



1. De la vanguardia al realismo: poéticas de pasaje

SONIA GARCÍA LÓPEZ (COORD.)

SONIA GARCÍA LÓPEZ > De la vanguardia al realismo: poéticas de pasaje

BILL NICHOLS > El documental y el giro de la vanguardia

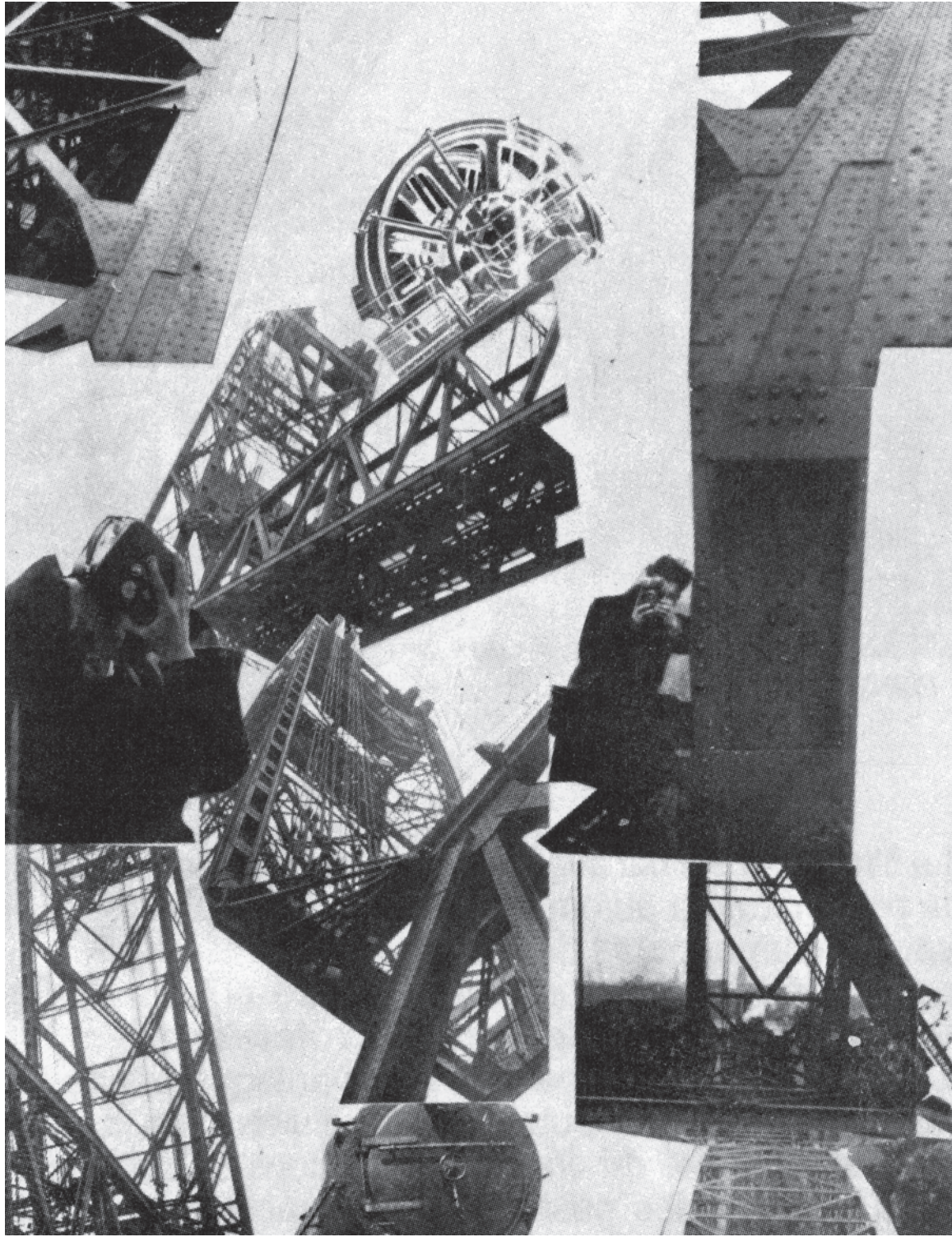
MALTE HGENER > Melodías a través del océano

La intersección del documental y la vanguardia



LAURA VICHI > El Segundo congreso de cine independiente y la secularización realista de la vanguardia. El caso Storck

Fotomontaje de W. Van Ravensteijn para *De Brug* (El puente, Joris Ivens, 1928)



De la vanguardia al realismo: poéticas de pasaje

SONIA GARCÍA LÓPEZ

«Fiat ars, pereat mundus», dice el fascismo, y espera de la guerra, tal y como lo confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica. Resulta patente que esto es la realización acabada del «art pour l'art». La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte.

