



CINE

VANGUARDAS

1915-1947



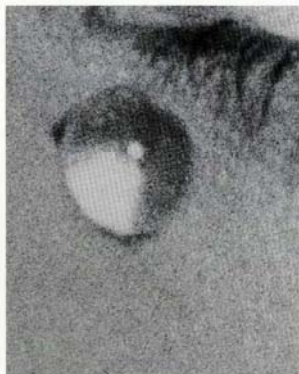
XANEIRO-MARZO 1993

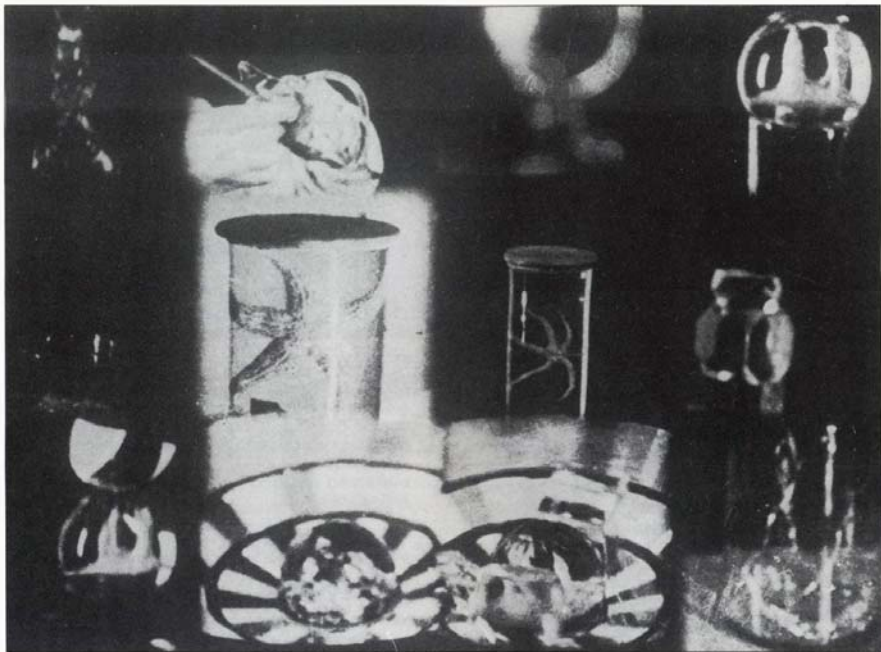


A CORUÑA
SANTIAGO
L U Ñ O
V I G O
PONTEVEDRA
OURENSE

XUNTA DE GALICIA

2ª SESION





SYMPHONIE DIAGONALE (Sinfonía diagonal). Alemania, 1921-1924.

Dirección: Viking Eggeling.

BALLET MECANIQUE (Ballet mecánico). Francia, 1924.

Dirección, producción e guión: Fernand Léger.
Fotografía e montaje: Dudley Murphy. **Música:**

George Antheil. **Intérpretes:** Katherine Murphy, Kiki de Montparnasse, Dudley Murphy.

ANEMIC CINEMA. Francia, 1926.

Dirección e producción: Marcel Duchamp.
Fotografía: Man Ray.

RETOUR A LA RAISON (Retorno á razón). Francia, 1923.

Dirección, producción, fotografía e montaje:

Man Ray.

EMAK BAKIA. Francia, 1926.

Dirección: Man Ray. **Producción:** Arthur Wheeler. **Fotografía:** Man Ray e J.A. Boiffard. **Intérpretes:** Kiki de Montparnasse, Jacques Rigaut, Rose Wheeler.

L'ETOILE DE MER (A estrela de mar). Francia, 1928.

Dirección e produción: Man Ray. **Argumento:** Robert Desnos. **Fotografía:** Man Ray e J.A. Boiffard. **Intérpretes:** Kiki de Montparnasse, André de la Rivière, Robert Desnos.

LES MYSTERES DU CHATEAU DE DÉ (Os misterios do castelo de Dé). Francia, 1929.

Dirección e guión: Man Ray. **Producción:** Vizconde de Noailles. **Fotografía:** Man Ray e J.A. Boiffard. **Intérpretes:** Man Ray, J.A. Boiffard, Georges Auric, Conde de Beaumont, Marie-Laure Noailles, Marcel Raval. 16 mm. B/N. Mudos. 84' aprox.

