

**OJO MÓVIL, DINAMISMO Y MONTAJE.
EL INFLUJO CINEMATOGRAFICO EN LAS PRIMERAS
VANGUARDIAS ARTÍSTICAS**

**MOBILE EYE, DYNAMISM AND EDITING.
THE INFLUENCE OF CINEMA ON THE FIRST ARTISTIC AVANT-
GARDE MOVEMENTS**

Arturo Colorado Castellary

Universidad Complutense de Madrid, España
acolorad@ucm.es

Resumen:

La coincidencia cronológica entre el desarrollo del cine y el nacimiento y devenir de las primeras vanguardias es un hecho que debe conducir a analizar el peso que pudo tener el nuevo procedimiento de creación de imágenes en la creatividad artística plástica. La influencia de la pintura en el cine ha sido ya ampliamente estudiada, pero no en el sentido inverso. Sin embargo, entre las numerosas telas que conforman las motivaciones del arte contemporáneo, la influencia de la imagen tecnológica se puede considerar determinante. El objetivo es analizar cómo el cine impactó sobre la mirada de los artistas de vanguardia y de alguna manera les impulsó a caminar por nuevos derroteros.

Abstract:

The chronological coincidence between the development of cinema and the birth and development of the first avant-garde movements is a fact that lead us to analyze the influence that new procedures for the creation of images had could have on plastic artistic creativity. The influence of painting on cinema has been widely studied, but the opposite has not happened. Nevertheless, among the first elements that motivate contemporary art, the influence of technological images is fundamental. My objective is to analyze how cinema changed the way avant-garde artist looked at objects, and somehow made them walk along new paths.

Palabras clave:

Vanguardia; cine; ojo móvil; *collage*; *Ready made*; fotomontaje.

Keywords:

Avant-garde Movements; Cinema; Mobile Eye; *Collage*; Ready Made; Photomontage.

1. Introducción: fotografía, cine y plástica

Ha sido ya ampliamente aceptado por la crítica artística, y así lo plantean varios estudios –como los clásicos de Otto Stelzer (1981) o Aaron Scharf (1994)–, que la fotografía influyó de manera decisiva en la evolución de la plástica durante la segunda mitad del siglo XIX. Partiendo de los paisajistas del Realismo (Corot, Barbizon), pasando por los realistas testimoniales (Courbet, Daumier) y por los prerrafaelistas, y alcanzando de manera decisiva a los impresionistas (Monet, Degas, Caillebotte...), la pintura decimonónica se vio impelida por la fotografía a adoptar encuadres y perspectivas, a destacar el protagonismo de la luz, del instante y de la fugacidad. De la misma manera, la fotografía, a la que se le negaba tercamente el carácter artístico, se vio influida por la pintura, en ese largo recorrido del llamado pictorialismo fotográfico (Sougez, 2009).

Si es evidente el influjo fotográfico en la pintura del siglo XIX, tal como acabamos de ver, no ha ocurrido lo mismo con respecto al influjo del cine en el arte del siglo XX. Ha existido una especie de resistencia o de escepticismo en admitir que desde su nacimiento, y especialmente desde su popularización, el cine influyera en la evolución de las artes plásticas.

La perspectiva en muchos casos de los autores que se han acercado a este binomio cine-pintura, sin negar el interés de muchas de estas aportaciones, se materializa descubriendo en fotogramas de cineastas célebres deudas importantes con obras de la pintura no menos famosas, citando las vidas de los artistas que han sido llevadas al celuloide, buscando la inspiración pictórica en encuadres, motivos o iluminación, o analizando la influencia de las vanguardias plásticas en la cinematografía. Parece que con ello se pretende reivindicar para el cine, tal como hace Jacques Aumont, “un lugar en el interior de la problemática de los pintores”, así como la necesidad de estimar “el lugar que el cine ocupa, al lado de la pintura y con ella, en una historia de la representación” (Aumont, 1996).

En los últimos años, y en concreto desde la década de los ochenta del siglo pasado, ha habido importantes aportaciones en la confrontación cine-pintura

de autores, entre otros, como Patrick de Haas (1985), Raymond Bellour (1990), Antonio Costa (1991), Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras (1995), Jacques Aumont (1996), Pascal Bonitzer (2007), Luc Vancheri (2007), François Albera (2009) o Rafael Cerrato (2009), pero siendo la mayoría de ellos procedentes del campo de la cinematografía, el interés de estos estudios se ha centrado especialmente en cómo la pintura ha marcado al cine, prestándose escasa atención a cómo esta influencia se ha ejercido en sentido inverso¹.

2. Marco teórico y metodología: cineastas-pintores, una pasión en un doble sentido

Varios de los grandes realizadores encontraron en la pintura –así como en el teatro y en la literatura– una fuente incomparable de meditación y de inspiración, buscando su institucionalización como arte. Ya en 1911, en su *Manifiesto de las Siete Artes*, Ricciotto Canudo partía de las deudas que el cine tenía con respecto a las artes tradicionales, reclamando su inclusión en las mismas como “séptimo arte”.

