

proposicional. Asimismo, la banda sonora suele ofrecer un tapiz musical continuo, lo que disimula la heterogeneidad de las fuentes. Es raro el documental de compilación que respete el sonido original *de cada plano*; no podía hacerlo antes del sonido directo pero tampoco lo hace después, significativamente. La asignatura pendiente del *collage* cinematográfico sigue siendo el montaje de choque *acústico*.



¡Rayógrafos y centellas! Usos del *collage* en los primeros documentales de vanguardia

*Sonia García López*¹

“Je veux parler de ce qu’on appelle pour simplifier *le collage*, bien que l’emploi de la colle ne sois qu’une des caractéristiques de cette opération, et même pas une caractéristique essentielle”.

LOUIS ARAGON

Desde un punto de vista estrictamente formal, el *collage* supone el uso de una serie de técnicas mediante las cuales se lleva a cabo la yuxtaposición de materiales diversos. La heterogeneidad de dichos materiales puede ser entendida desde el punto de vista del soporte, del medio del que procede, del formato o del género, por señalar sólo alguno de los parámetros que pueden ser considerados. Ahora bien, el rasgo que diferencia al *collage* de otros procedimientos de yuxtaposición de materiales es lo que llamaremos “la evidencia del corte”, es decir, la posibilidad que tiene el observador de percibir la naturaleza fragmentaria del *collage* y la huella de su factura.

Sin embargo, el *collage* tiene también una dimensión antropológica que Brandon Taylor asocia a

“lo descartado, lo desechado, lo ignorado, como marcas de la moderna sociedad de consumo (...) lo que queda cuando la gran fiesta del consumo termina su día, cuando el comercio y el intercambio cesan y las personas se van a casa a descansar (...) Los

¹ La autora agradece la atenta lectura y los comentarios que han dedicado a este texto Rocío Alcalá del Olmo y Laura Gómez Vaquero.

fragmentos de la modernidad, parecen sugerir algunos *collages*, son su historia, su residuo”².

El procedimiento del *collage* impone, por su carácter dialógico y por la naturaleza heteróclita de los materiales que lo componen, la necesidad de trascender la unidad del medio artístico, trátase del que se trate. Los primeros *papiers collés* de Picasso y Braque desafiaban los parámetros pictóricos al introducir en la superficie bidimensional del lienzo materiales procedentes del entorno cotidiano como tarjetas de visita, fragmentos de páginas de periódico o anuncios publicitarios. Muy pronto, la cuestión de la unidad del medio artístico quedó desplazada de los materiales dispuestos sobre la superficie de la representación al soporte en sí mismo. La técnica de superposición o yuxtaposición de materiales sobre una superficie bidimensional introducida por Picasso y Braque fue extrapolada a otras prácticas artísticas³ como la escultura (en los ensamblajes dadaístas), la fotografía (en el fotomontaje) y el cine.

En este artículo nos centraremos sobre algunas de las primeras aplicaciones del *collage*, desarrollado en el ámbito de las artes plásticas desde 1911 en adelante, en el documental experimental y de vanguardia durante las décadas de 1920 y 1930, concretamente las realizadas por Man Ray, *Le retour à la raison* (1923) y *Emak-Bakia* (1926), y *Ein Lichtspiel. Schwartz-Weiss-Grau* (1930), de László Moholy-Nagy. Se trata de películas cuya adscripción a la vanguardia es clara, pero cuya inclusión en la categoría del documental

² Brandon Taylor, *Collage. The Making of Modern Art*, Londres, Thames & Hudson, 2006, pág. 9

³ Véase Louis Aragon, *La peinture au défi*, París, Librairie José Corti, 1950 (primera edición: 1930), pág. 13; Brandon Taylor, *Collage, op. cit.* Para los experimentos del dadaísmo, el surrealismo y la Bauhaus véase Roselle Goldberg, *Performance Art*, Barcelona, Destino, 2002 y, también para el dadaísmo, Leah Dickerman y Matthew S. Witkovsky (eds.), *The Dada Seminars*, Washington, The National Gallery of Art, Center for Advanced Study of the Visual Arts, 2005.

puede llamar a conflicto. Comenzaremos por precisar, por tanto, que entendemos aquí el documental como un discurso que va más allá de la experiencia social e histórica desde las que la realidad suele ser invocada en él para abarcar también la realidad sensorial de la experiencia cinematográfica⁴.