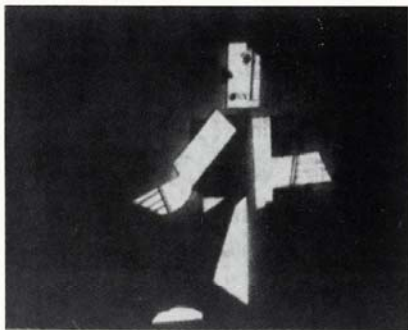
Xa desde principios de século, diferentes artistas (cineastas, poetas, pintores ou fotógrafos) tentaron liberar o cinema da escravitude da narración. O cinema, arte nova, carente de pasado, buscara na novela decimonónica e no teatro burgués a tradición da que carecía, hipotecando así un desenvolvemento máis xenuinamente cinematográfico. As películas desta sesión teñen en común este espírito crítico, iconoclasta e radical, quizais máis propio de Dadá ca do surrealismo, que moitas veces se conformaba con ser simplemente provocativo. Pero as intencións ou obxectivos dos cineastas eran moi dispares, como se pode supor. Desde a utilización do celuloide para expandir investigacións fotográficas ou sobre o proceso

fotoquímico (no caso dalgún fragmento das obras de Ray) ata a busca dunha estrutura cinematográfica baseada en principios plásticos (no caso da película de Léger), pasando por un "mero" experimento óptico (**Anémic Cinéma**).

Sinfonía diagonal é a única película acabada do pintor sueco Viking Eggeling, realizada en Berlín entre 1921 e 1924, despois de ter colaborado con Hans Richter, e estreada na mesma cidade o tres de maio de 1925. Eggeling morrería dúas semanas despois da estrea. A cinta desenvólve ó longo de preto de oito minutos a animación dunhas formas abstractas brancas sobre fondo negro. Esta serie de figuras (ou mesma figura en movemento) aparece no centro da pantalla, e non existe movemento a través do fotograma, como tampouco variación no seu tamaño. Estes factores, unidos ó ritmo lento, favorecen a perfecta asimilación da animación por parte da audiencia. Eggeling avogaba por unha linguaxe constituída por elementos básicos e simples, e a súa película, nacida das súas preocupacións pictóricas, é xa un exemplo de clasicismo no cinema. Austeridade que se contrapon ós intentos dos futuristas, nos que se pretendía destaca-lo dinamismo mecánico do século vinte.

A animación abstracta é o máximo expoñente da non-figuración. **Sinfonía diagonal** está constituída de movemento puro e de ritmo, sendo consciente Eggeling da similitude entre a música e o cinema: ambas artes son esencialmente temporais. Historicamente falando, nada impedía que o cinema adoptase a pintura, a música ou a fotografía como fontes de inspiración, sendo como era descendente directa desta última. A película de Eggeling, tal vez a primeira animación abstracta da historia do cinema, abriu unha nova porta ós cineastas que non se conformaban con adaptar novelas á pantalla.

Como Eggeling, Fernand Léger é outro pintor que se interesou polo cinema e criou unha única película (se nos esquecemos da súa colaboración nun dos episodios de **Dreams that Money Can Buy**, de Richter). E como o pintor sueco,



a súa maior preocupación era acadar un ritmo visual na pantalla, aínda que por outro métodos: no seu **Ballet Mécanique** xurde o ritmo ben polo movemento dentro do cadro, ben (e primordialmente) polo propio cambio de imaxe. Este último tipo de montaxe sería retomado por cineastas como Vertov, Eisenstein ou Abel Gance.

Léger buscaba a abstracción non só a través da animación, como Eggeling, senón tamén mediante obxectos cotiáns descontextualizados e esaxerados de xeito que perdan a súa identidade. Contra do cinema dominante ("romántico, literario, expresionista", segundo a súa propia definición), Léger reivindicaba o cinema como medio para a exploración dos obxectos, da súa plasticidade e personalidade, da súa transformación por medio da luz e da sombra. As figuras humanas, os animais son tratados como obxectos, e non dan pé para identificármolos con eles. A repetición mecánica da muller subindo as escaleiras subliña o seu carácter mecánico, case inanimado. Se o erro da pintura é o "tema", escribiu Léger, o erro do cinema é o guión, é dicir, a historia, a narrativa. Eggeling utilizaba o celuloide como xeito de lle dar vida ás súas composicións pictóricas. O pintor francés vai un paso máis alá, e utiliza a linguaxe cinematográfica consciente da súa especificidade.

