

Al finalitzar el segle XIX ningú podia imaginar els grans canvis que en el camp de la representació provocaria la recent aparició d'un artefacte que combinava la química i la física amb l'òptica i la mecànica. Representatiu producte de la Revolució Industrial i dels Transports, l'enginy, denominat cinematògraf, va provocar un fet insòlit en el món de la representació: la introducció del temps en l'espai, és a dir, el moviment.

Avui, iniciat el segle XXI, encara no és innecessari insistir en situar el cinema com a peça clau en les tasques de desmantellament de la mirada clàssica hereva del Renaixement que al llarg del segle XX es va portar a terme i que donaria lloc a l'etapa que avui coneixem com a postmodernitat. Per una altra banda, cal també destacar el paper fonamental del cinema a l'hora d'establir nous llenguatges plàstics més adients per expressar la nova sensibilitat del segle passat, i tanmateix reconèixer la seva influència sobre les avantguardes en general i el cubisme en particular. De totes les novetats que el cinema va aportar a la creació plàstica, n'he escollit quatre que explicaran l'adveniment d'aquesta «nova ocularització» anunciada. Són el moviment, la fragmentació, l'associació i la diversitat de perspectives visuals.

Walter Benjamin al seu llibre *L'obra d'art a l'era de la seva reproducció tècnica* (1936) ja va remarcar que era imprescindible comprendre com la fotografia i el cinema podien arribar a modificar la percepció del món. Benjamin, va començar per analitzar les similars característiques tecnològiques i científiques dels dos mitjans –els aspectes òptics, químics i mecànics– per passar a destacar les grans diferències conceptuals existents entre la fotografia i el cinema, basades en una clara interpretació divergent del principi de fixació. Efectivament, els pioners de la fotografia van utilitzar les plaques fotosensibles per fixar les imatges immaterials captades pels objectius i donar-los una forma de perennitat. En canvi, en el cas del cinema, el sentit és a la inversa. No es tracta de donar

¹ Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA, *El montaje cinematográfico*, Paidós, Barcelona. 2005.

permanència a la imatge sinó precisament (en el moment de la projecció) posar l'èmfasi en el seu caràcter no fixat, transitori i variable. El cinema, doncs, no és una continuació del paper de la fotografia en el temps, sinó una tecnologia amb característiques similars però amb possibilitats molt diferents.

La imatge en moviment és el resultat d'introduir el temps en l'espai. A partir d'aquest moment, una nova experiència sacsejaria els fonaments dels models de representació clàssica i inspiraria nous camins a uns artistes desitjosos de trobar noves formes d'expressió. Fraccionament, multiplicitat de punts de vista, *collage*, reciclatge de materials, noves perspectives visuals... són experiències que a primers del segle passat, cubisme i cinema van compartir a l'hora d'experimentar amb la nova ocularització d'un món que al llarg del segle xx arribaria a posar en crisi la mirada moderna. Així, cinema i cubisme són dues expressions artístiques aparegudes amb pocs anys de diferència que van interessar-se per la recerca d'una renovació estètica i una nova retòrica plàstica.

En la tècnica cubista i en el muntatge cinematogràfic coincideix de forma incipient tot allò que poc després es convertirà en alguns dels principals recursos de l'expressió artística. Cinema i cubisme es troben dins d'un conjunt de projectes dedicats a denunciar i desmantellar l'univers lingüístic humanista i racional de l'escriptura clàssica. Va ser al voltant de 1910 quan la visió cubista i el muntatge cinematogràfic es van anar articulant de forma paral·lela. Ambdues pràctiques van lluitar per aconseguir desprendre's de l'estatisme i la frontalitat fins el moment dominant.

El cinema, per sobre d'altres expressions artístiques, es va presentar com una idònia eina de combat per atacar i descomposar definitivament la vella ordenació del sentit, o si més no per presentar-se com un símptoma de la crisi i la decadència de la mirada moderna. Els artistes de diferents disciplines de l'avantguarda de principis de segle, es van sumar amb entusiasme a aquest projecte propiciat pel cinema per diverses raons. Sánchez Biosca en el seu llibre sobre el muntatge¹ en destaca quatre: el cinema es presentava com una nova eina tecnològica sense tradició i lliure del concepte d'*artística*; el seu alt grau de reproductibilitat tècnica liquidava definitivament l'aura de l'obra artística; amb ell es recuperava l'espectacle de fira, forma de representació «menor» que l'art institucional havia ofegat i per últim facilitava la destrucció del subjecte racional i organitzador del món. Aquestes característiques van propiciar que els artistes del moment entenguessin el cinema com un artefacte capaç de donar lloc a un nou llenguatge aparentment clar, transparent i entès com «natural». Per això, en l'intent de defugir de les formes de representació heretades del Renaixement, l'avantguarda del segle xx —que va viure el tema del llen-

guatge d'una forma intensa i angoixada— intentés experimentar amb l'expressió mecànica, aliena a allò humà.