Serguéi Eisenstein realizó en sus escritos teóricos numerosas referencias al mundo de la pintura, marcando sus preferencias por pintores como el Greco, Goya, Daumier o Van Gogh, considerando que el cine heredaba de la plástica muchos de sus problemas y planteamientos visuales, aunque éste la superaba ampliamente por los capacidad de los recursos cinematográficos, la yuxtaposición de ángulos y la unidad del montaje. El caso de Friedrich Murnau es también paradigmático pues, estudiante de historia del arte en su juventud, sintió auténtica atracción por la pintura tomando directamente para sus encuadres modelos pictóricos. Nos dice Luciano Berriatúa que “lo

¹ De esta perspectiva cinematográfica habría que excluir parcialmente la aportación más reciente de Bonitzer, pues dedica una parte de su estudio a analizar la influencia que ejercen el cine y la fotografía en el encuadre de la pintura contemporánea.

que nos llama la atención en un film de Murnau es su belleza plástica. Cada fotograma parece una pintura” (Berriatua, 1990, p. 27)².

Después, han sido muchos los cineastas que se han inspirado para sus películas en la pintura de todos los tiempos (De Santi, 1987), como por ejemplo ocurrió con Fritz Lang, Luis Buñuel, Carl Theodor Dreyer, Akira Kurosawa, Luchino Visconti, Andréi Tarkovski, Pier Paolo Pasolini, Alfred Hitchcock, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Francis Ford Coppola o Carlos Saura.

Sin embargo, en el sentido inverso, en el del influjo de la cinematografía sobre la plástica, todavía hay mucho que aportar, no existiendo una sistematización que nos permita una visión global³. Sabemos que muchos artistas plásticos sintieron pasión por el cine. Pablo Picasso, por ejemplo, que acudía al cine con gran frecuencia, como tantos otros artistas de la época, fue conformando su percepción visual a través de este procedimiento. Cuenta Jean-Paul Crespelle, que ha estudiado las aficiones de Picasso durante su estancia en Montmartre, que:

en la época de *Les demoiselles d'Avignon* y de las primeras experiencias cubistas, el cine fue otra de las pasiones de Picasso. (...) El viernes, día en que cambiaba el programa, toda la banda, a menudo acompañada por Apollinaire, iba al cine de la rue de Donai para ver los primeros noticiarios filmados, los espectáculos maravillosos de Méliès, las películas cómicas de Dranem o a Napierkoswka en *La misteriosa*” (Crespelle, 1983, p. 144).

Después, cuando se cambió a Montparnasse, continuó acudiendo al cine, en este caso a la sala Mille Colonnes de la rue de la Gaîté, donde asistió a cada uno de los episodios de *Fantomas*.

² L. Berriatúa ha realizado un interesante estudio en torno a las influencias pictóricas en la obra fílmica de Murnau y, según el autor, esta imitación de cuadros clásicos era práctica habitual entre los cineastas de la época (Berriatua, 1990, p. 33).

³ Resulta destacable que, sin embargo, la cinematografía ha atraído la atención de los grandes historiadores del arte, como Aby Warburg (Michaud, 1998), Erwin Panofsky, que escribió un famoso ensayo sobre “Estilo y material del séptimo arte”, o Rudolph Arnheim (1986).

Destaca también el caso de Fernand Léger, al que le gustó tanto la experiencia cinematográfica que, según él mismo reconociera, estuvo a punto de dejar la pintura. Como vemos, muchos artistas de vanguardia se sintieron atraídos por el cine porque en él veían el medio idóneo para crear una obra de arte total, jugando con el celuloide como nuevo material pictórico (Tejeda, 2008). Y constatamos que varios de los grandes del arte contemporáneo (Duchamp, Léger, Magritte, Picasso, Le Corbusier, Kandinsky, Dalí, Malevich, Moholy-Nagy, Hans Richter, Man Ray, Andy Warhol, Julian Schnabel o Joseph Cornell) hicieron incursiones en el campo del cine, cuando no se dedicaron a él con ahínco, como fue el caso de Warhol que llegó a realizar más de sesenta películas entre 1963 y 1968. Sus experiencias en ambos lenguajes convierten a estos autores en mediadores entre los dos procedimientos de crear imágenes.

Uno de los logros de las llamadas vanguardias consistió precisamente en situarse por encima de las barreras clásicas entre los diversos medios de expresividad artística; idénticos principios de creatividad se aplicaron al cine, a la música, a la poesía, como a la pintura y a la escultura. Se dio incluso una tendencia a expresarse en terrenos mixtos y a la estrecha colaboración entre artistas de diferentes ámbitos.

Son numerosos, pues, los artistas plásticos que acercaron al cine y sintieron por sus capacidades una gran tentación. Así es como la vanguardia se volcó hacia el cine, produciendo experiencias de traslado de sus preocupaciones plásticas al campo del celuloide. Hasta el mismo Picasso, en 1912, se sintió tentado en realizar una película, sueño que finalmente realizaría en 1950⁴.

