vegada més, com a *Ame d'artiste* (1925) i, sobretot, amb *La coquille et le Clergyman* (1926) que marca el punt àlgid de la seva col·laboració amb Antonin Artaud, amb una voluntat conscient de subversió tant estètica com ètica. Desgraciadament, aquesta col·laboració dura poc i Germaine Dulac es veu obligada a retornar cap a films més comercials i preciosistes. Però no volent continuar per aquesta via, cada vegada s'inclina més a la recerca del «cinema pur» i per a aconseguir el seu alliberament fundà una productora que es dedicà als films directament abstractes, amb utilització d'imatges deformades per la seva visió i lligades a ritmes musicals concrets: *Étude cinématographique sur un arabesque* (de Debussy) i *Thèmes et variations* (1928) o *Disque 927*, basat en peces pianístiques de Chopin. La manca d'èxit públic de les seves descobertes i l'arribada del sonor fan que deixi la creació per a dedicar-se a la pedagogia i, entre 1930 i 1940, a dirigir sèries d'actualitats com *Pathé Journal*, *France Actualité Gaumont* i *Le Cinema au service de l'Histoire*.

Si les seves obres creatives no obtingueren èxit de públic i si fins la crítica mostrà reticència davant alguns dels seus treballs més agosarats, en canvi les seves descobertes foren aprofitades per altres cineïstes, tant del seu temps com posteriors.

Louis Delluc (Cadouin, 180-París, 1924). Assagista i periodista brillant, esdevindrà el paladí d'una concepció artística i culta del fet cinematogràfic. A partir del 1914, comença a exercir la crítica de cinema i tres anys més tard esdevé cap de redacció de *Film*, la primera revista especialitzada que no es limita a una crítica dirigida als espectadors sinó als especialistes i en la que col·labora amb Henri Diamant Berger. Per a donar la importància que creu ha de mereixer el cinema, no dubta a demanar col·laboracions de persones lligades a la cultura avançada del seu temps: Guillaume Apollinaire, Louis Aragon, Jean Cocteau, Colette, André Antoine. El 1918 fundà una plana cinematogràfica —«Cinema et Compagnie»— al diari *Paris Midi* que esdevindria la tribuna de tot el cinema avantguardista i de les seves pròpies teories. Iniciador mundial del cineclubisme, funda un òrgan d'expressió per a aquest moviment: *Cinéclub* (1818), al que seguirà *Cinéa*, fins al 1923, punts de partida teòrics de tota

l'avantguarda cinematogràfica francesa i on es publiquen manifestos i debats entre partidaris de diverses concepcions de la mateixa.⁸

Si l'obra de mestratge teòric de Delluc és important, en canvi les cintes no contenen en realitat massa novetats respecte d'altres autors cinematogràfics de l'època i, sobretot, prenen sovint un aspecte gradiloqüent i exagerat, malgrat la seva intenció d'exemplificar aspectes teòrics o, precisament per això. Les mostracions pròpiament abstractes hi són rares. De totes maneres, les proposicions de Delluc tingueren èxit entre els seus coetanis i successors i fou a partir d'elles que molts cineïstes derivaren vers l'abstracció. D'altra banda i per a entendre les preocupacions i els ambients de l'època, val la pena de llegir alguns dels seus llibres, especialment *Cinéma et compagnie* (1919), *Photogénie* (1920), *La jungle du cinéma* i *Drames du cinéma* (1923) i de veure els films *Fumée noire* (1920), *Fievre* (1921) i *La femme de nulle part* (1921-1922). La seva prematura mort fa difícil opinar sobre quina hauria estat la seva orientació posterior i com hauria encaixat l'aparició del sonor.

Hans Richter (Berlín, 1888-Locarno, 1976). Pintor que començà practicant el dadaisme, deivarà la pintura i aquella tendència artística per a ésser un dels creadors de l'avantguarda cinematogràfica alemanya, treballant a la Bauhaus i esdevenint més tard el director de l'«Institut tècnic del film» al «City College» de Nova York.

La seva obra fílmica cal examinar-la en tres aspectes ben diferenciats, malgrat que en alguns casos, les tres tendències coincideixin.