En su estudio sobre la fenomenología del documental, Malin Wahlberg ahonda en esa dimensión subjetiva de la realidad que constituyen la percepción y la experiencia como objeto de la representación en el documental. Los problemas que surgen cuando nos preguntamos cómo dar cuenta de experiencias tan íntimas y, en cierto modo tan insondables, como la memoria, llevan a la autora a plantear el valor que tienen las estrategias creativas de puesta en escena e imaginación narrativa a la hora de reconstruir los acontecimientos del pasado a partir del material original, los fragmentos de imágenes o textos que funcionan como residuo del tiempo histórico. Algo similar sucede cuando se trata de dar cuenta de experiencias subjetivas inalienables como los sueños, la locura o los propios procesos perceptivos. Las películas que abordaremos en este artículo se inscriben en esa zona de sombra, pues tratan de dar cuenta de aspectos de la realidad que poco o nada tienen que ver con el mundo histórico y social, privilegiados en el documental desde su institucionalización como modo cinematográfico en la década de 1930⁵. Sí que subyace en ellas, por el contrario, la inscripción de un deseo de penetrar en la realidad (en el caso de Man Ray) y una vocación pedagógica, una epistefilia, para utilizar la expresión de Bill Nichols, (en el caso de Moholy-Nagy), que las anclan, desde su radical heterodoxia, a la forma documental.

⁴ Ésta es una de las tesis que presiden el libro de Malin Wahlberg, *Documentary Time. Film and Phenomenology*, Minneapolis y Londres, Minnesota, The University of Minnesota Press, 2008.

⁵ Véase Bill Nichols, “Documentary Film and the Modernist Avant-Garde”, en *Critical Inquiry*, n.º 27, verano de 2001.

Las tres películas de las que nos ocuparemos en este artículo utilizan diversas aplicaciones de la técnica del *collage* al cine para dar cuenta de las dimensiones subjetivas de la realidad que hemos apuntado anteriormente. El interés por el *collage*, y, como veremos, su plasmación cinematográfica, caló con fuerza a principios de la década de 1920 en el seno de dos movimientos de vanguardia en principio antitéticos: el dadaísmo y el constructivismo. El primero de ellos motivado por el uso de materiales inútiles o prescindibles, los restos y los desechos del mundo moderno a la búsqueda de un encuentro entre lo “alto” y lo “bajo”, lo sagrado y lo profano, lo viejo y lo nuevo; el segundo por la búsqueda de nuevas experiencias perceptivas destiladas de la especificidad de los medios de reproducción mecánica de la imagen que habrían de devenir hegemónicos con el correr del siglo: la fotografía y el cine.

Le retour à la raison y Emak-Bakia

“Cualquier persona, cualquier objeto, cualquier relación puede significar cualquier cosa. Esta posibilidad pronuncia un juicio aniquilador, pero justo, sobre el mundo profano: es caracterizado como un mundo para el cual el detalle no resulta demasiado importante. (...) Todos los accesorios de la significación adquieren, en virtud justamente de su remisión a otro, un poder que los hace aparecer como incommensurables con las cosas profanas, que los alza a un plano más elevado, e incluso puede santificarlos. Ya que, en la contemplación alegórica, el mundo profano es tanto realizado como devaluado”.

WALTER BENJAMIN

Durante la década de 1920 dos artistas reivindicaron para sí el invento de la imagen fotomecánica obtenida sin cámara fotográfica, colocando objetos transparentes u opacos sobre el papel sensible expuesto a la luz: Man Ray, que denominó “rayógrafos” a estas imágenes, y László Moholy-Nagy, que las denominó “fotogramas”. Ambos artis-

tas incorporaron esta técnica en sus trabajos cinematográficos, introduciendo así un componente orgánico en el celuloide, de manera que Man Ray pudo decir respecto a su *Retour à la raison*:

«En algunas tiras salpiqué sal y pimienta, como un cocinero que prepara un asado, en otras lancé clavos y chinchetas al azar; luego la expuse a la luz blanca durante uno o dos segundos, como había hecho para obtener mis instantáneas de rayógrafo»⁶.

La incorporación de materia orgánica al celuloide fue uno de los principales procedimientos a través de los que las vanguardias mostraron su interés por la interacción con lo real al tiempo que buscaban secretas consonancias entre ésta y las formas abstractas⁷. Como señala con precisión Patrick de Haas, la técnica del rayógrafo (al igual que en las aerografías, pinturas “sin pincel” realizadas por Man Ray) produce el tipo de signos que Peirce incluyó en la categoría de índice, caracterizados por la contigüidad concreta, física, con su referente⁸. Para De Haas, este interés por la conexión

⁶ Man Ray, *Self Portrait*, Boston, New York Graphic Society, 1988, pág. 212.