El momento más interesante de esta experimentación fue el del cine vanguardista de los años veinte. Así es como, en un intento de extrapolar la plástica al nuevo medio, y a pesar de que en muchos casos se produjo una importante distancia cronológica entre el movimiento plástico y su vertiente

⁴ Este film se denominaba *La mort de Charlotte Corday*, al que Picasso dedicó cuatro meses. Desgraciadamente no se conserva y tan sólo tenemos testimonios fotográficos o textuales del mismo.

cinematográfica, se ha afirmado que existe un cine llamado abstracto (Viking Eggeling, Walter Ruttmann, Hans Richter), un cine cubista (Fernand Léger), un cine futurista (Arnaldo Ginna, Giulio Bragaglia), un cine dadaísta (René Clair, Hans Richter, las primeras obras de Man Ray), y el más conocido cine expresionista (Robert Wiene, las primeras obras de Fritz Lang y en cierto sentido Murnau) y surrealista (Luis Buñuel, Salvador Dalí, Man Ray), alcanzando esta experimentación cinematográfica a la vanguardia soviética (Serguéi Eisenstein, Dziga Vertov, Lev Kulechov, Kazimir Malevich, László Moholy-Nagy). Pero el objetivo no es tratar estas variantes del cine de vanguardia, sino, a través de la estética comparada, analizar cómo el cine impactó sobre la mirada de los artistas plásticos y de alguna manera les condujo por nuevos derroteros. El punto de partida es la constatación de que la integración del tiempo y del movimiento en el arte contemporáneo ha sido uno de los aportes esenciales del siglo XX, partiendo del Cubismo y pasando por el Futurismo –y llegando al *Action painting* y la corriente cinética–, y que este fenómeno se inicia precisamente en el momento de la irrupción de la cinematografía en la cultura visual de masas.

Recientemente hemos visto aparecer estudios o exposiciones que afrontan aspectos de esta problemática cine-arte. Destacan entre las muestras que analizan estas influencias en períodos concretos, como la dedicada al Impresionismo y a los orígenes de la cinematografía (*Impresionisme*, 2005), la vinculación del cubismo de Picasso y Braque con los inicios del cine (Rose, 2007), al arte a partir de 1945 (*Art and Film*, 1996), e incluso a una panorámica más amplia (*Peinture-cinéma-peinture*, 1989), o a autores concretos como *Dalí y el cine* (Gale, 2008) o *Malevich y el cine* (Tupitsyn, 2002). Finalmente, habría que apuntar un curso dedicado a *Picasso: cine y arte* (Gómez, 2011), artículos concretos, como el dedicado a Juan Gris y el cine (Puyal, 2009) o algunas tesis doctorales que han sido defendidas en los últimos años con nuevas aportaciones en esta influencia de la cinematografía hacia la plástica⁵. La perspectiva es que estas muestras y estudios están

⁵ Podemos citar la tesis de Antonio García López, titulada *Inversión de las relaciones cine y*

enriqueciendo el complejo panorama cine-pintura y que parece que marchamos hacia esa visión global del fenómeno, de igual manera que la ya existente con respecto a la fotografía y la pintura en el siglo XIX.

Especialmente interesante es la contribución de José Luis Borau, también cineasta, que en el momento de ingresar como académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Luis pronunció la conferencia “La pintura en el cine”, que después tendría su correlato al ingresar en la Academia de San Fernando con una disertación sobre “El cine en la pintura”, encontrando así una doble dirección en este apasionante tema, que, como el mismo autor no dice, todavía tiene muchos aspectos por dilucidar (Borau, 2003).

Podemos conjeturar que la aparición del cine y su desarrollo imparable tuvieron, como había ocurrido ya con la fotografía, gran repercusión sobre el campo del arte plástico, lanzándolo por nuevas vías de creatividad y de búsqueda. Tal como nos dice Borau:

Tanto en el campo literario como en el plástico –y en éste habremos de comprender óleos, tablas, frescos acuarela, dibujos o cualquier otro medio de expresión gráfica–, el cine lleva un siglo estimulando el conocimiento, la imaginación y hasta el espíritu artístico de gran número de creadores desde sus años infantiles a los de la madurez y decadencia, pese a que alguno de ellos lo hayan negado, quizá por no ser conscientes del hecho (Borau, 2003, p. 88).

3. El cine, tiempo y dinamismo

En opinión de Borau, tres han sido las experiencias cinematográficas trasvasadas al campo de la pintura: “el manejo artificial de la luz, el encuadre o ángulo desde el cual se nos ofrece la visión y la posibilidad de reflejar el movimiento” (Borau, 2003, p. 90). Sin embargo, la fotografía ya había

pintura. Análisis desde los géneros cinematográficos, defendida en la Universidad Politécnica de Valencia en el año 2000, dirigida por el profesor Constancio Collado Jareño, en la que el autor, tras analizar los influjos cinematográficos en algunas de las vanguardias históricas, se centra en la segunda mitad del siglo XX desde la perspectiva de los géneros. Más recientemente, en 2010, Carlos Salas González ha defendido la tesis *Del cine a las artes plásticas: relaciones e influencias en las vanguardias históricas* en la Universidad de Murcia bajo la dirección del profesor Germán Ramallo Asensio.

ofrecido a los pintores los dos primeros aspectos señalados, la importancia de la luz –recordemos el Impresionismo– o las perspectivas insólitas – pensemos especialmente en Degas. El tercero de estos elementos, la imagen en movimiento, sí que aparecía como una novedad técnica aportada por la cinematografía, aunque ya tuviera importantes precedentes en la linterna mágica y en la cronofotografía. Si la fotografía había influido en la pintura en la captación de un instante de lo fugaz, ahora el cine, que era la fugacidad en sí mismo, cambiaba el interés de los pintores por el tiempo, por el movimiento. En 1927, el cineasta francés Abel Gance confirmaba el impacto para las artes plásticas que suponía la nueva imagen en movimiento:

Aunque el arte cinematográfico está todavía en pañales, es fácil predecir sus inmensas posibilidades, así como que provocará la transformación inevitable del resto de las artes; deberá explotar su característica específica más notable, el movimiento (y, por tanto, la aceleración, el ralentí, el ritmo, etc.) (Gance, 1927, p. 586).