Del 1921 al 1926 realitza films pròpiament abstractes, a base de preses d'animació sobre cartrons mòbils, dibuixos de línies o de polígons. Es l'època més creativa i que tindrà una forta repercusió directa a Alemanya i indirecta, i posterior, a la majoria dels «abstractistes» fílmics. *Rythmus '21*, *Rythmus '23*, *Rythmus '25* i *Filmstudie* (1926) formen part d'aquelles obres que hauran d'influir en Vic Eggeling, Oscar Fischinger, Len Lye, Walter Ruttmann i posteriorment en Norman McLaren.

Vers 1928 comença una nova etapa en la que ell serveix de pont entre les novetats que venen de l'Est —El «Cinema-Ull» de Vertov— i de l'Oest —el «cinema Pur» i altres moviments francesos—. És el moment en què farà *Vormittagspuk* i de *Nachmittag zu den Wetretten* (1928), construïdes amb imatges documentals, però prenent-les com a elements d'una combinatòria de sentit aleatori. La seva trobada amb Eisenstein a *La Sarraz* (1929), on la neutralitat i el mecenatge suís els permeten d'elaborar una proposta sobre la llibertat de creació, en contra de les imposicions de la producció, així com el seu interès pel documentalisme soviètic, fa

8. Cal recordar que, en la baralla per definir la «fotogènia», Delluc creia, encertadament, que hi havia més bellesa al «Judex» de Feuillade que a d'altres intents més «intellectuals».

que, el 1933, es translladi a la URSS, on iniciarà un documental inacabat, *Metall*. La pujada del hitlerisme el farà exiliar-se als EUA, on treballa des d'aleshores. Amb aquest viatge comença una nova etapa que tindrà com a resultat un film, *Dreams that Money can buy* (1946), que es convertirà en una mena de catàleg de les formes de l'avantguardisme mundial.

Al primer episodi, Ferdinand Leger reprenia els sistemes emprats a *Le ballet mécanique*; al segon, Max Ernst presentava un exemple d'onirisme surrealista; el tercer era constituït per una visió de les escultures mòvils d'Alexander Calder; al quart, Marcel Duchamp gastava una humorística burla a la manera dadà i incloïa elements del seu *Anémic-Cinéma*; al cinquè, el guió de Man Ray s'enreia del cinema comercial. Cada episodi o part era musicada per un gran músic, excepte el primer, que agafava una vella balada americana: Poul Bowver, Edgar Varèse, John Cage i Darius Milhaud.

Aquesta represa d'interès per la relació música-film serà el motiu principal del seu darrer film, *8 x 8*, en el que treballa sobre la funcionalitat de la música, sobre la música «concreta», en una composició audiovisual a la qual, apart de Richter, hi treballen Alexander Calder, Jean Cocteau, Jacqueline Matisse i John Bowles.

Viking Eggeling, anomenat «Vik» (Lund, 1880-Berlin, 1925). Pintor i dibuixant, treballà una mica per tot Europa, com un professor itinerant, fins que conegué Hans Richter a Zürich. Translladats tots dos a Berlin, preparen un film, *Vertical-Horizontal Mass* que interessà a la totpoderosa UFA, la qual facilità la tasca que Eggeling havia imaginat des del 1918: un cine en el qual «la forma sigui inseparable del moviment». Del 1921 al 1925 treballà en diverses «Simfonies Visuals» que culminen, el 1925, amb la famosa *Simfonia Diagonal*. Cinc dies després de l'estrena del film, Eggeling moria de manera sobtada i els seus experiments no foren directament represos per ningú, però sí que fonamentaren altres recerques, properes a les primeres de Richter. Els seus instruments de treball: línies i grafismes geomètrics dibuixats en negre sobre fons grisos o blancs o animats gràcies als moviments de la càmera i a l'animació fotograma per fotograma.

Walter Ruttmann (Frankfurt, 1887-Berlin, 1941). Amic personal de Hans Richter, abandonà la pintura per a dedicar-se al cinema. Tenint en compte els treballs del seu amic i també els de Vick Eggeling, elaborà el seus films *Opus I* (1923), *Opus II* (1923), *Romanze in der Nacht* (1924), *Opus IV* i *Opus V* (1926), tots ells films d'animació sobre motius abstractes. Les repercussions d'aquests films, més decoratius i assequibles que els d'Eggeling o els de Richter dels mateixos anys, no es feren esperar. Així, el 1923, col·laborà amb Fritz Lang per a les seqüències oníriques de

Die Nibelungen (Siegfrieds Tod) i a una seqüència fantàstica de *Lebendes Buddhas (La vida de Buda)* de Paul Wegener.