⁷ Durante los años veinte los artistas de vanguardia se sintieron atraídos por los trabajos de documentación fotográfica y cinematográfica llevados a cabo por científicos, biólogos y botánicos como J. C. Mol y Karl Blossfeldt por las vías que abrían a la reflexión sobre las conexiones entre la realidad y la abstracción. Véase nuestro artículo “De la vanguardia al realismo. Poéticas de pasaje”, en *Archivos de la Filmoteca*, n.º 56, junio de 2007.

⁸ Patrick de Haas, « J'ai résolu de ne jamais m'occuper de cinéma », en Jean-Michel Bouhours (ed.), *Man Ray, directeur de mauvais movies*, París, Centre Georges Pompidou, 1997, págs. 14-15. Por lo demás, la contigüidad física entre la película cinematográfica y el referente introducía en la película una dimensión háptica o táctil, que fue ampliamente explorada por artistas como Raoul Hausmann, cuyo proyecto de Optofonética interesó muchísimo, a su vez, a László Moholy-Nagy. Véase Marcella Lista, “Raoul Hausmann's Optophone: 'Universal Language' and the intermedia”, en Leah Dickerman y Matthew S. Witkovsky (eds.), *The Dada Seminars, op. cit.*

física de la imagen con su referente, independientemente de que el resultado sea una imagen abstracta o difícilmente identificable con el objeto a partir del cual se ha producido, pone de manifiesto una indagación sobre la realidad en la que lo importante no es la semejanza sino la proximidad física, la relación metonímica del objeto representado con la representación. Así pues, la vocación documental de estas películas no se dirigía tanto, en estos casos, a la elaboración de un argumento o un discurso sobre el mundo histórico como a una indagación sobre la ontología de la realidad y una búsqueda de nuevas formas de percepción de la imagen fotocinematográfica.

En cualquier caso, el juego con el universo matérico no se detenía ahí, sino que se concretaba también en el marco de exhibición de las películas que, a menudo, formaban parte de proyectos más amplios en los que otros tipos de prácticas artísticas tenían cabida, buscando la interacción de los medios y su integración en la existencia cotidiana.

Sin ir más lejos, la primera película de Man Ray, *Le retour à la raison*, formaba parte del programa de la que fue la última manifestación dada en París, la *Soirée du Coeur à Barbe*, organizada el 6 de julio de 1923 por Tristan Tzara. El montaje de la película, que fue mostrada junto a *Rhythmus 21*, de Hans Richter (Alemania, 1921) y *Manhatta*, de Charles Sheeler y Paul Strand (Estados Unidos, 1921), fue realizado aquella misma noche como parte del espectáculo en el Théâtre Michel. La velada incluía además la polémica obra de Tzara, *Le coeur à gaz*, con trajes de cartón diseñados por Sonia Delaunay y piezas musicales de Auric, Milhnaud y Stravinsky⁹.

Además de incorporar la técnica del rayógrafo al cine¹⁰, Man Ray realizó en *Le retour à la raison* un trabajo de experimentación visual

⁹ Véase Rudolf E. Kuenzli, *Dada and Surrealist Film*, op. cit., pág. 3., y Arnold Pierre, “The “Confrontation of Modern Values”; a Moral History of Dada in Paris”, en Leah Dickerman y Matthew S. Witkovsky (eds.), *The Dada Seminars*, op. cit., pág. 260.

¹⁰ Man Ray proporciona algunos detalles de la aplicación de la técnica del rayógrafo al cine en *Self Portrait*, op. cit., pág. 212.

en el que se alternaban imágenes concretas y abstractas, exposiciones en positivo y en negativo, objetos estáticos y en movimiento. En la realización-performance de la película, Ray consideró el azar como uno de los factores primordiales del proceso artístico, operando con objetos entre los que aparentemente no regía ningún principio organizador.

Sin embargo, el ritmo opera como principio compositivo, pues los objetos se relacionan entre sí a través del sentido de la rotación, como en una especie de coreografía. Además, la película está regida por un principio autorreflexivo en virtud del cual el artista produjo una versión cinemática de trabajos realizados en otras esferas de la producción artística. Man Ray incluyó en el film dos de sus obras “bidimensionales”, *Lamp Shade* (1919) y *Dancer / Danger* (1920), a la que imprimió “tridimensionalidad”¹¹ soplando humo sobre ella; entre el material agregado al film se encontraba también una fotografía del “poema” de 1924, que consistía en marcas que representaban la longitud de las palabras, y un manuscrito enrollado y seguido por la firma “Man Ray Noir” escrita a lo largo de dos *frames*; anteriormente, “Man Ray à tirer 5 fois” aparecía escrito a lo largo de cinco *frames* (las imágenes aparecen en sentido inverso en la película, es decir, hacia atrás, porque fueron escritas a lo largo del negativo)¹².