Con la invención del cine se daba vida a la imagen. Y esa “movilización de la mirada”, en expresión de Aumont, era consustancial al nacimiento de una nueva cultura visual. El cine incorporaba el tiempo a la imagen. Al comparar el lienzo de la pantalla cinematográfica con el lienzo de la pintura, nos dice Walter Benjamin que el segundo “invita a la contemplación”, mientras que con el primero no podremos hacerlo porque “apenas lo hemos registrado con los ojos y ya ha cambiado” (Benjamin, 1936). A pesar de su juventud, el cine estaba experimentando en estos años en la elaboración de su propio lenguaje (Ruiz, 2002; Ituarte y Letamendi, 2002), con importantes aportaciones por parte de los Lumière⁶, de la Edison Manufacturing Company⁷, del mago Georges Méliès⁸, de Ferdinand Zecca, que trabajaba para Pathé Frères, o de los

⁶ Se considera que el primer *travelling* panorámico de la historia del cine fue realizado por Alexandre Promio en su película *Panorama sur le Gran Canal* (1896), producida por los hermanos Lumière, al rodar subido en un *vaporetto*.

⁷ En *The Kiss* (1896), película dirigida por Edmond Kuhn para la productora Edison, se grababa el primer beso cinematográfico para el que hizo uso del primer plano. Años más tarde, en 1903, Edwin S. Porter, con destino a la misma productora, rodaba *The great Train Robbery*, película que tendría enorme repercusión por su ritmo trepidante, con sorprendentes movimientos de cámara y el montaje de acciones paralelas.

⁸ Ya en 1896 Méliès experimentó con el truco por parada de cámara o por sustitución en su

británicos de la llamada escuela de Brighton⁹. Después de sus balbuceos, el cine creaba su propia gramática, renunciando al plano fijo e incorporando el encuadre y el montaje.

Como vemos, la cinematografía aportaba a la cultura visual el predominio de la temporalidad, del ritmo de la imagen. El teórico y realizador Jean Epstein definía el cine como una “máquina para pensar el tiempo” (Epstein, 1960). La cámara cinematográfica diseccionaba la realidad, la fragmentaba desde distintos puntos de vista.

Uno de los componentes fundamentales de la revolución del Cubismo, que nacía apenas diez años después de las primeras proyecciones de los Lumière, radicó en la incorporación del tiempo a la pintura: el llamado “ojo móvil”, la multiplicación de los planos, las distintas perspectivas del modelo, la agrupación o fusión de imágenes sucesivas en una sola imagen, procedimientos que parecen tener con el cine una importante deuda.



F1. Picasso: *Las señoritas de Aviñón*, 1907, Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Lo cierto es que a través de la ruptura con la tercera dimensión y la incorporación de la cuarta dimensión, el Cubismo estaba apuntando por la representación de las imágenes desde una multiplicidad de puntos de vista,

película *Escamotage d'une dame chez Robert Houdin*, a partir de un atasco accidental de la cámara, procedimiento que Edison estaba desarrollando paralelamente.

⁹ Los más destacados realizadores de esta escuela, cuyas aportaciones llevan a la unidad narrativa fílmica, son George Albert Smith, autor, entre otras, de *The Kiss in the Tunnel* (1899), *As seen through a Telescope* (1900) o *Mary Jane's Mishap* (1903) o James Williamson, realizador de *Attack on a Chinese Mission Station* (1900). Estos autores desarrollan una serie de “trucos” como las sobreimpresiones a la vez que múltiples tipos de planos.

como ya planteara Picasso en su obra inaugural del movimiento, *Las señoritas de Aviñón*, de 1907. En esta obra emblemática la tercera dimensión había sido sustituida por la misma bidimensionalidad del lienzo. Pero, a su vez, Picasso eliminaba por primera vez en su obra el punto de vista único para, en su lugar, establecer los diferentes ángulos visuales que permitían que la figura de la mujer de la derecha apareciera simultáneamente con el rostro de frente, la nariz de perfil y el cuerpo de espaldas. Al referirse a *Las Señoritas de Aviñón*, Arthur I. Miller la ve con la perspectiva de la cinematografía, considerando que “podemos ver el cuadro como una serie de cinco fotogramas que avanzan hacia una creciente geometrización, mientras que la señorita agachada sería una secuencia de instantáneas superpuestas” (Miller, 2007, p. 295). Este autor destaca, entre las motivaciones picassianas para la creación del Cubismo, que “el cinematógrafo proporcionó una serie de figuras consecutivas (o, como las películas de Méliès, cómicamente reordenadas) de las que Picasso tomó la idea de revelar una transformación de las formas” (Miller, 2007, pp. 148-150). La autora que quizás más ha incidido en relacionar el cine fantástico de Méliès con la creación del Cubismo ha sido Natasha Staller (Staller, 2001 y 2011), que considera que los espectáculos de cuerpos descompuestos y reconstruidos de los magos de la época, que el mago Méliès llevó magistralmente al cine con sus trucajes, fueron para Picasso un estímulo para subvertir el campo del arte: “lo mismo que ocurría con los espectáculos del Viviseccionador (famoso artista de la época que actuaba en Londres y París) y de Méliès, todas las fases del cubismo dependían fundamentalmente de la desmembración” (Staller, 2011, p. 131).