De totes maneres, atret com Richter pels experiments de Dziga Vertov, abandonarà l'abstracció pura, si bé no la base «musical» dels seus films. Així, el 1927, realitzà *Berlin, Symphonie einer Grosstadt*, documental de la vida de la ciutat fet amb imatges reals però amb deformacions o variacions rítmiques introduïdes per via òptica, de laboratori o per l'acuradíssim muntatge. Malgrat que el film era mut, el compositor Edmund Meisel li va escriure una partitura expressa, amb la qual fou estrenat. L'èxit de la cinta fou enorme no només entre la crítica sinó entre el públic i això possibilità que dos anys després pogués estrenar *Melodie der Welt*, un viatge fantàstic a través del món en cinquanta minuts, on el ritme i les deformacions d'imatges ho són tot però al servei d'una disciplina *musical* a la que posà música Wolfgang Zeller i s'estrenà com a cinema sonor. Els problemes de la sonorització impressionaren vivament Ruttmann i el portaren a fer un «film sense imatges» en el que —un curt metrartge— les accions són implícites: la pantalla resta fosca, però els sorolls ens en donen el contingut. El 1931 fa un curt, *In der Nacht*, basat en un comentari amb imatges reals però preses fora de qualsevol desig argumental de la peça de Schumann. Quasi al mateix temps treballà encara per a una seqüència abstracta del film d'Abel Gance *La fin du monde*. Però aquest havia d'ésser el seu darrer treball en tal direcció, doncs, a partir del 1933 i fins a la seva mort, es dedicà al cinema comercial propiament dit encara que tant a algunes seqüències del seu film italià *Acciaio* (1933) o al documental llarg *Mannesmann* (1937) insisteix encara en la bellesa pràcticament abstracta d'unes màquines en moviment o del fluir de l'acer fos.

Marcel Duchamp (Blainville, 1887-Neuilly, 1968). Pintor i inventor lligat als moviments més agosarats de l'avantguarda francesa i en especial al dadaisme i al surrealisme. Ben aviat s'interessà pels fenòmens de la visió humana i en especial amb els relacionats amb la captació del moviment. El seu primer contacte amb el cinema serà com a actor d'una mena de paròdia sacrílega de l'enterrament d'un poeta, filmada per René Chomette —anomenat René Clair— construïda per aquest en col·laboració amb Francis Picabia: *Entr'acte* (1924), i que havia d'ésser presentada al públic en els intermedis d'un «ballet» d'Eric Satie.

Però la seva gran aportació al cinema és *Anémic Cinéma*, un curt realitzat el 1925 en el qual jugà amb els límits de la percepció sensible gràcies a un dels seus invents: el disc-òptic, capaç de produir foto-relleus. Les imatges del disc rodant encaterinen l'espectador que no busca en absolut «entendre», sinó «veure». Posteriorment, en algunes de les seves estades als EUA, col·laborà en alguns films de Hans Richter, especial-

ment a *Dreams that Money can Buy* (1944-1947), *8 × 8* (1955-1958) i *Dadascop* (1956-1961).

Oscar Fischinger (Geinhausen, 1900-Hollywood, 1967). Seguidor de la línia marcada per Richter, Eggeling i el primer Ruttmann, començà a treballar sobre els fenòmens de les llums i les ombres sobre figures geomètriques perfectes i amb procediments d'animació diversos, al mateix temps que es dedicava al film publicitari. L'aparició del color li permeté, a partir del 1926, realitzar els seus *Studien 1-9*, sèrie amb variacions de formes geomètriques en moviment. Entre 1927 i 1928 realitzà *Composition im blau*, veritable intent de «partitura cinematogràfica» a la que seguirien treballs sobre les *Dances Hongareses de Brahms*, *L'Aprenent de bruixot de Paul Dukas* i la *Rapsodia hongaresa de Brahms*. A l'adveniment del nazisme es translladà als EUA, on perfeccionà les seves tècniques amb *Allegretto* (1933), *Optical poema* (sobre partitures de Litsz) i, el 1938, l'ambiciosa *Rapsody in blue* sobre l'obra de Gershwin i *An American March*. Contractat per Walt Disney per a fer la seqüència sobre la Tocata i Fuga de Bach al film *Fantasia*, el radicalisme en l'abstracció no plau a Walt Disney, i això representa el declivi de la seva carrera.