Picasso coneixia als clàssics. Tant es així que l'hivern 2005-2006 a Madrid van fer una exposició sobre la influència que els models clàssics havien tingut sobre la seva obra. Coneixia a fons l'art primitiu, egipci, fenici, ibèric, africà..., anava sovint al Louvre i també freqüentava el cinema. Amb els seus amics Max Jacob i Apollinaire sortien per París a fer un recorregut per sales de cinema on veien pel·lícules a fragments doncs tant podien entrar a diversos cines en una sola tarda, com alternar els visionats amb estones de bar. Aquesta actitud nòmada no era únicament una forma extravagant de divertir-se, sinó que jugaven a alterar la visió convencional de l'obra i alhora convertir-se —en una mena de prefiguració del *zapping*?— en espectadors actius i modificadors del seu sentit global. Picasso va immortalitzar aquests anys de bohèmia parisenca d'intercanvi lúdic, artístic i cultural amb altres artistes a la seva pintura *Tres músics* de 1921.

José Luís Brea qualifica la introducció del moviment en la representació plàstica com un dels grans esdeveniments dels inicis del segle xx.

Efectivament, la imatge mòbil va representar una gran novetat pels artistes que van poder passar de treballar amb el moment instantani del temps congelat a fer-ho amb el temps expandit que dura un esdeveniment. Per primera vegada es podia mostrar el flux de les coses i representar el transcórrer del temps. Les obres ja no tenien per que presentar-se com a definitives i sempre idèntiques a si mateixes. Aquest fet va suposar un gran moment per a la història de la representació i per a la història del ser humà doncs l'esdevenir de les coses i de la vida, havia estat fins el moment, irrepresentable.

A la llum d'aquestes consideracions, el cinema es presenta no únicament com un dispositiu tecnològic que combina el moviment i la impressió fotogràfica sinó com una nova forma d'interrogació i representació del món sota uns paràmetres molt més conceptuals que materials. Henry Bergson va dir: «La primera vegada que vaig veure cinema vaig comprendre que aportava alguna cosa absolutament nova a la filosofia. Ens proporcionava la capacitat d'entendre la nostra forma de conèixer: de fet, podríem fins i tot dir que el cinema és, en si mateix, un model de consciència. Anar al cinema és, per tant, una autèntica experiència filosòfica»². Cal considerar el cinema com un mitjà per repensar les imatges no a partir dels conceptes clàssics d'unicitat i immobilitat si no a partir de les nocions de multiplicitat i mobilitat; del concepte de *flux*, terme que tan hem de sentir en la nostra denominada cultura postmoderna.

² Citat per José Luís BREA a *La era postmedia*, Centro de Arte de Salamanca, 2002, p. 19.

El primer film va ser una representació urbana. La majoria dels que es van fer posteriorment s'inscriuen dins un marc metropolità i mostren la seva fascinació per l'enrenou de la ciutat i per les novetats aportades per la Revolució Industrial. Els hàbits perceptius de la societat del moment es van veure alterats per l'acceleració del moviment deguda a l'aparició de les noves formes de transport mecànic. Així, una societat acostumada a un regim de «baixes velocitats» va haver d'adaptar-se a les turbulentes i fugisseres aparicions d'un tren passant a gran velocitat.

A cavall entre dos segles, les càmeres de filmar viatgen a diverses ciutats europees, s'instal·len al bell mig del bullit urbà, capten l'acceleració de la vida de les grans metròpolis i l'abundància i diversitat dels fruits de la industrialització. La visió d'un film i d'un carrer comparteixen algunes característiques. L'espai múltiple i el *tempo* ràpid del cinematògraf està en perfecta consonància amb el ritme trepidant d'una gran ciutat. Són marcs on ocorren tot un seguit d'experiències simultànies i dinàmiques. Aquesta seducció pel *perpetuum mobile* va provocar un dels canvis més importants en la percepció de la societat del moment al crear una sensació de desestabilització —en contrast a la inamovible i estable representació de la perspectiva— doncs el moviment és inherent al principi d'instabilitat, fugacitat i inseguretat.

Però el cine no capta el moviment sinó que n'és una representació aconseguida a base de projectar tot un seguit de petites imatges fixes que la nostra persistència retiniana converteix en un flux sense discontinuïtat. El flux d'imatges del cinema està basat en el principi d'interrupció del moviment. Concretament 24 imatges (fotogrames) per segon. El coneixement d'aquest fet aparentment contradictori ha provocat que cineastes i artistes plàstic investiguessin sobre aquests petits instants de temps congelats.

Els fotògrafs E. Muybridge i E.J. Marey van ser els primers en mostrar al món la descomposició d'un moviment. La clara visió de les diferents posicions del cos d'un cavall al galop, una dona baixant les escales o un home fent moviments d'esgrima, va influir notablement en les representacions artístiques. Així, el realisme de les escultures eqüestres es van veure afavorit pel coneixement detallat de la musculatura d'un cavall. Uns anys més tard, el 1912, un cop ja el cinema havia possibilitat el flux continu de les imatges fixes, Marcel Duchamp i Giacomo Balla, fascinats per la captació precisa del moviment, van experimentar amb la seva simulació pictòrica.