El cinematógrafo desarrollaba su lenguaje mediante la técnica de la fragmentación, a partir de la cual la imagen se descomponía en diferentes perspectivas para mostrarnos, mediante el montaje, una totalidad. Esta perspectiva del juego de la parte y el todo parecen resonar en las palabras de Jean Metzinger al describir la pintura cubista como el “movimiento en torno a un objeto para captarlo desde diversas apariencias sucesivas, que, fundidas en

una sola imagen, lo reconstituyen en el tiempo” (Metzinger, 1910)¹⁰. Vicente Sánchez Biosca, que es uno de los pocos autores del campo del audiovisual que se han acercado al impacto de la cinematografía en las vanguardias plásticas, afirma que el cine “consumaba la pluralidad de miradas sobre un espacio”. Este autor añade que el cinematógrafo:

mezclaba indiscriminadamente y en más tiempo más elementos que ninguna otra forma artística anterior e introducía en un esquema visual perspectivista el tiempo, hasta el punto de distinguirse por dicha dimensión temporal (Sánchez, 1991, p. 65).

A su vez, el dinamismo desenfrenado del cine de los primeros años parecía encontrar su correlato en la obsesión futurista por la representación del movimiento. Tal como afirmaba el *Manifiesto de los pintores futuristas*:

todo cambia, todo corre, todo se transforma vertiginosamente. Un perfil no está nunca inmóvil delante de nosotros: aparece, desaparece sin cesar. Dada la persistencia de la imagen en la retina, los objetos en movimiento se multiplican, se deforman sucesivamente, como vibraciones precipitadas en el espacio que recorren (Marinetti, 1978, p. 196).

Podemos deducir que el Futurismo tenía indudables débitos con la cinematografía, pues al cine se referiría Marinetti ya desde su *Manifiesto técnico de la literatura futurista* de 1912 –“el cinematógrafo nos ofrece la danza de un objeto que se divide y se recompone” (Marinetti, 1978, p. 162)– y en el seno del grupo, cuatro años más tarde, se generó el primer manifiesto de las vanguardias dedicadas al cine. Una de las grandes aportaciones de este movimiento radicó en eliminar la separación entre arte y vida y el cine formaba parte esencial de la vida del hombre contemporáneo.

Se podría, pues, deducir que el cine se encontraba en la base de estas dos experiencias plásticas, con su antecedente de la cronofotografía, especialmente la de Étienne-Jules Marey con sus placas de varias imágenes sucesivas

¹⁰ En otro artículo (Metzinger, 1911), añadía que los cubistas “se han permitido la posibilidad de rodear un objeto, con el fin de proporcionar una representación concreta del mismo, hecha de diversos aspectos sucesivos”.

(Zumalde, 2011)¹¹. Tampoco podemos olvidar que en este período se estaban lanzando innovaciones tecnológicas como el aeroplano, el automóvil o la telegrafía sin hilos, que estaban alterando la concepción del espacio, del movimiento y del tiempo. Con estas aportaciones de las primeras vanguardias al campo de la pintura se cuestionaba definitivamente la famosa clasificación de Lessing entre las artes del espacio y las artes del tiempo, que situaba a la pintura entre las primeras.

Y, a pesar de estas concordancias de preocupaciones entre plástica y cinematografía, comprobamos que tanto cubistas como futuristas no se refirieron a esta influencia y en todo caso hicieron declaraciones para rechazar que tuvieran deuda alguna con el nuevo lenguaje de la imagen en movimiento. Sorprende que en sus *Meditations esthétiques*, Apollinaire, al explicar el Cubismo en sus elementos –la anulación del tema, el espacio, la consecución de un arte puro–, no haga referencia alguna al campo del cine (Apollinaire, 1994). Destacan, a su vez, las reacciones airadas de los futuristas ante la suposición del influjo cinematográfico en su obra, como fue el caso de Gino Severini, que en 1913 afirmaba que “se creyó como cosa cierta que nuestros esfuerzos iban encaminados hacia algo que ya había sido realizado por la cinematografía. Pero tal interpretación no sólo es falsa, sino también absurda”, para añadir más adelante que “mientras el cinematográfico es un análisis del movimiento, nuestro arte, por el contrario, es una síntesis” (Citado por Stelzer, 1981, p. 113). Y es de temer que esta actitud de silencio o de rechazo, a veces irritado, respondiera a la misma reacción de los pintores de la segunda mitad del siglo XIX cuando se comparaba su obra con la fotografía, como fue el caso de los impresionistas, aunque la perspectiva en esta confrontación arte/tecnología de la imagen fuera muy distinta. Para los cubistas su referencia esencial era la ruptura con la perspectiva y el ojo único heredados del Renacimiento, el precedente inmediato era Cézanne y, en todo caso, aceptaban la influencia del arte africano. Al fin y al cabo se trataba siempre de arte, pero lo que no podían asumir era la influencia de los nuevos medios mecánicos de creación de