WALTER BENJAMIN

El 20 de febrero de 1928 el recién estrenado cine de vanguardia Studio 28 anunciaba un curioso evento: la proyección de *Uit het rijk der kristallen* (*El mundo de los cristales*), del científico holandés Jan Cornelis Mol. *Cristales* (el título que comúnmente se le dio a la película) consistía en una serie de imágenes microscópicas de la cristalización de sustancias químicas como el metol, la sal, el amoníaco o el bórax filmadas por Mol. La proyección fue organizada por Abel Gance, que había montado la película en Polyvisión, con el mismo sistema de pantalla tripartita que se había empleado para *Napoleon vu par Abel Gance* (*Napoleón*,

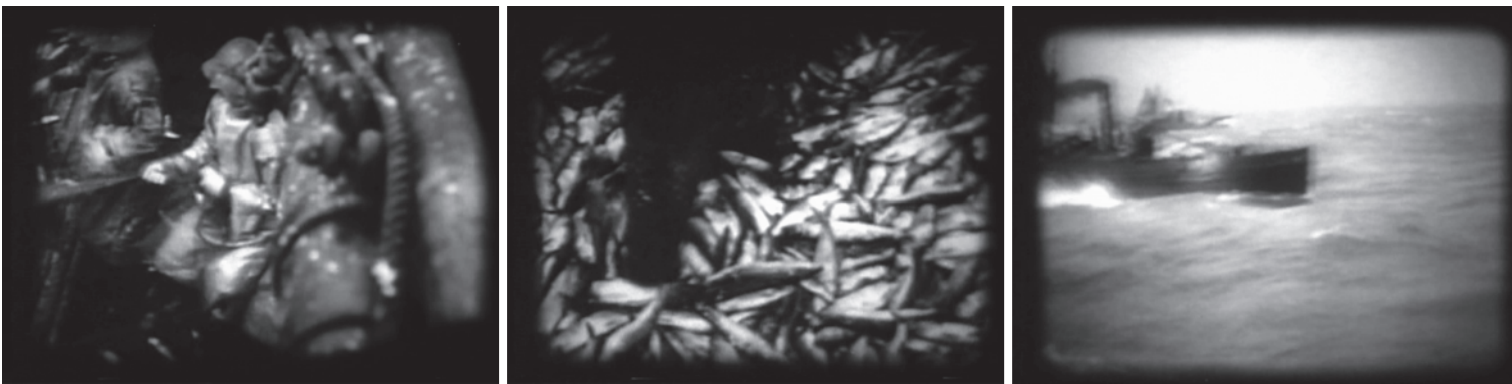
1927). Ampliadas a gran escala y proyectadas con el efecto envolvente que se conseguía a través de las tres pantallas, aquellas imágenes microscópicas maravillaron al selecto público de Studio 28 por su belleza abstracta y su perfecta geometría: se había abierto un camino en el que la visibilidad de lo infinitamente pequeño brindaba un punto de encuentro para la realidad y la abstracción. Al año siguiente, las películas de Mol fueron proyectadas por la Dutch Filmliga (fundada por Joris Ivens, entre otros), donde recibieron una calurosa acogida. Las notas del programa justificaban la selección vinculando los experimentos de Mol con algunos de los objetivos que se había impuesto la vanguardia cinematográfica: “Estamos convencidos de que sus experimentos son muy importantes en este periodo de transición de Filmliga, puesto que todo cambio que libere al cine de la tiranía de las estrellas tendrá que comenzar estudiando los principios de lo visible, los movimientos registrados por la cámara-ojo. La diferencia entre película de arte y película científica, en otros casos muy útil, no es relevante aquí, pues no está claro dónde termina la ciencia y dónde comienza el arte”¹.