És interessant destacar com Picasso al dibuix *El pintor i la seva model* (1970) va experimentar amb la incorporació de la dimensió temporal en el quadre. La representació de visions de diferents escenes separades per pocs minuts vistes simultàniament, donen una sensació de moviment. Ell mateix explica com «és el moviment de la pintura el que m'interessa, l'esforç dramàtic per passar d'una visió a l'altra... En algunes de les meves teles, puc



1. Picasso. *El pintor i la model*, 1970. Vuit estudis realitzats el mateix dia amb pocs minuts d'interval.

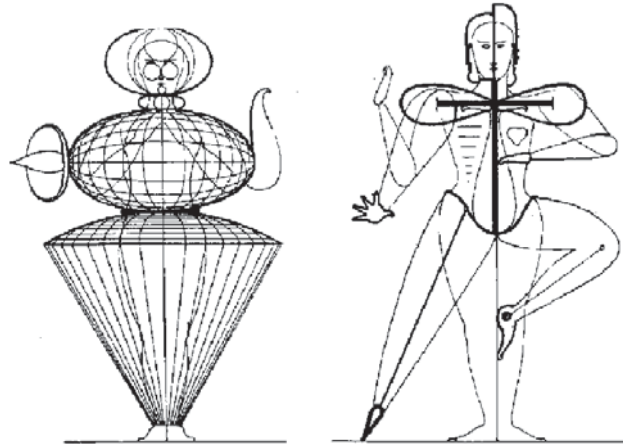
dir que aquest esforç ha reeixit amb tota la seva força perquè *jo he renunciat a fixar la imatge en la seva perennitat*³.

Precisament va ser sobre aquests nous postulats (el moviment, la màquina, la velocitat, la inestabilitat, etc.) que van treballar els artistes d'avantguarda com Fernad Léger i Oskar Schlemmer. El mateix any (1924) van realitzar respectives obres cinematogràfiques on desenvolupaven el nou llenguatge plàstic del moviment, molt adient per expressar la seva fascinació per la modernitat de la vida dels inicis del segle xx. A *Ballet mécanique*, film sense guió, Fernand Léger, Dudley Murphy i Man Ray sucumbeixen a l'admiració que senten pels objectes industrials i participen en una mena d'Eden tecnològic on regna l'harmonia entre l'home i la màquina. La llibertat d'acció i d'expressió d'aquest film experimental, queda palesa en l'afirmació de Léger: «L'error de la pintura és el tema, l'error del cinema és el guió»⁴. Per la seva banda, *Das Triadisches Ballet* d'Oskar Schlemmer aborda el tema de la vella relació entre la geometria i el dibuix amb uns paràmetres totalment renovadors. Si bé durant segles el dibuix de la figura humana s'ha adaptat a la geometria per trobar en les seves formes la perfecció, la precisió i l'equilibri dels volums, Schlemmer destaca la inestabilitat i sensació de moviment que per si mateixes suggereixen les figures geomètriques. Cilindres, cons o esferes conformen dansa-

³ Citat a *Le mouvement des images*. Centre Georges Pompidou. 2007, p. 61 (El subratllat és meu).

⁴ Citat a <http://es.geocieties.com/dada1391/trobuzaumdada.htm> (consultat nov. 2006).

⁵ Al mateix web.



2. Oskar Schlemmer. Esbossos pel film *Das Triadisches Ballet*, 1921.

rines figures antropomòrfiques amb la intenció de renovar formes i continguts. Suzanne Duchamp i Jean Crotti van sintetitzar aquesta radical actitud en una frase dita el 1921: «El nostre cap es rodó per permetre el pensament canviar de direcció»⁵.

El segon dels grans esdeveniments que el cinema va aportar a la representació plàstica és la *fragmentació i dissociació del punt de vista*. Un film es compon de fragments. L'essència del cinema és el tall, la ruptura i la pluralitat de punts de vista que comporta cada fragment. Es basa en el principi d'interrupció provocat per l'alternança de les diferents i múltiples posicions de la càmera. Per aquest motiu, el cinema trenca definitivament amb el punt de vista renaixentista; amb l'escenari en tres dimensions captat des d'un punt de vista únic i estàtic: el punt de vista del pintor. Així, tant cinema com cubisme posen fi a la representació monofocal per introduir la simultaneïtat de la visió. Apareix, llavors, el concepte de plurifocalitat que allibera l'obra de les limitacions de la representació tradicional. Al prescindir de la rigorosa mirada proscènica —que la representació clàssica occidental va imposar— desapareix també l'oculocentrisme que reivindicava la privilegiada presència de l'home en el món i en la que reposa la seva complaent sensació de control i domini exercit sobre la realitat.

Un dels factors que la renovació cubista introdueix en la representació plàstica és el retorn a la bidimensionalitat. La coneguda obra de Picasso *Demoiselles d'Avinyó* (1909) és un dels primers exemples d'aquest retorn a la planitud, esquematitzacions i distorsions que col·lisionen frontalment amb la il·lusió de la tercera dimensió hegemònica des del Renaixement. L'escàndol i la incomprensió provocada per la seva aparició mostra fins a quin punt la perspectiva havia estat inculcada en la societat com una

manera de veure natural i irrenunciable, i alhora l'important paper que havia tingut com a vehicle i difusor de valors: l'home com a centre de l'univers i l'ull humà com a principi d'ordenació del món.

⁶ Fernand LÉGER, *A propos du cinéma*, *Revista Plans*, gener 1931.