Ballet Mécanique consta de planos tomados da realidade, de animación de triángulos e cadrados, de animación de elementos figurativos (como as pernas dun manequín) e de planos onde a realidade se abstrae completamente. É unha película moi rica, onde non hai unha proposta unitaria coherente, pero na que se apuntan moitas posibilidades para o novo medio. A meticulosa medición da lonxitude dos planos, fotograma a fotograma, e a introducción por primeira vez de planos negros, a efectos de ritmo, constitúen un precedente da obra do austríaco Peter Kubelka, de quen **Arnulf Rainer** (1960) é unha composición matemática de fotogramas brancos e fotogramas negros. A imaxe dunha muller subindo unhas escaleiras cun bulto ó lombo, repetida varias veces, a parte de redundar no ritmo das imaxes (en sintonía cos planos de mecanismos rotatorios e coa propia alternancia de imaxes), prefigura as chamadas "películas bucle", habituais no cinema experimental actual, e que consisten nun só bucle de celuloide, dun ou máis planos, que se proxecta ininterrompidamente, sen principio nen fin. E por último, tanxencialmente, a cámara que está a rodar aparece reflectida nunha bola de cristal: esta aparición, quizais involuntaria, da mecánica cinematográfica na diéxese dunha película (de novo por primeira vez) sería levada ó límite por Vertov no seu **Home da cámara** (1929), nun espírito anti-ilusionista que tería como función manternos críticos e conscientes da artificialidade da película. Este rasgo é equiparable á non ocultación da pincelada na pintura a partir do impresionismo.

Anémic Cinéma ("anémic" sendo un anagrama de "cinéma") foi froito da colaboración de Marcel Duchamp con Man Ray, e é un exemplo de como preocupacións moi diferentes dan ás veces resultados semellantes. Duchamp nunca considerou esta película como unha obra cinematográfica; sen embargo, esta cinta, xunto con outras deste período, parte dunha serie de preocupacións estéticas que aínda hoxe están dando os seus froitos. No seu aspecto máis simplista, **Anémic Cinéma** é unha demostración óptica: dez discos xiratorios formados por círculos non concéntricos que semellan espirais en tres

dimensións, iniciando a andadura do cinema perceptivo que culminaría con **The Flicker** (1966), de Tony Conrad. Mais a estrutura da cinta é máis complexa. Os discos están separados entre si por, agora si, espirais verbais, nas que se poden ler frases escuras que abundan en alteracións, palabras ambiguas ou xogos verbais e que, nalgún caso, imitan o "efecto espello" do título. ~~E por último, planos dunha estatua, un militar, algunhas mulleres, puntúan a película.~~

Man Ray ("Home Raio"), estadounidense afincado en París, inicia a súa obra cinematográfica cunha película solidamente dadaísta, **Retour à la Raison**, ironicamente estreada no famoso serán do "corazón barbudo", en 1923, que marcou a morte oficial de Dadá e o triunfo do surrealismo. Como **Ballet Mécanique**, **Retour à la Raison** explora o material cinematográfico, a súa mecánica e a súa química para chegar a unha abstracción



cinemática. Pero ademais dos planos de detalle, da luz e textura que converten obxectos e seres en substancias inidentificables, ou do ritmo (ou arritmia) creado pola xustaposición de imaxes, Ray utilizou unha nova técnica que xa experimentara na fotografía: o que denominou "raiogramas", ou sexa, a directa exposición do celuloide á luz, sen intermediación da cámara. O que fixo nesta e na súa segunda película, **Emak Bakia**, foi depositar diversas substancias sobre a película, desde sal e pementa ata cravos e chinchetas, antes de expoñela á luz. Deste xeito, non se respecta a división en fotogramas, e na pantalla é moi difícil identificalos obxectos; a nosa atención céntrase na propia materialidade da película. Non é ata moitos anos despois que se retoma este primeiro paso cara un cinema materialista: Stan Brakhage, George Landow, os Hein, utilizaron a mesma técnica nos anos sesenta.

Con **Emak Bakia**, Ray comeza o seu distanciamento dos postulados estéticos dadaístas, malla certos puntos en común con **Retour à la Raison**, e de retoma-la "efecto bucle" de **Ballet Mécanique** (neste caso, é un par de pernas saíndo dun coche o que se repite). **A estrela de mar** é a transposición a imaxes dun poema de Robert Desnos, e **Os misterios do castelo de Dé** é xa unha narración surrealista que se achega á obra de Buñuel ou de Dulac.

Alberto Pagan