Man Ray combinó las imágenes producidas durante la *Soirée du Coeur à Barbe* con otras que había filmado previamente. El efecto

¹¹ Man Ray colaboró entre 1920 y 1926 con Marcel Duchamp en experimentos que produjeron diseños geométricos bidimensionales en placas o discos que producían una ilusión de tridimensionalidad a través del movimiento de rotación. Entre ellos se encuentran los *Rotary Glass Plates* (1920), *Rotary Hemisphere* (1925) y experimentos con cine estereoscópico. La película de Duchamp, *Anémic Cinema*, que se produjo con la ayuda de Man Ray y Marc Allegret en 1926, puede ser considerada como una exploración de la multidimensionalidad verbal y visual. Cfr. Rudolf E. Kuenzli, *Dada and Surrealist Film*, Op. cit., pág. 2.

¹² Crf. Inez Hedges, “Constellated Visions: Robert Desnos’s and Man Ray’s *L’Étoile de Mer*”, en Rudolf E. Kuenzli, *Dada and Surrealist Film*, op. cit., págs. 99-100.

de *collage* es, pues, recurrente en toda la película: en la primera parte, constituida por los rayógrafos, el “efecto de encolado” se da dentro del plano, cuando los diversos objetos impresionados en el celuloide adquieren una apariencia bidimensional y homogénea; en la segunda parte, el efecto de *collage* no se encuentra tanto en el interior del plano como en el montaje, surgiendo de la yuxtaposición de materiales filmicos diversos regidos por el principio de movimiento y la impresión de profundidad. En su conjunto, *Le retour à la raison* es, como señala Hedges, “casi un ejemplo perfecto del bricolaje artístico” en el que Man Ray lleva la yuxtaposición de materiales por diversos procedimientos a lo que podemos considerar un ejercicio de autorreflexión con respecto a su propia producción artística.

La siguiente película de Man Ray, *Emak-Bakia* fue realizada en 1926, en el contexto de la ruptura del artista con el grupo dadaísta instalado en París y su acercamiento a los surrealistas que, paradójicamente, habían saboteado la *Soirée du Coeur à Barbe* organizada por Tzara. Ray subtítulo la película “ciné-poème” y pensó haber cumplido con ella “todos los principios del surrealismo: la irracionalidad, el automatismo, las secuencias psicológicas y dramáticas sin lógica aparente y el completo desprecio por la narración convencional”¹³. Sin embargo, la película retomaba y ampliaba visiblemente los planteamientos y los principios compositivos que habían regido *Le retour à la raison* con la excepción, tal vez, del carácter performístico que había regido en la realización de la película en el contexto de la última *soirée dada*.

Despreciando completamente la narración convencional, Ray puso en juego “todos los recursos que pueden aburrir a cierto tipo de espectadores”¹⁴. Como en *Le retour à la raison*, el artista utilizó

¹³ Man Ray, *Self Portrait*, op. cit., págs. 221-222.

¹⁴ Notas sobre la película del dossier del Museum of Modern Art, Nueva York.

rayógrafos y filmaciones en las que los objetos y el cuerpo humano eran situados en un mismo plano, como parte de una coreografía visual en la que el ritmo desempeñaba un papel preponderante.

Por lo demás, si en *Le retour à la raison* Man Ray había realizado un trabajo de reflexión sobre su propia obra y los procesos creativos que la habían hecho posible, en *Emak-Bakia* llevaba la dimensión autorreflexiva a la experiencia perceptiva del film, destacando su motor principal: la mirada¹⁵. Como señala Inez Hedges¹⁶, en esta segunda película, Man Ray expande los elementos metafílmicos. La representación del tiempo nocturno a través de la “escritura de luces” de los letreros luminosos, las referencias a juguetes del pre-cine (como el zootropo, al fotografiar objetos que giran y corredores de espejos deformantes) o la referencia a los primeros estudios de movimiento de Étienne Jules Marey en la breve secuencia de animación en la que una figura articulada que representa a un hombre salta contra un diagrama al fondo que representa sucesivas posiciones del cuerpo. Así, afirma Hedges, “a pesar de la proclamada ruptura con el pasado, la película exhibe formas de intertextualidad en las que se alían la producción artística y la tecnología de un cine considerado como moderno y progresivo”¹⁷.

Más allá de las referencias a los fundamentos del cinematógrafo, *Emak-Bakia* presenta concomitancias con cierto cine coetáneo (siempre dentro de la vanguardia, claro está) y, lo que nos interesa especialmente aquí, con los planteamientos iniciales del cine documental.