¹¹ Zumalde considera que “las composiciones desmembradas del cubismo” más que a la cinematografía miran hacia la cronofotografía (Zumalde, 2011, p. 150).

imágenes, no porque todavía se les negara el estatuto artístico –como había ocurrido con los impresionistas con respecto a la fotografía– sino especialmente porque era un tipo de mimesis, de reproducción de la realidad, tentación que ambos movimientos rechazaban de plano. En el caso del Cubismo, decía Apollinaire, en su libro ya citado, que “lo que diferencia al Cubismo de la pintura antigua es que no se trata ya de un arte de imitación”. En el caso de los futuristas, afirmaban en el punto primero del *Manifiesto de los pintores futuristas*, que “es necesario despreciar todas las formas de imitación” (Marinetti, 1978, p. 201). Su rechazo fundamental era a la pintura como mimesis, pero al mismo tiempo, ¿cómo iban a aceptar que estaban “imitando” procedimientos mecánicos en la creación de imágenes que partía precisamente de la captación de la realidad?

En todo caso, resulta muy esclarecedora la diferencia que hace Natasha Staller entre el cine de los Lumière y el de Méliès y de cómo el influjo de este último, con su capacidad de quebrantar la realidad, sobre el Cubismo se emparentaba con la pasión antimimética del nuevo lenguaje plástico:

Méliès socavó las bases de la concepción mimética de la cinematografía de los Lumière, del mismo modo que Picasso socavó las bases de una concepción académica y realista de la pintura. Tanto los pintores como el creador cinematográfico redefinieron el medio que habían elegido como algo conscientemente inventado. En sus obras, unos y otro se presentaron como magos o prestidigitadores, agentes de unos colosales poderes de transformación (Staller, 2011, p. 138).

Se podría decir que, de alguna manera, el Cubismo marca el camino al ojo del espectador para seguir las diferentes perspectivas de la imagen, como si se tratara de una cámara que indaga con su movimiento cada uno de las facetas del modelo; sin embargo, el Futurismo impele al espectador a permanecer quieto porque ya la pintura le muestra todas las fases del movimiento y de un solo golpe de vista –como si fuera el espectador sentado ante la pantalla de proyección– abarca la totalidad de la imagen, la “síntesis” del movimiento al que se refería Severini. En última instancia, Cubismo y Futurismo son dos

formas de analizar el tiempo de la imagen, pero ambos parecen estar marcados por una clara influencia cinematográfica, el primero siguiendo el movimiento de la cámara del cineasta y el segundo percibiendo la consecución de la imagen cinematográfica que acontece ante sus ojos, como se puede apreciar en la obra de Luigi Russolo titulada *Dinamismo de un automóvil*, de 1912-13.



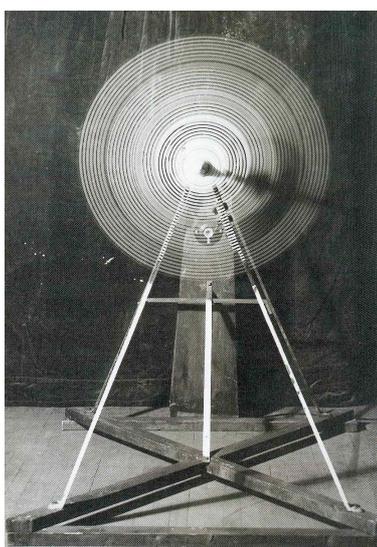
F2. Luigi Russolo: *Dinamismo de un automóvil*, 1912-13, Museo de Arte Moderno, París.

Frente a la falta de referencias o a las negativas taxativas de las influencias de la imagen mecánica, el análisis de la estética cubista y futurista nos indican que el influjo en su obra de los procedimientos de la cinematografía parecen más que evidentes. Y es preciso reconocer que el mérito de estas dos vanguardias radicó en gran medida en abrir el arte plástico, anclado todavía en una representación tridimensional y estática, al ojo contemporáneo, marcado por el dinamismo de una sociedad en permanente cambio. En todo caso, de lo que podemos estar absolutamente seguros es que cinematografía y arte de vanguardia son estrictos coetáneos y parecen afrontar las mismas perspectivas de la imagen.

Y serán los artistas que partan precisamente del Cubismo y del Futurismo, buscando nuevas alternativas, los que irán profundizando en el dinamismo como principio esencial de su arte. De esta manera, Cubismo y Futurismo –el llamado cubo-futurismo– confluyen en su influjo para dinamizar la mirada del artista de vanguardia. Por un lado, se encontraban los cubistas heréticos, como Francis Picabia y Marcel Duchamp, que partían del cubo-futurismo para indagar en la expresión del movimiento y caminar hacia dadá. Finalmente, Robert Delaunay, se declararía heresiarca del Cubismo para analizar la visión simultánea del movimiento cósmico de la luz, en lo que Apollinaire calificó de “orfirno”.