Dionisi Arkadievitx Kaufman, dit *Dziga Vertov* (Byalistok, 1896-Moscú, 1954). Als vint anys s'interessa pels problemes de la comunicació humana i de manera especial per aquells relacionats amb el so i l'oïda, fundant —el 1916— un «Laboratori de l'orella». Amb la revolució, posà els seus coneixements al servei dels soviets i començà la seva carrera de cineïsta com a montador dels documentals i actualitats. El 1918 començà la seva sèrie informativa *Kino-Nedelia* (*La setmana en cine*) que perdurà tot el llarg del 1919, i de la qual en sortiran quaranta números. El mateix 1919, i aprofitant el material reunit, fa un muntatge de llarga durada, *Godovcina Revoliutsii* (*L'aniversari de la Revolució*), en el que començà a introduir idees pròpies sobre el muntatge, al que en seguiran d'altres com *Boj pod Tsaritsinom* (*Els combats davant Tsaritsin*) (1920) i *Istoria Gradranskoj Vojnii* (*Història de la Guerra Civil*) (1922). Però al mateix temps, Vertov i el seu germà Mikhail comencen a definir la seva nova concepció. Així, publiquen el primer manifest, «Nosaltres», a la revista dels constructivistes, *Kinophot* (1922), i un any després, a la revista *Lef*, el text bàsic de la seva teoria: «Kinoks Revoliutsia»⁹ a partir del qual anirà construint-se el sistema del «Kino-Glass» (Cinema-Ull) que serà exemplificat pels noticiaris *Kino-Pravda* (*Cinema-Veritat*,

9. Per a una comprensió de la figura de Vertov, cal llegir la biografia del mateix feta per Georges Sadoul que pot ésser consultada en traducció al castellà, editada amb el títol de «El cine de Dziga Vertov», Ediciones ERA, S. A., Mèxic, 1973.

23 números entre 1922 i 1925), però també per la pràctica del dibuix animat.

El 1924 inicià una sèrie de llargs, amb el títol genèric de *La vida a l'imprevist*, el primer número dels quals, *Kino Glass*, és una peça directament programàtica. *Xagai Soviet (Endavant soviè!)* (1926), *Xestaja cast Mira (La sisena part del món)* (1927) i *Odinnadxatii (L'any onzè, 1928)* representen avenços que havien de culminar a *Txeloviek's Kinoapparatom (L'home amb la càmera, 1929)*. Però els resultats pràctics de les seves teories resulten difícils d'admetre pel poder soviètic i després de les seves dues primeres cintes sonores, *Simfonia Donbassa-Entuziasm (La Simfonia de Dombas-Entusiasme, 1930)* i *Tri pesni o Lenin (Tres cants sobre Lenin, 1934)* haurà de renunciar a bona part de les seves teories. L'any 1927 el seu germà petit, Boris, havia abandonat el país, tot emportant-se però bona part de les coneixences i idees que varen arribar així a Alemanya i França primer i posteriorment als EUA. Si la seva influència sobre Eugène Deslaw, Jean Vigó i altres cineastes d'avançada fou important, el que resulta més interessant és la seva visió poètica: els seus films són presos avui com a model pels joves realitzadors de videogrames. L'ull pur de la càmera, sense aditaments de la cultura literària burgesa anterior; el muntatge i els trucatges, tant òptics com de laboratori, havien de contribuir a una nova visió de la realitat, una visió complexa a la qual l'electrònica i l'electromagnètica ofereixen ara bona part de les possibilitats que Vertov va definir.

Len Lye (Christchurch, Nova Zelanda, 1901). Començà a estudiar a Austràlia, vers el 1921, els efectes de pintar o gratar directament sobre pel·lícula però es a Anglaterra on podrà desenvolupar-los, gràcies a l'ajuda de John Grierson que el fa entrar a la «G.P.O. Film Unit» després de veure el seu primer film important, *Tusalava* (1928) fet encara per procediments d'animació tradicionals. Es amb *Color Box* (1935) quan pot fer arribar al públic un primer film pels nous procediments. A aquest seguiran *Kaleidoscope, The birth of a Robot* i *Rainbow* (1936), *Trade Tatoo* (1937), *Swinging the Lambeth Walk* (1939) i *Musical poster* (1940). Amb la guerra mundial, es transllada als EUA on espera poder ampliar el seu camp d'experimentació. Allí realitza noves descobertes tècniques en el treball directe sobre el film i després de col·laborar a la sèrie *The March of the Time*, realitza *Color Cry* (1952), *Rythm* (1958), *Free Radicals* (1958), i un llargmetratge que li ocupa del 1961 fins al 1966, *Particles in the Space*.