¹⁵ Por lo demás, Man Ray recuerda en sus memorias (*Self Portrait*, op. cit., pág. 221-222) cómo, en las instrucciones que dio a los espectadores durante el estreno de la película en el cine Vieux Colombier de París, dijo que su “película era puramente óptica, hecha únicamente para captar la mirada (pues no había historia ni guión)”. Sobre la organización de los materiales según un esquema mental que explora los efectos perceptivos derivados de su transformación véase también Patrick de Haas, art. cit., pág. 17 y ss.

¹⁶ Inez Hedges, art. cit., pág. 100.

¹⁷ *Ibid.*

En 1924 (un año después de *Le retour à la raison* y dos años antes de *Emak-Bakia*) Dziga Vertov (a cuya película de 1929, *El hombre con la cámara*, nos recuerdan las sobreimpresiones del ojo y la cámara en *Emak-Bakia*) y el grupo de los kinoks enunciaban su teoría del cine-ojo¹⁸. En ella, los kinoks proclamaban el rechazo a la narración convencional, el uso de actores profesionales y la puesta en escena, alegando que la estructura de la película debía crearse a través del montaje. Las teorías de Vertov se situaban fuera del eje verdad / facticidad y consideraban las potencialidades creativas del montaje como una herramienta imprescindible para la construcción de un discurso sobre la realidad. Así, en una de las secuencias montadas para el proyecto cinematográfico *Kino-glaz* (cine-ojo) un intertítulo rezaba: “El cine-ojo nos enseña cómo zambullirse de manera correcta” y a continuación presentaba la secuencia de una joven saltando desde una altísima estructura de madera a un lago. La cámara nos ofrece la secuencia repetidas veces, desde múltiples puntos de vista... y desde diversos planteamientos temporales, pues a través del montaje la imagen se ralentiza o se invierte el movimiento, lanzando un guiño al espectador al tiempo que se resalta el carácter antinaturalista (y didáctico) de los procedimientos constructivos del montaje cinematográfico que propone el cine-ojo.

La utilización creativa del montaje (incluyendo la inversión de la lógica temporal y espacial) que propone Vertov en la recreación de la realidad, la aplicación de un principio organizativo antinaturalista a las imágenes de la realidad tomadas con la cámara cinematográfica y articuladas a través del montaje son elementos que encontramos, de otra forma, en *Emak-Bakia* y en *Le retour à la raison*. En cualquier caso, la referencia a Vertov nos sirve aquí para

¹⁸ Véase Francisco Llinás (comp.), *El cine ojo. Dziga Vertov*, Madrid, Fundamentos, 1974. Para una comprensión de la teoría del montaje de Vertov y su contexto véase Vicente Sánchez-Biosca, *El montaje cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1996, págs. 85 y sigs.

enfaticar, una vez más, el interés común por la representación de la realidad y la retroalimentación constante entre los planteamientos de la vanguardia y el documental antes de la institucionalización de este último como forma filmica.

Al comienzo de *Emak-Bakia*, el “ojo de la cámara” y/o de Man Ray (que se sitúa al lado de ésta) se presenta como una máquina de transformación que recoge elementos del mundo familiar para, de acuerdo con la óptica surrealista, adentrarnos en el orden de la superrealidad. Los fragmentos que componen la película funcionan como residuos de la realidad en un doble sentido: desde un punto de vista material, porque los objetos de la filmación proceden del mundo cotidiano; desde un punto de vista conceptual porque, mediante el montaje, nos remiten a los “restos” de la conciencia, a esa dimensión subjetiva de la realidad que componen el mundo de los sueños y del inconsciente. Las imágenes de la mujer (Rose Wheeler) que sube al automóvil con unas gafas de conducción sobre las que hay unos ojos pintados (impidiendo la visión del entorno material) o la imagen de Kiki de Montparnasse al final de la película, mirando fijamente al espectador desde unos ojos pintados en sus párpados confirman este planteamiento.

Desde el punto de vista de la óptica surrealista, a la que Man Ray se adscribió voluntariamente con esta película, todos estos elementos podían ser leídos en función de la dicotomía realidad / superrealidad, de la que esta última sale reforzada como un estado superior de conciencia. El tránsito o el puente entre una y otra se concreta a través de la manipulación de las imágenes y el montaje en *collage*, que sugiere, permítasenos el oxímoron, una organización anárquica de la realidad.

Man Ray utilizó una serie de “máquinas” para insuflar movimiento a la imagen y a los objetos bidimensionales: espejos deformantes, platos giratorios, prismas de cristal que reflejaban la luz, lámparas y piezas de madera con formas geométricas. Gracias al uso de esta utilería el artista exploraba y explotaba las posibilidades

de reproducción de la luz y el movimiento que ofrece el aparato cinematográfico en su particular exploración del universo perceptivo. Un asunto por el que se interesaba particularmente cierto profesor de la Bauhaus.