Fernand Léger a l'obra de 1913 *Contrast de formes* experimenta amb la pintura d'una forma radical la nova manera de veure i representar: la fragmentació de la superfície pictòrica, la distorsió de la perspectiva, el contrast de dimensions i la introducció de la visió perifèrica. Les aproximacions i ruptura de volums i la desaparició del pla de fons, desplaça tot el contingut pictòric del quadre a un mateix pla. La representació de l'objecte o de la figura en funció de diferents punts de vista contradictoris i simultanis suscita la impressió d'un objecte girant sobre el seu eix; és a dir, provoca una sensació de moviment. El cubisme, com el cinema, mira des de llocs diversos. Va dir Léger el 1931: «De cara, de perfil, per baix, per dalt, des de dins, en detall, en fragment, des de terra, dempeus, en *flo* o precis, com vosaltres voleu. Tot serà digerit, assimilat i exposat en la pantalla»⁶. Així, tant la teoria del cubisme com els procediments de la retòrica del cinema, comparteixen la recerca d'una percepció total que vagi molt més enllà de la realitzada fins el moment.

El *principi d'associació* fa referència a relacionar allò fins el moment impossible de fer. Tant el cubisme com el cinema exploren les associacions com a mecanisme creatiu essencial amb capacitat per respondre a les necessitats del ritme vertiginós de la vida moderna per convertir-se, més endavant, en un dels principals recursos per a totes les expressions artístiques.

El muntatge cinematogràfic es va presentar com una eina adient per fer surar, amb les juxtaposicions de imatges, nous conceptes que inicialment no es trobaven en elles. L. Kuleixov, S.M. Eisenstein i V.I. Pudovkin van ser dels primers en experimentar amb el muntatge associatiu en l'època del cinema rus post revolucionari. Van comprovar com dos plànols en contigüïtat adquireixen una significació diferent en relació a las pròpies imatges i al conjunt de la narració; i com el resultat de aquesta suma transcendeix al de cada unitat. La fusió dels conceptes es fa en el cervell de l'espectador, i de la proximitat de dos realitats allunyades pot brollar l'emoció poètica.

Cal destacar com la utilització del muntatge com un nou recurs expressiu va ajudar a la transformació de totes les retòriques. Efectivament, paral·lelament al desenvolupament del llenguatge filmic (el muntatge i la multiplicació dels punts de vista) i de les pràctiques cubistes, té lloc l'esquarterament de les imatges literàries i poètiques.

El plantejament de la creació poètica del segle xx es basa també en l'experimentació amb l'encreuament d'imatges. A la vegada, l'ús de la retòrica d'associacions s'estableix com a fórmula essencial per a la literatura contemporània. Antonio Ansón destaca com la divisió/associació d'aquests discursos reflecteix un important canvi de sensibilitat doncs l'esperit fragmentat i fragmentari domina les consciències del nou segle. Sánchez Biosca per la seva banda, parla de la «cultura artística de l'esquarterament». L'esquinçament estètic i ideològic s'imposa de forma irreversible. Un exemple radical d'aquest pensament va ser el llenguatge Zaum o transmental ideat per dos dels membres de la connexió russa amb el dadaisme: Iliá Zdanevitx i Velimir Khlebnikov. Els dos poetes volien comprendre el llenguatge en el nivell fonamental del so, aspirant a derrocar el significat obsolet de les paraules i trobar els estadis més primaris del llenguatge, universals i purament emocionals.

Des que Picasso i Braque inventaren el *collage* en 1912, l'art es va «contaminar» amb tot tipus de materials, gèneres i disciplines. El *collage* és una associació de components diversos que donen lloc a realitats insospitades. El treball dels artistes amb elements heterogenis s'aniria expandint al llarg de tot el segle xx. Aquest fet va obrir una dimensió plàstica inèdita dels objectes emprats doncs la descontextualització altera la seva funció. Com diu Ansón, amb el recurs dels *papier collés*, Picasso i Braque pretenien eludir les ficcions de la representació sense ometre la referència a la realitat. L'obra de Picasso *Ampolla* (1912) per exemple, va representar un parcial retorn a la realitat però a la vegada els seus fragments adquireixen una doble funció: son simultàniament objecte i matèria; significat i significat.

Per la seva banda, el cinema més innovador intenta fer veure les coses amb mirada plural i ubiqua. El trencament del punt de vista únic i l'amalgama de materials bruts practicats pel *collage* acosta aquesta tècnica a algunes pròpies del muntatge cinematogràfic. Destaca entre totes elles la utilització del *insert*. D.W.Griffith a *Intolerància* (1916) introdueix una breu escena d'una mare bressolant el seu fill entre els tres diferents estrats del film. És una imatge aliena al discurs que no altera la narració de la obra però potencia el seu sentit i la seva emoció. Les tres breus aparicions del *insert* fan referència al paper protector de la mare, i la fragilitat vital del seu nadó, entès com a signe d'esperança que contrasta amb la intolerància mostrada per les imatges. Uns anys mes tard J. Epstein (*Glace à trois faces*, 1927) A. Cavalcanti (*La petite Lili*, 1928) i V. Sjöstrom (*The Wind*, 1928) faran us del *insert* per intensificar de forma magistral l'emocionalitat de les escenes o dels personatges.