La majoria dels procediments de Len Lye influïren de manera directa sobre Norman McLaren, que el considerà com el seu mestre. I a través dels deixebles d'aquest, influí en tots els països anglosaxons.

Iievguenii Starxenko, anomenat *Eugène Deslaw* (Kiev, 1900). Aquest càmera ucraïnès es transllada a França als inicis de la dècada dels vints. El 1925 començà a investigar sobre les combinacions rítmiques que oferia el muntatge i sobre les deformacions abstractitzants de les imatges gràcies a procediments òptics, mecànics i de laboratori. Interessat pel «futurisme», realitzà films com *La marche des machines*, *Negatif*, *La nuit électrique* i *Parnasse*, del 1927 al 1929. Però les dificultats en què treballava el varen portar a ésser gregari del director i actor Jean Daroy, per a qui féu *Vogue mon cœur* (1934) i *La guerre des gosses* (1936). Posteriorment intentà tornar a treballar sol, amb *A nous la jeunesse* (1938), però la guerra acabà d'arruinar-lo i posteriorment es dedicà exclusivament a labors de càmera.

Berthold Bartosch (Polaun, Boheima, 1893-París, 1968). Pintor i arquitecte format a l'Académie de Belles Arts de Viena, entrà en el món del cinema per la via del documentarisme científic i didàctic. Quan abandonà Viena anà a treballar a Berlín, on realitzà documentals fins que tornà al món de l'animació amb *Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926), com a col·laborador de Lotte Reininger. El 1930 es translladà a París, on podrà fer la seva obra més característica: *L'Idée* (1932), film d'animació partint de dibuixos de Frantz Maserel i amb música d'Arthur Honeger i en el qual aplica tècniques inventades per ell i on fa recerques sobre la representació tridimensional. Com en tants d'altres casos, la Guerra Mundial l'obligà a reduir els seus treballs de recerca i tant el seu primer llargmetratge experimental en colors com d'altres, fets amb base humana però deformada com a caricatura, es perden durant la guerra. A partir del 1956 es dedicà a l'experimentació de noves tècniques, que va transmetre a d'altres cineïstes i tècnics, però ja no produí films per al públic.

Man Ray (Filadèlfia, 1890-París, 1976). Pintor i fotògraf, s'inclinà aviat cap al Dadaïsm i contribuí al llençament d'aquesta tendència als Estats Units d'Amèrica, on fundà l'anomenada «Societat Anònima». Translladat a França el 1921, fluctuarà entre el Dadà i el Surreal i es distingirà en el camp de la fotografia, imitant-la primer pictòricament i practicant-la després. Introdueix novetats com els *rayographes* —impressions d'objectes reals sobre paper fotogràfic— i decideix intentar experiments cinematogràfics, el primer dels quals serà *Le retour à la raison* (1923) i en el que utilitza imatges reals totalment descontextualitzades, prenent-les com a elements d'un «ludus» combinatori. Als seus films següents —*Emak Bakia* (1927) i *L'Etoile de Mer* (1928)— va més lluny del que ho havia fet la Dulac amb *La Coquille et le Clergyman*, deformant les imatges i composant un poema abstracte de formes i ritmes. En canvi, a *Les Mystères du Château de Dé* (1929) es lliurà a un joc d'imatges nítides, sense cap

deformació, però donant-les-hi una composició onírica, d'acord amb certes formulacions surreals. Posteriorment abandonà el cinema, però segueix treballant en la fotografia. Només esporàdicament, com en el cas de *Dreams that Money can Buy* de Richter, col·labora amb altres cineïstes.