Ein Lichtspiel. Schwartz-Weiss-Grau

Digámoslo ya: la creación de la obra de arte total que aglutinara a todas las artes (y su fusión última con la vida misma), la *Gesamtkunstwerk* soñada por Wagner, fue una obsesión recurrente de las vanguardias que, desde la práctica artística, sometieron el planteamiento a intensos procesos de reformulación.

A lo largo de este artículo hemos señalado algunas de las concomitancias existentes entre los experimentos realizados desde corrientes de la vanguardia aparentemente antagónicas, como el *dadá* y el surrealismo frente al constructivismo o la nueva objetividad. Estas concomitancias nos informan de que, más allá del paradigma de tradición / ruptura que caracteriza a la Modernidad y que llega al paroxismo con las vanguardias históricas, el aire de los tiempos ha provocado también algunos encuentros.

Al igual que muchos de sus coetáneos vanguardistas, Man Ray sintió una fascinación por la máquina como objeto de y para la representación, ámbito en el que aquella introducía infinidad de posibilidades perceptivas. Hemos visto cómo Man Ray (seudónimo de Emmanuel Rudzitsky en el que Ray, literalmente rayo, remite de manera directa a la luz) introdujo en sus películas una gran cantidad de elementos y artilugios, muchos de los cuales diseñó él mismo, que permitían captar destellos y deformaciones de los objetos producidos al reflejarse la luz sobre ellos.

Por su parte, y tras ocho años de experimentos acompañados por una profusa reflexión teórica, László Moholy-Nagy presentó

en París, en 1930, su *Modulador de Espacio-Luz*¹⁹. Se trataba de un conjunto mecánico constituido por una estructura de espejos y lámparas que articulaba tres juegos de movimientos que producían variaciones en los reflejos de luz emitidos por bombillas de color amarillo, verde, azul y rojo²⁰. El *Modulador de espacio-luz* constituía una verdadera obra de ingeniería en la que el sueño de unificar el arte y el diseño industrial que animó el espíritu de la Bauhaus adquiriría una plasmación fehaciente.

La película *Ein Lichtspiel. Schwartz-Weiss-Grau (Un juego de luces. Negro-Blanco-Gris)* muestra las modulaciones del espacio y de la luz obtenidas con la máquina diseñada por Moholy-Nagy. Sin embargo, la película no es aquí un simple medio de ilustración del funcionamiento de la misma, sino que, bien al contrario, constituye el objetivo último de su realización y la concreción del proyecto pedagógico en el que Moholy-Nagy inscribió la concepción del *Modulador de espacio-luz*²¹.

Para empezar, el título hace referencia a los colores que resultan de los juegos de luz al filmar el *Modulador de Espacio-luz* con la cámara cinematográfica. El gris, el negro y el blanco son los colores que resultan de la “escritura o pintura de la luz” que se lleva a cabo en la fotografía y en el cine. Y la obra cinematográfica, tal y como

¹⁹ La obra fue presentada con ocasión de la exposición de la sociedad de artistas decoradores que tuvo lugar en el Grand Palais. Había sido realizada por Moholy-Nagy “en colaboración con Stephan Seböök, joven arquitecto húngaro que trabajaba en el taller de Walter Gropius; Otto Ball, técnico responsable del montaje, y el grupo de industrias eléctricas AEG de Berlín, encargadas de la ejecución y la financiación”. Cfr. Dominique Baqué, “Escrituras de la luz”, prólogo al libro de escritos de László Moholy-Nagy en *Pintura, fotografía, cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, pág. 49.

²⁰ Dominique Baqué ofrece una descripción minuciosa del aparato a partir de la que se publicó en 1930 en un artículo aparecido en la revista *Die Form. op. cit.*, pág. 48.

²¹ El proyecto pedagógico de Moholy-Nagy se halla recogido en *Pintura, fotografía, cine, op. cit.*

la concibe Moholy-Nagy, no debe ser otra cosa que la liberación de las funciones *reproductivas* a las que estaba anclado el arte pictórico hasta la invención del cine y la fotografía (o, mejor dicho, hasta la toma de conciencia de sus potencialidades creativas), para dar paso a un arte *productivo*, liberado de toda servidumbre al figurativismo. En ese cine no figurativo estarían las bases para un nuevo modelo de percepción obtenido al “ampliar los límites de la representación de la naturaleza”, abriendo así nuevos senderos a la ampliación de las facultades sensoriales, perceptivas y creativas del ser humano²².