Progressivament, els realitzadors cinematogràfics aniran ampliant la utilització creativa dels recursos d'associació de plànols que ofereix el muntatge. Les narracions es van fer més complexes i polissèmiques. És



3. Velimir Khlebnikov. Poesia *zäum*, 1921.

l'espectador (o el lector) el que acabarà donat el sentit a un discurs que se li presenta en forma calidoscòpica, de *puzzle*. Els artistes plàstics, poetes, escriptors i cineastes que componen l'avantguarda, s'esforcen en portar a terme la destrucció dels vels paradigmes de pensament i en l'elaboració d'altres més adients per expressar la realitat plural i canviant que ofereix el nou segle xx. Tanmateix, al posar l'èmfasi sobre els objectes quotidians, senzills i humils, la modernitat es desfà d'allò allunyat. Emergeix llavors una poètica irònica i desafiant d'allò petit i insignificant. Com va dir Max Ernst: «La tècnica del *collage* és l'explotació sistemàtica, causal o artificialment provocada, de dues o més realitats de naturalesa diferent sobre un pla (...) i l'espurna de la poesia, que salta en produir-se l'acostament d'aquestes realitats»⁷. Així veiem com *collage*, *fotomuntatge*, *sobreimpressions*, *imatges literàries i poètiques*, *inserts*, etc. conformen un sistema lingüístic basat en aquest esperit que construeix i enllaça diverses partícules en la unitat de la composició. La complaent visió de conjunt s'esvaeix. El món modern ja no pretén ser conquerit i dominat. Únicament desvetllat i despullat de tota aparença conformista, tranquil·litzadora i amable.

Una altra de les coincidències de les recerques de l'avantguarda en general i del cubisme en particular amb la creació del llenguatge cinematogràfic és la fragmentació de la visió del cos humà per l'augment dels *punts de vista*. El cinema, amb la utilització dels diferents plànols, converteix el món i el cos en un mosaic visual. L'escissió sobre la realitat que la persona exerceix naturalment en l'exercici de mirar, es veu augmentada artificialment pel llenguatge fílmic.

El fraccionament i l'alteració de la grandària de la imatge cinematogràfica queda de manifest de forma contundent en la utilització del primer pla. Aquest punt de vista no és habitual en la mirada humana doncs acostumem a mirar a través de «plànols generals». Les visions més pròximes (que corresponen al primer pla i al de detall) les reservem per als moments més íntims i puntuals. El cine ens permet veure el món amb unes proporcions insòlites. El primer pla augmenta la grandària de la part i l'aïlla del seu entorn; la rescata del batibull de les coses. Així, el cinema es presenta com una autèntica màquina de veure.

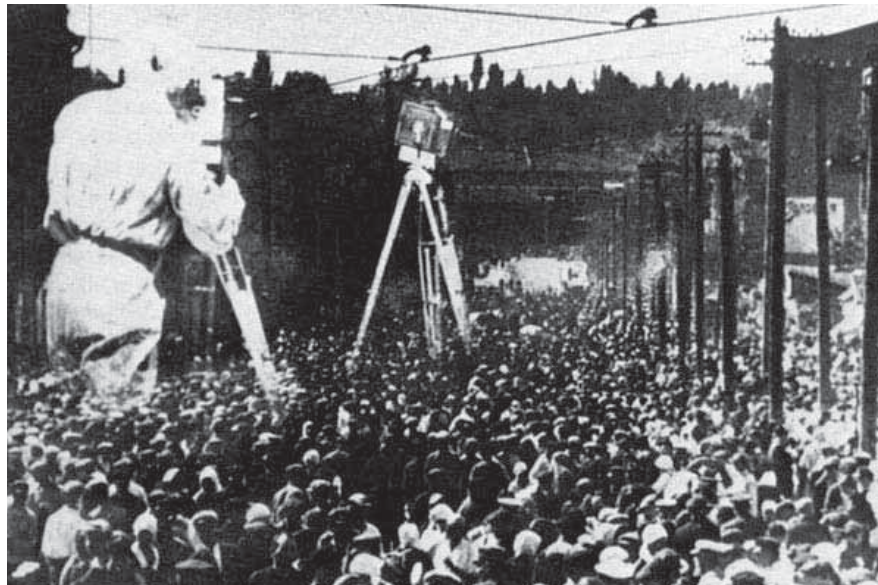
Tanmateix, la mobilitat de l'ull de la càmera facilita una mirada ubíqua, descobreix nous llocs des dels que mirar la realitat i ultrapassa les limitades capacitats de l'ull humà. Els artistes plàstics també investigaren amb la creació de punts de vista força insòlits i de gran força psicològica. De manera quasi simultània van aparèixer el film de Dziga Vertov *L'home de la càmera* (1929) —una autèntica gramàtica d'experimentals recursos fílmics— i algunes de les fotografies i fotomuntatges de Rodchenko que aportaven una visió innovadora i extraordinària de l'entorn quotidià i urbà.

⁷ <http://es.geocities.com/dada1391/tabuzaumdada.htm> (consultat el novembre 2006).