Y la lista de estos artistas que evolucionaron hacia la abstracción dinámica se hace especialmente significativa por su amplitud y carácter internacional: el Vorticismo británico, el Rayonismo ruso, el Suprematismo de Kazimir Malevich, el Constructivismo de Vladímir Tatlin... La deuda del Cubismo y del Futurismo con la cinematografía y la fotografía y su enorme influjo sobre el arte posterior produjeron que la impronta de la imagen tecnológica se extendiera con fuerza por todo el arte contemporáneo.

Un buen ejemplo del influjo tecnológico es el de Duchamp, que en 1920 construyó, en colaboración con Man Ray, *Placas de vidrio rotativas* (*Óptica de precisión*), su primera “máquina” consistente en cinco placas rectangulares de vidrio pintadas, conectadas entre sí para que un motor las hiciera girar sobre su propio eje; el espectador, situado a una distancia de un metro, al accionarla, podía contemplar cómo estas pinturas se convertían en círculos concéntricos. Su interés por los problemas de la óptica y su pasión por el maquinismo le llevaron a realizar en 1926 la película experimental *Anémic Cinéma*, sorprendente composición de discos rotatorios. A su vez, su pasión por el cine le llevó a colaborar en películas de Hans Richter, Man Ray o Francis Picabia.



F3. Marcel Duchamp: *Placas de vidrio rotativas*, 1920.

4. Montaje, *collage* y fotomontaje

El montaje es otro de los elementos esenciales aportados por la cinematografía: el ensamblaje de las partes de la narración a partir del principio de “cortar y pegar”. Y comprobamos que esta práctica en las artes plásticas se iniciaba precisamente en el mismo período en el que cine se popularizaba. Nos referimos a la innovación del *collage* y de los *papier collé* aportados por Picasso y Braque desde 1912 y que tan importantes implicaciones tendría en el arte contemporáneo. Desde ese momento, y en un transcurrir paralelo a la cinematografía, el arte contemporáneo encontrará en la fragmentación de las imágenes, en la superposición en un mismo espacio plástico de elementos de diferente procedencia, un procedimiento de gran desarrollo en los principales movimientos de vanguardia (Dadaísmo, Constructivismo, Surrealismo o Pop-Art), en el diseño gráfico, la cartelística y el fotomontaje. Pierre Francastel ya señaló en 1956 que “las nociones de montaje, de combinación de series son (...) fundamentales para la comprensión de la pintura, de la escultura y de la arquitectura actuales” (Francastel, 1960, p. 168).

La idea del montaje de imágenes a partir de realidades distintas ya había sido utilizada por el trucaje fotográfico durante el siglo XIX. Con el nacimiento del cine este procedimiento sería utilizado por los nuevos realizadores, especialmente por el mago Méliès, cineasta por el que Picasso sentía auténtica pasión. En sus películas podemos observar la superposición de imágenes o la unión en el mismo fotograma de escenarios teatrales o fotografías con la actuación sobrepuesta de los actores, en el fondo materiales visuales fragmentados y de diversas procedencias unidos en un conjunto iconográfico (*El hombre de la cabeza de caucho*, 1902). Vicente Sánchez-Biosca, que reprocha al Cubismo y al Futurismo que “ignoren como aliado” al cinematógrafo, señala que “el *collage*, la idea de cortar y pegar” mostraba “la exhibición del montaje y su fragmentarismo sin ambages ni ocultaciones de ningún tipo” (Sánchez, 1991).



F4. Georges Méliès: fotograma de *El hombre de la cabeza de caucho*, 1902

La práctica cubista del “cortar y pegar”, uniendo en un mismo lienzo la pintura con papeles y materiales preexistentes, respondía a la misma preocupación que inspiraba al montaje cinematográfico, concepción del *collage* que también parecía impregnar a la totalidad de la obra cubista. Esta sensación de montaje de la imagen alcanzaría su culminación con la fase sintética del Cubismo, en la que la obra se concebía como una construcción, como una especie de rompecabezas, tal como podemos ver en la obra de Picasso *Mujer sentada en un sillón*, de 1913.



F5. Pablo Picasso: *Mujer sentada en un sillón*, 1913, Colección Ganz, Nueva York.

El Futurismo mostró desde un principio un interés especial por la cinematografía y por la idea de la acumulación. En 1916, se lanzaba el *Manifiesto del Cine Futurista*, en el que planteaba la ecuación sintética, de suma de aportaciones, que suponía la cinematografía: “Pintura + escultura + dinamismo plástico + palabras en libertad + entonaruidos +arquitectura + teatro sintético = cinema futurista” (Marinetti, 1978, 180-184). De hecho, este carácter acumulativo trascendía también a las artes plásticas, a la pintura y a la

escultura, que se apropiaban de las aportaciones de la cronofotografía y de la cinematografía, de la facetación sucesiva del movimiento, de la sensación dinámica, utilizando en repetidas ocasiones el *collage* para expresar el dinamismo y la implicación psicológica del espectador, como se aprecia de manera destacada en la obra de Carrà titulada *Manifestación intervencionista*, de 1914.