Ein Lichtspiel. Schwartz-Weiss-Grau comienza con una referencia a la intervención humana en el proceso de creación de la película. Dos esferas transparentes que ejercen un movimiento de rotación dejan ver el nombre del creador, Moholy-Nagy, y la primera frase del título: *Ein Lichtspiel* (un juego de luz). Sobre un fondo blanco se proyecta una figura humana que manipula la película cinematográfica. A continuación, vemos la sombra de unas manos que van pasando frente a la cámara, como si de las hojas de un libro se tratara, las planchas de cartón que componen el título de la película, una para cada uno de los colores: Schwartz (negro), Weiss (blanco) y Grau (gris).

La película se compone de formas abstractas obtenidas a partir del reflejo de la luz en los diversos elementos que componen el *Modulador de Espacio-luz*, en permanente movimiento de rotación. La cámara permanece estática y en la imagen vemos, por lo general, un fondo de objetos o figuras abstractas en movimiento, que se encuentran fuera de foco, y, en primer término, pequeños espejos circulares que

²² Véase el artículo citado de Dominique Baqué, “Escrituras de la luz” y László Moholy-Nagy, “De la pintura de pigmentos al juego de reflejos de luces”, en *Pintura, fotografía, cine, op. cit.*, pág. 87. Véase también la “Introducción” de Moholy-Nagy, pág. 67: “Los medios que la fotografía nos ha ofrecido juegan un papel importante y, todavía hoy, son poco conocidos, tanto en su propuesta de ampliar los límites de la representación de la naturaleza, como en la utilización de la luz como medio de creación, en su capacidad de sustituir el pigmento por el claroscuro”.

reproducen el movimiento de otras piezas del *Modulador de Espacio-luz*. A pesar del carácter abstracto de las imágenes, el origen material (y maquínico) de éstas es patente en las texturas y en la propia figuración de la máquina, cuyo movimiento podemos percibir en todo momento porque la cámara se encuentra fija durante la mayor parte del tiempo.

A continuación, lo que vemos en la pantalla es el juego de sombras que produce la máquina giratoria en la pared; tras este momento de “transición”, la imagen se invierte y, con la película en negativo, asistimos a un nuevo juego a partir de los tres colores que presiden el film. Si en la primera parte el efecto de *collage* venía dado por la maquinaria de espejos situados ante la cámara, ahora es fruto de una operación de montaje: las imágenes del *Modulador Espacio-Luz* en movimiento se encadenan y se superponen, llevando la abstracción a un grado máximo. Volvemos de nuevo a las imágenes de la máquina en positivo y podemos percibir, ahora de manera más precisa, las formas que estaban en el origen de aquellas figuras abstractas. El movimiento y la geometría del *Modulador de Espacio-Luz* y la abstracción presiden, pues, *Ein Lichtspiel*. Tres elementos que funcionan como principio organizador, pongamos por caso, de los trabajos de cine abstracto de Vicking Eggeling, Walter Ruttmann o Hans Richter durante la década de 1920. Sin embargo, nos interesa aquí algo que está totalmente ausente en ellos: el origen material de las imágenes y, por tanto, la contigüidad existente entre la realidad y el soporte fotoquímico de la película cinematográfica²³. Nos parece

²³ Moholy-Nagy se refiere a las innovaciones introducidas por Eggeling y a Richter al dar estructura a un espacio en movimiento, aunque consideraba que esas premisas no habían encontrado un modo correcto de utilizar la “luz” porque los trabajos de Absolute Film se asemejaban a obras gráficas que habían adquirido movimiento. Es en este punto en el que Moholy-Nagy se remite al fundamento “material” de su trabajo y reivindica (alineándose con Man Ray) la ampliación del horizonte técnico mediante la estructuración de la luz en el espacio. *Pintura, fotografía, cine, op. cit.*, pág. 80. Sobre el Absolute Film véase Vicente Sánchez-Biosca, *El montaje cinematográfico, op. cit.*, págs. 74-77.

éste un vínculo importantísimo para entender las relaciones entre la vanguardia y el documental, dos esferas en las que, como hemos visto, lo importante no es la semejanza entre el mundo y su representación sino más bien la naturaleza de los procesos perceptivos, el umbral a través del cual el sujeto entra en el mundo.

En este sentido, *Ein Lichtspiel. Schwartz-Weiss-Grau* no puede ser entendida más que como la concreción formal de la propuesta pedagógica de László Moholy-Nagy, desarrollada ampliamente en sus enseñanzas en la Bauhaus y recogida en sus escritos. Para Moholy-Nagy, el arte no tiene razón de ser más que como parte de un proceso vital, biológico de realización plena del ser humano. De este modo, es posible afirmar

“sin afán de pretender acotar todos los imponderables de la vida humana, (...) que la constitución del ser humano parte de la síntesis de todos sus sistemas funcionales; es decir, que en un determinado periodo, la persona alcanza su mayor plenitud cuando los sistemas funcionales que la conforman (...) se utilizan hasta el límite óptico de su rendimiento biológico. El arte es el agente de ese perfeccionamiento. (...) En buena medida, el arte pretende establecer *relaciones nuevas*²⁴ entre los fenómenos —conocidos o todavía por conocer— ya sean de carácter óptico, acústico o de otros tipos funcionales, y ofrecerlas a la percepción de una manera cada vez más intensa y enriquecedora”²⁵.