Jean Bonaventure de Vigo, anomenat *Jean Vigo* (París, 1905-1934). Fill d'una família d'origen espanyol, Jean Vigo visqué una vida difícil i curta però d'una impressionant intensitat que plasmà en els seus films, Féu amiatat amb Boris Kaufman, ja citat com a germà de Dziga Vertov, i entre ambdós iniciaren una tendència derivada fins a cert punt del «Cine-Ull», al que Vigo batejà com a «Punt de vista documentat» o «Documental social». ¹⁰ Les lliçons rítmiques i els automatismes de la càmera són aquí utilitzats com a armes «*pour éviter les subtilités du cinéma pur*», del que Vigo abominava per semblar-li elitista. Aquests propòsits queden clarament expressats al documental *A propos de Nice* (1929-1930) i d'altres no acabats, i tenen una continuïtat amb *Zero en conduite* (1933), en la qual el sentit de la caricatura s'elevava a la categoria d'exemple, i que fou prohibida fins al 1945. Amb *L'Atalante ou Le Chaland qui passe* (1934) es continuava la tendència a la caricatura ferotge de la societat, però sense excloure la creació d'un «halus» de tendresa. La prematura mort de Vigo deixà sense continuïtat una obra que ha tingut una influència decisiva no només a França sinó també a Itàlia i a l'Estat espanyol.

Norman McLaren, un cas especial, nat a Sterling, el 1914 i mort a Montreal el 1987, McLaren apareix com l'hereu i com el transmissor de tot el que portem escrit, però també com el cineasta que d'una manera més continuada, conseqüentment i sistemàticament ha volgut experimentar totes les possibilitats expressives que el cinema podia oferir.

Estudiant d'escenografia teatral a la Glasgow Arts School, McLaren descobreix el cinema gràcies a la Film Society (Cinema Club) de la seva ciutat. Allí pot conèixer les obres d'Eggeling, Richter, Ruttmann, Bartosch, però també les de Man Ray, Marcel Duchamp, Germaine Dulac i l'*Avant-garde* francesa, així com les avançades dels artistes soviètics.

Però de tot el que el cinema li ofereix, el que més li interessa és el moviment: «*I see movement, rather than specific image. My whole mind thinks in terms of movement. Movement is my basic language. It's the movement in the music that captures my imagination first — other things*

10. La posició de Jean Vigo al cinema francès sempre fou «incòmoda» ja que atacava directament les formes i els fons de la societat francesa bé pensant i elitista. La seva primera cinta llarga, «Zero en conduite», realitzada el 1933 no va poder ésser estrenada públicament fins al 1945, després de la lliberació de França, pels prejudicis de la censura oficial, republicana primer i de Vichy després.

come second».¹¹ Així no és d'extranyar que, ajudat per un company —Stewart McAllister— renti noranta metres de film de 35 mm i després pinti a sobre, amb tinta xinesa negra, una sèrie de dibuixos geomètrics abstractes que després, a la projecció, sincronitza amb la música d'un disc. McLaren té aleshores dinou anys i aquesta cinta sense títol, però que figura als catàlegs filmogràfics de l'autor amb el nom de *Hand-painted Abstraction* determina el seu futur. Encara a la Glasgow Arts School farà, amb el seus companys, films d'animació plens d'ironia i d'imatge real, però usant trucs i muntatges: *Seven till Five* (1933), *Camera makes Whoopes* (1935), *Coulour Cocktail* (Film abstracte), i una obra antimilitarista, feta movent homes i objectes per animació i trucatge: *Hell Unlimited*.

Havent vist aquests darrers films als festivals de cinema d'afecionats, John Grierson li promet feina al «General Post Office Film Unit» de Londres, lloc on en aquell moment treballaven els més progressistes cineastes britànics. Just arribat, troba la primera feina: translladar-se a la Península Ibèrica, com a càmera, per a fer la crònica de la guerra civil. Les sèves vistes constitueixen el gros de la cinta d'Ivor Montagu *Defense of Madrid*, al muntatge de la qual també contribuí.

El 1937, rep l'encàrrec de fer dos films: *Book Bargain (La Guia de Telèfons)* i *News for the Navy (Notícies per a la Marina)*. Es tracta de cintes molt didàctiques en les que la imaginació no semblava tenir-hi gaire a fer. Però a la primera hi introdueix el so sintètic i la segona l'usa com a banc de proves per a posteriors trucatges d'animació. El 1938 fa *Love on the Wings (Amor a les ales)* per al servei de Correus, inspirant-se en un «divertimento musical» de Jacques Ibert i en el que juga a transformar símbols del correu —un cavall alat— amb les representacions de dos enamorats i dels seus sentiments, mitjançant signes, i posats tots ells sobre fons surreals.