La publicación, también en 1928, del libro de fotografías realizadas por el botánico alemán Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst (Formas originales del arte)* producía un impacto parecido entre los representantes de la Neue Sachlichkeit alemana. En el libro se reproducían, a escala gigante, numerosas fotografías de plantas recolectadas y disecadas por Blossfeldt cuya apariencia parecía despertar reveladoras concomitancias entre el arte y la naturaleza. Walter Benjamin dedicó un bello texto al libro de Blossfeldt y las fotografías fueron publicadas por la revista ilustrada *Der Welt Spiegel*, en la que estas aparecían yuxtapuestas a otras imágenes, lo que permitía constatar el asombroso parecido entre las formas fotografiadas por Blossfeldt y algunos exponentes de arquitectura antigua².

La fascinación que despertaron los experimentos cinematográficos y fotográficos de Mol y de Blossfeldt entre algunos artistas de la vanguardia europea a finales de la década de 1920 es solo un ejemplo, entre los menos evidentes, del “apetito de realidad” que asaltó a aquellos mismos artistas durante la década siguiente bajo el signo, mucho más visible, del cine social o comprometido. La década de 1930 marcó, en muchos sentidos, un momento de crisis. La caída de Wall Street en 1929, el ascenso irreprimible de los fascismos y la proliferación de conflictos

1. Cfr. BERT HOGINKAMP: *De Nederlandse documentaire film: 1920-1940*, Amsterdam / Utrecht, Van Gennep, 1988. El resumen de algunos capítulos puede consultarse, en inglés, en <http://www.polderdocumentaries.nl/eng/index/html>, visitada por última vez el 30 de octubre de 2006. Para la relación entre el cine de Mol y las poéticas de la vanguardia véase MALIN WAHLBERG: “Wonders of cinematic abstraction: J. C. Mol and the aesthetic experience of science film”, en *Screen* 47, 3, Oxford University Press, otoño de 2006.

2. Algunas de las fotografías de Blossfeldt se publicaron también como ilustración de un texto de GEORGES BATAILLE para la revista *Documents*; GEORGES BATAILLE: “Le langage des fleurs”, en *Documents*, nº 3, París, julio de 1929.



Drifters (J. Grierson, 1929)

3. Este fenómeno se reconocía bajo la metáfora, común en los años 30, de *Frente Cultural*, a través de la cual se solía referir al mismo tiempo a las industrias y los aparatos culturales (un frente o terreno de lucha cultural contra el fascismo) y a la alianza de artistas e intelectuales que convirtieron lo “cultural” en parte del Frente Popular. Véase MICHAEL DENNING: *The cultural front: the laboring of American culture in the twentieth century*, Londres, Nueva York, Verso, 1996.

4. Véase la introducción del libro de BILL NICHOLS: *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997; y el artículo de MALTE HAGENER en este mismo dossier.

5. Un poder al que no eran ajenos los estados totalitarios. Es bien conocido el uso que hizo la Alemania nazi del cine documental y de otros medios de masas como instrumento de propaganda.

6. FRANÇOIS ALBERA: *L'Avant-garde au cinéma*, París, Armand Colin, 2005, pág. 101.

bélicos a ellos asociados, como la invasión de Abisinia, la guerra civil española y la guerra sino-japonesa, propiciaron un abandono progresivo de los planteamientos formalistas y, en cierto sentido, elitistas de la vanguardia en favor de un arte solidario de las políticas de frente popular³, con un acento social mucho mayor y, por consiguiente, conscientemente dirigido a las masas.

Desde este punto de vista, el documental, que se consolida como forma filmica justo en esos años⁴, jugó un papel central en el pasaje de la vanguardia al realismo, pues fueron precisamente algunos de los representantes más destacados de aquella los que comenzaron a llamar la atención sobre la potencialidad crítica de la imagen documental y su poder transformador en los procesos de cambio social⁵. Como afirma François Albera⁶, Vertov, Gan y Choub en la Unión Soviética promovieron el “hecho”, el cine “no interpretado”, el “documento”, mientras que Richter, Ivens, Cavalcanti, Vigo y Storck, siguiendo las modalidades que les eran propias, se orientaron también en esta dirección, al igual que los cineastas fotógrafos estadounidenses de Film & Photo League o Frontier Films.

En consonancia con aquellas manifestaciones, el documental, junto con las actualidades cinematográficas, pasó a ocupar un lugar destacado en la programación de los primeros festivales internacionales de cine independiente, que se celebraron en La Sarraz (Suiza) y Bruselas (Bélgica) en 1928 y 1929 respectivamente. Incluso en un país como España, marginal respecto a los centros neurálgicos de la vanguardia europea, artistas como Buñuel, Dalí, Val del Omar o Renau utilizaron la forma documental para conectar sus representaciones de determinados



Heien (J. Ivens, 1930)

aspectos de la realidad española con la tendencia dominante en el ámbito internacional de las artes visuales⁷.