Avanzando las ideas que varias décadas después formularía Marshall McLuhan, Moholy-Nagy concibe la fotografía (y, por añadidura, el cine) como una extensión de nuestro aparato óptico, el ojo, al que puede complementar o perfeccionar debido a la posibilidad de hacer visible lo que hasta entonces no lo era (desde los estudios del paso,

²⁴ El énfasis es de Moholy-Nagy.

²⁵ *Pintura, fotografía, cine, op. cit.*, pág. 87.

el salto o el galope de Étienne Jules Marey hasta las filmaciones de partículas microscópicas de J. C. Mol). La función artística del cine consistirá en establecer interrelaciones entre las potencialidades técnicas de los medios fotomecánicos y las capacidades perceptivas del ser humano, yendo más allá del esfuerzo enciclopédico visual que, según Moholy-Nagy, ha mantenido al cine y la fotografía esclavos del figurativismo, de la *reproducción* desde sus orígenes²⁶.

Desde este punto de vista, *Ein Lichtspiel* se propone como la culminación de una obra mecánico-escultórica de investigación perceptiva (el *Modulador de Espacio-Luz*) y como la realización de un programa pedagógico de base biológica que propone la utilización del cine y la fotografía con la finalidad de brindar al ser humano la posibilidad de descubrir nuevos caminos perceptivos en su incesante exploración de la realidad y del mundo que le rodea. Pues, como dijo el poeta William Blake, “si las puertas de la percepción se limpiaran, todo parecería a los hombres como realmente es: infinito”.

* * *

El *collage* es, sin duda, el procedimiento estrella en las tres películas que hemos abordado en este artículo. Tanto en las películas de Man Ray como en la de László Moholy-Nagy, el extrañamiento y la toma de conciencia sobre el dispositivo de la representación que permite el *collage* (sin olvidar las incesantes referencias al proceso cinematográfico en los tres films) sirve para explorar las potencialidades de la captación de lo visible, más allá del paradigma naturalista que impera en Occidente, tanto en el cine de ficción como en el documental. Si en *Le retour à la raison* y *Emak-Bakia* la adición de materiales sobre la película fotosensible y la fragmentación introducida por el montaje nos invitaba a descubrir las parcelas de la realidad más alejadas de la conciencia, *Ein Lichtspiel* se sitúa en el universo

²⁶ Véase “De la pintura con pigmentos al juego de reflejos de luces”, art. cit., págs. 86-87.

racional de la ingeniería y ofrece imágenes que proponen una nueva mirada y un nuevo sujeto cuyo sistema perceptivo es indisociable, ya, de los medios de producción de imágenes que dominan el siglo XX: la fotografía y el cine.



Guernica de Alain Resnais, el *collage* y la memoria: un arte de la revelación

Nancy Berthier

De la obra del cineasta francés Alain Resnais, se ha tendido a valorar, sobre todo, la dimensión ficcional, lo cual parece pertinente por su indudable riqueza y su extensión. Fuera de sus ficciones, la impactante *Nuit et brouillard* (*Noche y niebla*, 1955) ha eclipsado las demás películas que realizó antes de *Hiroshima mon amour* (1958), en un periodo en que su carrera parecía encaminarse firmemente hacia el género documental, dominante en sus cortometrajes. Sin embargo, esta parte de su filmografía, que se extiende a lo largo de unos diez años (1947-1958) ni es menor ni es la obra de un mero aprendiz. En ella, el director hace alarde de una inventiva y de una libertad que en muchos aspectos marcan un hito en la historia del cine documental. Tal es el caso de *Guernica*, cortometraje del año 1950, que se fundamenta en un arte del *collage* que cobra una fuerza peculiar por su montaje vertiginoso, tanto sonoro como visual. En esta película, Alain Resnais¹ recoge la historia de un episodio clave de la Guerra Civil Española, el bombardeo del pueblo de Guernica el 26 de abril de 1937, visto a través del prisma de la obra epónima

¹ Aunque es codirector de la película Robert Hessens, la enfocamos desde la perspectiva de la trayectoria de Alain Resnais respecto a la cual cobra sentido (Robert Hessens no desarrolló una carrera cinematográfica como director).