Essent pacifista i no volent contribuir a la propaganda bèlica, abandonà la GPO i marxà vers els EUA. Però havia après que «*En travaillant constamment avec la pellicule dans la salle de montage, j'en vins à me rendre nettement compte que la base du cinéma n'était rien d'autre qu'une bande de celluloïde dont la longueur représente le TEMPS. Ma première impulsion: dessiner directement sur le film sans me servir d'une caméra me parut de plus en plus légitime*».¹² Resulta significatiu que el seu primer treball als EUA sigui per a la televisió aleshores naixent: *Greeting Shot*

11. Malgrat que McLaren ha generat una notable quantitat de literatura, recomanem vivament la lectura del llibre «L'Opera di Norma McLaren», d'Alfio Bastiancich, publicada per G. Giapichelli a Torí, per compte de la «Facoltà di Lettere e Filosofia» de l'Universitat torinesa, com a memòria de l'any acadèmic 1980-1981.

12. Voldria agrair aquí l'ajuda Mrs. Betty Hobden, durant molts anys encarregada de la filmoteca l'ambaixada del Canadà per totes les facilitats que ens proporcionà per al visionat de films i per les informacions de tota mena sobre la figura de Norman McLaren. Ella, com l'autor, creia en el «film directe».

for NBC-TV (1939). És a partir d'aquest moment que començarà a treballar per a diversos centres artístics progressistes, i entre ells per a la Fundació Guggenheim. Aleshores vindrà la definitiva versió del «cinema sense càmera».

Ja afermada la seva posició als EUA, és cridat al Canadà, on el seu vell amic i mestre John Grierson ha estat encarregat de crear el «National Film Board» on, en el futur, es desenvoluparà tota l'experimentació plàstica i sonora de la dinàmica McLareniana. Del 1940 fins a la seva mort, McLaren tindrà on treballar, formarà equips de treball i deixebles i descobrirà milers i milers de possibilitats, tant en el terreny de l'animació visual com en la del so sintètic. L'única interrupció en la seva labor canadenca fou el 1949 per a complir un encàrrec de la UNESCO: preparar un grup d'animadors a la Xina que poguessin treballar amb mitjans reduïdíssims i ho fessin per a molts milions de persones. Era una empresa en la que podia perfeccionar el seu sentit pedagògic. De l'experiència en sortiren cinc films didàctics dedicats a la salut i que no han estat coneguts a Occident.

Pintat directe, raspat, pixillació, pissarra de guixos, animació tridimensional, so sintètic, so pintat directament sobre el film... totes les tècniques utilitzades o inventades per McLaren es veuen avui confirmades mitjançant els nous mitjans. Malgrat el seu amor per les tècniques artesanes i manuals, és ell qui anuncia i «pre-fa» allò que després haurà d'ésser el dibuix per computadora. En una seixantena de films McLaren estudià les entrayes d'un mitjà expressiu i, encara que restarà ignorat de les majories sotmeses a la dictadura del gust emanada dels productors comercials i dels interessos financers de les distribuïdores, tant els estudiosos de l'art com els tècnics no podran prescindir de la seva tasca i dels seus resultats.

A la recerca d'un concepte no pas nou però menystingut

Es clar que en aquesta llista hi manquen molts noms i experiències. Per exemple un apartat dedicat als peoners del cinema, un altre als que definiren un estil diferenciat —Gance, L'Herbier, Lang, etc.— o els qui, més o menys fructuosament, volgueren seguir els camins de les altres arts sense deixar de fer espectacle públic —Wiene, Pabst, Eisenstein—, i encara aquells que descobriren, sovint per necessitats pedagògiques, la vàlua del cinema —Painlevé, Terzieff—, però, com a resultat d'aquesta llista d'urgència no hi ha dubte que, de molt aviat, hi hagué qui entengué que el cinema anava bastant més lluny de la mera representació argumental o d'una serialització d'imatges.

No resulta difícil observar que aquests trànsfugues de la comercialitat, aquests buscadors del més enllà estètic, ho fan partint de dues tecnologies diferents: els que utilitzen la imatge real i els que treballen amb

dibuixos, pintures o elements creats a posta. Tampoc soprèn que en els orígens de la recerca d'aquest grup humà hi hagi tres puntes: els preocupats per la imatge fotogràfica i la seva utilització, els preocupats pel ritme i els preocupats pel so. I tots junts, interessats sobre el problema de si cal una síntesi —la majoria— o si cal un trencament —Dziga Vertov, per exemple—. Passa massa sovint que els historiadors de les Arts oblidin el paper jugat pel cinema o per una recerca que parteix de la consciència fílmica. Així, l'interès de Prampolini o dels germans Corra a Itàlia i les de Duchamp o Man Ray a França, les de Bartosch o Richter a Alemanya... haurien d'ésser estudiades no pas com a detall, sinó com una de les bases de l'art «cinètic».