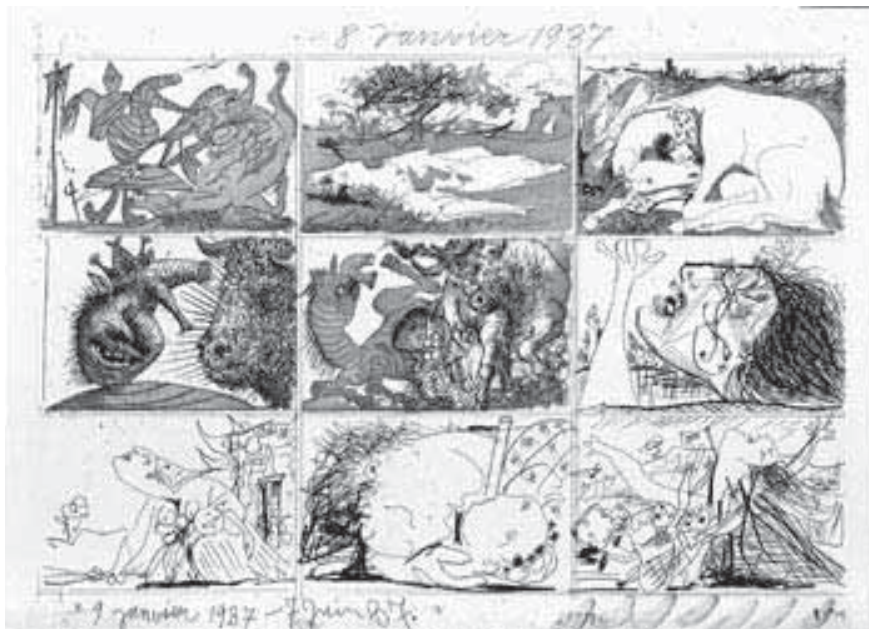
⁸ Noël BURCH, *El tragaluz del infinito*, Madrid, 1987.

El primer pla no es va utilitzar als inicis del cinema amb facilitat degut, en part, a la dificultat de l'espectador a assumir una visió de la realitat a la qual no estava acostumat. Però el cinema ja va manifestar des d'un primer moment l'interès per eliminar allò superflu i afavorir la concentració sobre allò que li interessa. Per això en els primers moments d'incomprensió del públic es va practicar la tècnica del *caché* (concentrar la mirada cap un punt determinat de la imatge enfosquint la resta) o l'aproximació frontal dels actors cap a la càmera. Estratègies sense muntatge que intentaven fer una transició suau i sense ensurts cap un dinàmic i artificios llenguatge.

Va ser a partir de D.W.Griffith quan el fragment (el pla) van cobrar autèntic significat i va adquirir una capacitat semàntica fins el moment desconeguda. Els fragments adquireixen significat propi i es trenca amb la comprensió globalitzadora de la naturalesa fonamentada en la perspectiva renaixentista. Per exemple, a la *Passió de Joana d'Arc* (C.T. Dreyer, 1928) l'heroisme de la protagonista s'expressa concentrat en l'ús exclusiu del primer plànol. La narrativa del film es troba atomitzada pel muntatge però alhora és altament expressiva. El rostre plorós de la màrtir ocupa tota la pantalla; les *llàgrimes torrencials* ja no és un *tropo* si no un símil de la realitat, una imatge veritable. Les partícules escindides i ampliades adquireixen un valor abans inexistent i totalment innovador. Noël Burch destaca com «el cine canvia les proporcions del món. Augmenta la capacitat perceptiva de l'espectador. Descobreix llocs impossibles. S'acosta als objectes»⁸.



4. Dziga Vertov. Fotograma de *L'homme de la caméra*, 1929.



5. Picasso. *Somni i mentida de Franco*, 1937.

Una nova forma de mirar

En els films clàssics soviètics dels anys 20 l'espai fílmic deixa de ser transparent, compacte i acollidor. Es té la certesa que el muntatge és una operació intrínsecament manipuladora i *ficcionalitzadora*. Les experimentacions del cinema rus postrevolucionari obren una nova era creativa, lliure i personal; lluny de les coaccions i restriccions que imposen el contingut, la història o la figura del personatge.

El *Cuirassat Potemkin* d'Eisenstein (1925) i el *Guernica* de Picasso (1937) són dues obres que han elaborat un llenguatge expressiu capaç de commoure invariablement la sensibilitat de l'espectador. Dues obres en blanc, negre i gris, i marcadament atemporals per la seva llunyania del pamflet passatger i ocasional. Els personatges anònims d'ambdues obres són els intèrprets d'una tragèdia patètica. Dues obres que responen a un mateix fet: el martiri i la massacre dels innocents.

Guernica es presenta com una visió calidoscòpica i dinàmica de diferents accions dramàtiques en un mateix espai; *Potemkin* com una juxtaposició en el temps de les mateixes situacions. Ambdues són un exemple de planificació, de la creació d'una realitat que concentra de forma contundent els fets que van passar a Odessa el 1905 i a Guernica el 1937.

⁹ Citat per Teresa POSADA KUBISSA, «Picasso y el cine: El Guernica y El Acorazado Potemkin», *Boletín del Museo del Prado*. Madrid. 1988, p. 111.

El 1936 Picasso portava 32 anys vivint fora d'Espanya i era pràcticament un desconegut al seu país. Quan esclata la Guerra Civil Espanyola, accepta la invitació de Josep Renau de participar amb la seva obra en el Pavelló Espanyol de l'Exposició Universal que el 1937 es concreta en l'encàrrec oficial de pintar un gran mural. Picasso titubeja i dubta sobre el tema a tractar. Comença un treball de tempteig conegut com *Sueño y mentira de Franco*. El 26 abril té lloc el bombardeig de Guernica. Picasso troba l'estímul i el 1r de maig comença a fer els primers esbossos. Al llarg d'un mes, el mural passarà per 8 fases consecutives en les que es realitzaran nombrosos dibuixos preparatoris. Palau i Fabre diu que cal «considerar Guernica com un quadre aureolat d'una sèrie de dibuixos i gravats que el preparen, l'acompanyen, l'orquestran o el segueixen com a satèl·lits d'un gran sistema solar»⁹.