Ahora bien, ¿es posible, a partir de aquí, levantar acta de defunción de la vanguardia como movimiento histórico y artístico? Las últimas aportaciones al estudio de este tema ofrecen perspectivas cada vez más alejadas de lo que Rick Altman denomina “metáforas orgánicas”⁸, es decir, paradigmas que consideran la historia (del cine) como si este fuera un ser vivo y las películas reflejaran edades o periodos específicos de su existencia, para proponer modelos que apuntan más a la comprensión de las condiciones de posibilidad histórica de un fenómeno determinado. Desde este punto de vista, Anreus, Linden y Weinberg, en su libro *The social and the real: Political Art in of the 1930’s in the Western Hemisphere*⁹, proponen considerar como “artistas modernos” a los muralistas mexicanos, a pesar de que estos habían rechazado la abstracción de la vanguardia europea en aras de un arte cercano a las masas, tanto en lo que respecta a las formas y los temas como en lo que se refiere a sus soportes. Según estos autores, no era la mera plasmación de cuerpos reconocibles realizando actividades reconocibles lo que inscribía a aquellas manifestaciones artísticas en el realismo pues,

7. Cfr. JORDANA MENDELSON: *Documenting Spain: Artists, exhibition culture and the modern nation, 1929-1939*, The Pennsylvania State University Press, 2005.

8. RICK ALTMAN: *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000.

9. A. ANREUS, D. L. LINDEN Y J. WEINBERG: *The social and the real: Political Art in of the 1930’s in the Western Hemisphere*, The Pennsylvania State University Press, 2006.

justamente, las expresiones visuales más auténticas y cohesivas del realismo social (que en ningún caso debe confundirse con el realismo socialista) sintetizaban la experimentación formalista de la vanguardia con la interpretación crítica de la realidad y se enfrentaban con igual empeño al formalismo expresivo de la vanguardia en estado puro y al naturalismo academicista, que perpetuaba valores conservadores¹⁰.

Por su parte, François Albera¹¹ propone pensar el tránsito de la vanguardia al realismo que se produce en estos años (y que va desde la experimentación de laboratorio hasta el documental *engagé*) como un proceso de integración de la vanguardia en la corriente más amplia del frente cultural antifascista que habría coincidido con un viraje hacia el documental. Este enfoque resulta especialmente fecundo a la hora de abordar cuestiones como las que se plantean los autores de los artículos que aquí presentamos y que tienen por objeto explorar algunos de los campos gravitatorios en los que se jugó el diálogo entre la vanguardia y el realismo durante los años treinta. ¿Quedó algo del lirismo modernista de las primeras películas de Joris Ivens en sus trabajos posteriores? ¿De qué manera afrontaron los cineastas el problema de la independencia artística e ideológica en un momento de convulsión social y crisis económica como el que se vivió durante esos años? ¿Bajo qué formas se dio la convivencia entre conceptos tan aparentemente dispares como documental, vanguardia o realismo? Estas son algunas de las preguntas a partir de las que Bill Nichols, Malte Hagener y Laura Vichi nos invitan a reflexionar. La aproximación a las “poéticas de pasaje” con que se inaugura la década de 1930 es, en este dossier, necesariamente fragmentaria, pero no por ello menos ambiciosa en la intención de ofrecer nuevas perspectivas a este problema historiográfico.

10. *Op. Cit.*, pág. XIV. Piénsese, por ejemplo, en la obra documental de Willard Van Dyke y en las fotografías de Tina Modotti de finales de los años veinte, tan atentas a las problemáticas sociales y al mismo tiempo tan deudoras de la *straight photography*, abanderada por fotógrafos *modernistas* como Edward Weston, Ansel Adams o Imogen Cunningham.

11. *Op. Cit.*

From the Avant-garde to Realism: Poetics of passage

This article examines the context that gave rise to a fruitful dialogue between avant-garde and realist cinemas during the 1930s, especially in documentary films: a new kind of vision was being carved out. New perspectives were bringing to light fascinating formal correlations between abstract art and film images of extreme close-ups or extreme amplifications. At the same time avant-garde filmmakers were facing aesthetic and ethic challenges and found in film the perfect medium for intervening in that reality, knowing that it would play a central role as an instrument of social change.