Rudolph Arnheim afirmava: «El que és estèticament bell és allò que consent la Màxima estimulació amb el Mínim esforç».¹³ A partir d'aquesta afirmació es podria caure en un perill: deixar les coses tal com són o reduir-les a una mena de raó matemàtica que té ben poc a veure amb la intrínseca complexitat no ja de les percepcions sensibles sinó de les seves elaboracions dialèctiques per part dels subjectes receptors, si no és de les voluntats ètiques dels productors de missatge... Es clar que Arnheim corregeix a continuació el seu propi pensament, i l'acota i explica, però aquesta és, encara avui, una posició perillosa quan s'ha de treballar amb un mitjà que, abans de tenir temps de definir-se clarament, ja es troba davant d'unes descobertes que el poden millorar, però que arriben quan encara no hi ha hagut temps ni mètode per a una assumpció del que es tenia.

Per un casual, l'autor d'aquestes línees acaba de veure un «video-clip» fet fa uns dies per persones molt joves. La majoria de les descobertes explicades o suggerides en aquest article hi són presents... però encara no hi ha hagut una aprehensió ordenada, científica i no astringent, i ens estem limitant a donar voltes sobre el ja descobert, sense anar més lluny. Aquesta seria una bona tasca per a universitaris i val a dir que, quasibé ignorades o en secret, les tasques de la malaguanyada Eugènia Llinàs,¹⁴ o la recent tesi d'Anna Miquel abonen aquesta opinió.¹⁵

MIQUEL PORTER MOIX
Professor del Departament d'Història
de l'Art (U.B.)

13. Rudolph Arnheim és una autoritat reconeguda en el món de la imatge i aquesta remarca no representa en absolut un desacord amb la majoria d'opinions que s'expressen en la seva extensa obra i que hem emprat com a bibliografia, amb molt de profit.

14. El 1981 vaig tenir el goig de dirigir la tesina de llicenciatura d'Eugènia Llinàs i Corominas sobre una «Aproximació al Cinema d'Animació» en la qual explicava algunes de les seves experiències. Malauradament, morí abans de poder portar a terme la seva Tesi Doctoral. Algunes de les invencions realitzades per ella són explicades a la documentació de l'oficina barcelonina de la Propietat Intel·lectual.

15. Els treballs professionals i docents d'Anna Miquel són recollits a la seva Tesi de Doctorat, no publicada, amb el títol de «Arte y Animación», admesa amb qualificació de «cum laude» per la Facultat de Belles Arts de l'Universitat de Barcelona,

BIBLIOGRAFIA

- ALGUIN, Maria Antònia; MONTERDE, José Enrique; RIAMBAU, Esteve (Eds.): *Antologia de textos i manifestos cinematogràfics*, vol. I: «Dels inicis al Neorealisme», Ed. Robrenyo, Mataró, 1978.
- ARNHEIM, Rudolf: *El Cine como Arte*, Ed. Paidós, Col. Paidós Estética, núm. 6, Barcelona, 1986.
- BASTIANCICH, Alfio: *L'Opera di Norman McLaren*, Università di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, Ed. G. Giappichelli, Torino, 1982.
- MITRY, Jean: *Estética y Psicología del Cine*, Ed. Siglo XXI de España, Madrid, 1978, 2 vols.
— *Histoire du Cinéma*, Editions Universitaires, J. P. Delarge, París, 1967-1980, 5 vols.
- ROMAGUERA I RAMIO, Joaquim; ALSINA THEVENET, Homero: *Fuentes y documentos del Cine*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- RONDOLINO, Gianni: *Storia del Cinema*, Ed. UTET, Torino, 1977, 2 vols.
- SADOUL, Georges: *Histoire Générale du Cinéma*, Ed. Denoel, París, 1950-1975, 6 vols.
— *El Cine de Dziga Vertov*, Ed. ERA, Mèxic, 1973.
- VARIS: *Filmlexicon degli autori e delle opere*, Ed. Bianco e Nero, Roma, 1958-1974, 11 vols.