Picasso, que mai havia polititzat la seva obra, es planteja el mural en un primer moment com una gran creació simbòlica. Però la pintura anava dirigida a un gran públic la qual cosa el va obligar a introduir altres elements més directes i fàcilment comprensibles. Per això, al costat de les primeres figures mitològiques i simbòliques introdueix una sèrie d'elements de forta càrrega emocional.

La temàtica del *Guernica* és la denúncia de la brutalitat que l'home és capaç de desfermar sobre els seus germans. El tema de la matança dels innocents, de llarga tradició iconogràfica, religiosa o profana, s'havia vist actualitzat al segle xx per una nova forma d'expressió: el cinema. Concretament l'obra d'Eisenstein *Cuirassat Potemkin*. La pel·lícula es va estrenar a un cine-club de París el 12 de novembre del 1926 i és molt probable que Picasso l'anés a veure. Però a més a més, el seu íntim amic Christian Zervos va publicar en el núm 1 de gener de 1927 de *Cahiers d'Art* una selecció de fotogrames del film que Picasso va poder contemplar detingudament. Per això, al *Guernica* es poden rastrejar tota una sèrie d'elements altament significatius i directament influïts per la pel·lícula.

Picasso va fer un treball de reinterpretació d'una escena que és l'expressió màxima de l'horror de la víctima passiva, de l'innocent massacrada, de la injustícia suprema.

Com destaca Teresa Posada Kubissa al seu article de 1988, malgrat que l'obra d'Eisenstein fa referència als successos de 1905 ocorreguts a la ciutat d'Odessa, el film ultrapassa els fets concrets per convertir-se en un emblema atemporal de la injustícia i la brutalitat de la guerra. A això ajuda el fet de que el director rus fa una pel·lícula coral, de col·lectivitats anònimes, sense protagonistes, sense escenografia ni maquillatge. De la mateixa manera, *Guernica*, es troba també fora del temps i l'espai; no sabem si tot ocorre al interior o a l'exterior, si és de dia o de nit.

El 1925 es va commemorar a l'antiga URSS l'aniversari de la revolució de 1905. Eisenstein va acceptar de dirigir un projecte del Comissariat per l'Educació titulat *Any 1905*. L'argument constava de sis episodis (sis films) que abastaven des de la guerra ruso-japonesa fins l'aixecament armat de Moscou. L'amotinament del Cuirassat Potemkin era l'episodi central de tota la història. Eisenstein va començar a rodar precisament per aquest punt que corresponia al quart episodi. Aviat es va comprovar que el film condensava ja tots els elements revolucionaris que es volien destacar i que no hi havia cap necessitat de filmar cap episodi més. Si *Cuirassat Potemkin* caracteritza tota la Revolució, l'escena de les escalinates d'Odessa és el seu emblema. *Guernica* comparteix amb aquesta escena no solament aquest caràcter simbòlic sinó també algunes imatges de gran dramatisme.

La més remarcable és la similitud entre l'escena i la pintura de la representació de la mare portant el nen mort als braços. Picasso podria haver-se basat en les fotos dels fugits i refugiats de la guerra però és evident que es basa en la pel·lícula. És una de les primeres figures realitzades i podria considerar-se com una reinterpretació més d'una *Pietà*. Però així com a altres escenes de matances dels innocents, les figures de les dones fugen espavorides protegint els seus fills encara vius, el punt de vista en ambdues obres és frontal, dirigida a l'espectador i, subratlla Teresa Posada, més que portar el nen, el mostra.

El recurs dels caps tirats cap enrera, amb les boques obertes i els ulls desorbitats per expressar l'horror és un altre element dramàtic que els dos artistes comparteixen. En l'escena del film apareixen quatre primers plans de diferents cares crispades en aquesta actitud. En la pintura, diverses cares de perfil (inclòs el cavall) mantenen ulls i boca extraordinàriament oberts. En la sèrie de gravats i olis realitzats entre 1932 i 1936 titulada *La sauvetage* Picasso ja havia experimentat amb aquesta dramàtica representació. També als esbossos per a *Crucifixión* de 1930 –on dibuixa també el cap del nen mort penjant– i a alguna vinyeta de *Sueño y mentira de Franco*. En els dibuixos preparatoris pel *Guernica* apareix la figura d'una mare horroritzada i el seu fill intentant escapar de la mort pujant per una escala.

La imatge de la dona en flames no té antecedents al *Potemkin*. Però la posició dels braços estesos en la mateixa postura de mans de la dona del *Guernica* la podem veure en més d'una ocasió sobresortint dels cossos



6. Picasso. Dibuix preparatori per *Guernica*, 1937.



7. Eisenstein Fotograma de *Cuirassat Potemkin*, 1925.

amuntegats a l'escala d'Odessa. Tanmateix no hi ha rèplica en el mural de la coneguda imatge de la dona amb mantellina plorant i cridant de dolor, però cal recordar que aquest tema va ser amplament explorat per Picasso abans i després del *Guernica*.

L'escena i el mural, obres-emblema, provoquen en l'espectador una emoció i un estremiment d'una intensitat extraordinària. El film ho aconsegueix amb el seu ràpid muntatge i el ritme sincopat de plànols i imatges entrecreuades. El mural ho tradueix amb diferents tipus de plànols de llums i ombres que divideixen les figures, les superposen i creen un gran efecte dramàtic.

Finalment, la influència del cinema sobre la pintura explicaria el seu blanc i negre i el seu format: un enorme rectangle de 7.8 per 3.5m . Format que no acabava d'ajustar-se a la mida de la paret sobre la que havia d'anar, que era més llarga. En canvi, coincideix amb la projecció d'un fotograma sobre una gran pantalla...

Diu Palau i Fabre: «Guernica ens cega i ens atordeix (...) No sabem cap on hem de portar la nostra vista, cap on dirigir la nostra atenció. Picasso

trenca aquí amb la idea tradicional de la contemplació de l'obra d'art (...) Guernica ens ensordeix. La impressió visual, seguida d'una impressió auditiva d'ensorrament (...) Picasso no vol que contemplem. Vol que ens compenentrem amb el que està succeint»¹⁰. Que és exactament el mateix que volia provocar Eisenstein en l'escena de les escalinates d'Odessa

¹⁰ Teresa POSADA KUBISSA, *Picasso y el cine...*, p. 116.

Encara que Picasso no va qüestionar la representació en si mateixa –es va mantenir sempre com un pintor figuratiu sense arribar mai a l'abstracció– el que si va fer va ser posar en solfa els models tradicionals i acadèmics de la representació. Va crear un nou llenguatge formal en un món de realitats mutants que exigien nous llenguatges per poder-les expressar. És el mateix que va intentar fer el poeta rus Velimir Klevnikov amb el llenguatge Zaum, Maiakovski amb els poemes per les masses, Rodchenko amb els cartells o Eisenstein amb el denominat muntatge intel·lectual.

Actualment les tecnologies són formes de vida, ordres socials, pràctiques de visualització. Les disputes del món són disputes sobre com veure. Com i des d'on hem de mirar? Davant una situació actual de confrontació, ambigüitat i conflicte, la presa de consciència seria la pràctica clau d'un coneixement fonamentat, crític i responsable de les imatges. Diu John Berger que tota imatge encarna una manera de veure però que a la vegada la percepció d'una imatge depèn també de la nostra pròpia manera de entendre el món. Així, adoptar una actitud implica responsabilitat i compromís polític. El segle XXI es presenta com un territori expandit i canviant que exigeix mirades àmplies i propostes múltiples. Propostes recollides avui per les tecnologies digitals però iniciades a la nova i oberta visualització del les pràctiques cubistes i cinematogràfiques.

Anna Casanovas
Universitat de Barcelona
annacasanovas@ub.edu

CINE Y CUBISMO. UNA NUEVA OCULARIZACIÓN.

En primer lugar el artículo pretende situar el cine como una pieza clave en el trabajo de desmantelamiento de la mirada clásica heredada del Renacimiento que a lo largo del siglo xx se llevó a término y que habría desembocado en lo que hoy conocemos como postmodernidad. En segundo lugar, destacar la fundamental influencia del cine tanto en la aparición de los nuevos lenguajes plásticos mucho más adecuados para expresar la sensibilidad emergente a inicios del siglo pasado, como su interacción con las vanguardias.

Cine y cubismo son dos expresiones artísticas nacidas con pocos años de diferencia, preocupadas por la búsqueda de una renovación estética y una nueva retórica plástica. Por estos deseos comunes, se puede afirmar que, a primeros del siglo xx, ambas expresiones artísticas compartieron cuatro novedades (movimiento, fragmentación, principio de asociación y nuevas perspectivas visuales) que dieron lugar a una renovada forma de mirar alejada de la representación monofocal y liberaron la obra de las limitaciones de la representación tradicional. Así, tanto la teoría del cubismo como los procedimientos de la retórica del cine, trabajaron desde sus inicios en la búsqueda de una percepción total que fuera más allá de la realizada hasta el momento.

Paraules clau: Cine, cubismo, representació.

CINEMA AND CUBISM. A NEW APPROACH.

The first aim of this paper is to situate cinema as a key agent in the 20th century dismantling of the Classical perspective inherited from the Renaissance, which gave way to what we now refer to as the post-modern era. The second aim is to highlight the fundamental role of cinema in the emergence of new plastic languages, with their greater capacity for expressing the nascent sensibilities of the early 20th century, and its interaction with the avant-garde.

Cinema and Cubism are two modes of artistic expression that emerged within a few years of one another, both of which are concerned with aesthetic renewal and the discovery of new forms of expressive rhetoric. Given these common aims, we can say that at the start of the 20th century, these artistic expressions shared four novel elements (movement, fragmentation, principle of association and new visual perspectives), which gave rise to a renewed way of looking at the world, far removed from the one-dimensional representations of the past, and which freed artistic production from the restrictions of traditional representation. As such, the theory of Cubism and the rhetorical techniques of cinema worked from their very beginnings towards the discovery of a total perception, beyond that which had been achieved prior to their emergence.

Keywords: cinema, Cubism, representation.