Se podría pensar, dada la tendencia abstracta dominante, que durante el período de la I Guerra Mundial y de la revolución soviética las imágenes plásticas y las fotomecánicas caminaban por sendas diferentes, sin embargo todas ellas parecen tener un mismo origen. El método artístico fundamental de estos años, marcados por la guerra y la revolución, se centraba en el montaje, que vemos como idea rectora en los fotomontajes o *fotocollages* de dadaístas o constructivistas, en las construcciones objetuales o en los “*assemblages*” de los *ready made*, o en el aspecto de *collage* cromático de las obras neoplásticas. El montaje, la idea de cortar y de construir –principio que partía de la cultura fotográfica y cinematográfica y que incidía de manera evidente en el arte de vanguardia de estos años–, se convertiría en la herramienta más revolucionaria en manos de los artistas en todos los campos de la creatividad.

Un capítulo de especial significación en este período bélico es el de la aparición del fotomontaje. En sus ansias destructivas del arte tradicional, dadá abandonaría los soportes ancestrales del arte y, en su lugar, propició otros procedimientos y lenguajes: los *ready made* y la práctica radical del *collage* cubista destinada a la creación del fotomontaje, el nuevo lenguaje que tendrá enorme desarrollo en estos años, especialmente entre los constructivistas rusos, y en el futuro general del arte (Bañuelos, 2008). Por un lado, el fotomontaje dadaísta era una derivación del *collage* cubista; y, por otro, era una aplicación del *ready made* de Duchamp al campo de la imagen fotográfica: utilizaba imágenes ya hechas y “encontradas” en revistas, recortadas, sacadas de su contexto y pegadas en una nueva relación insólita con otras fotografías de diferentes procedencias. En última instancia, el

influjo del montaje cinematográfico en la práctica del fotomontaje se manifestaba en la práctica de cortar y pegar, de la reorganización de imágenes para buscar una nueva narración. Una especie de “film estático”, tal como lo calificara Raoul Hausmann, uno de los creadores del fotomontaje (Ades, 1977, p. 11). El carácter cinematográfico del fotomontaje se mostraba también a través de la visión múltiple que planteaba, pues las diferentes fotografías “encontradas” habían sido tomadas por sus creadores desde diferentes puntos de vista; al unirse todas ellas en una nueva composición manifestaban ese carácter de multiplicidad de la mirada que aportaba la cinematografía.

6. Conclusiones

Y así podemos llegar a una serie de conclusiones sobre el impacto cinematográfico en las primeras vanguardias del siglo XX. En primer lugar, la aparición del cine conformó una nueva manera de ver la imagen, influjo que afectó a todos los ciudadanos que tuvieron acceso al nuevo medio; pero entre estos ciudadanos se encontraban los artistas plásticos, creadores de imágenes con todo un bagaje multiseccular, que poseían una especial sensibilidad hacia las nuevas sollicitaciones que planteaba la imagen mecánica en movimiento. Se puede decir que el cine, además de conformar una nueva mirada, impelía a la plástica vanguardista a cuestionar los principales postulados del arte académico.

La búsqueda del movimiento en las artes plásticas había sido una vieja aspiración nunca cumplida, pero con numerosos intentos de reflejarlo – desde la columna trajana, pasando por la rueca de Velázquez y llegando hasta los caballos de Degas—. De hecho, la cuestión del movimiento había sido uno de los componentes esenciales del Impresionismo, pero a través de la captación de lo mudable. Esta vieja aspiración se agudizó en las primeras décadas del siglo XX, precisamente cuando se producía la irrupción de la cinematografía. Tal como lo expresara Pierre Francastel, “el cine empezaba a llamar la atención de todos los artistas sobre el problema de la animación”

(Francastel, 1990, p. 168). Los cubistas experimentaron con la fragmentación de la imagen, a través de un ritmo de planos. Después vendría el Futurismo con su pasión por la velocidad. Y estas experiencias darían pie a la corriente cinética –que incluye desde los móviles de Alexander Calder hasta el parpadeo del Op-Art–, que ofrece un especial interés por conceder al movimiento en el arte un esencial protagonismo.

Destaca, a su vez, el *collage*, que derivaba de la idea del montaje cinematográfico y que tendría consecuencias fundamentales en el arte a través del *ready made* y del fotomontaje. Los dadaístas siguieron utilizando el método de “cortar y pegar” iniciado por los cubistas y con procedimientos que ya había utilizado la fotografía a finales del siglo XIX, con el objetivo de buscar relaciones insólitas entre imágenes de diferentes procedencias y tamaños o asimilando experiencias que en ese momento estaba desarrollando el cine de los pioneros y especialmente de David Griffith. Algo parecido se estaba produciendo entre el cine ruso (Vertov, Pudovkin, Einstein) y los fotomontajes de los constructivistas.

La capacidad narrativa y de ficción del nuevo sistema de creación de imágenes vendría a competir con la pintura tradicional en su propio terreno. Tal como dice Juan Antonio Ramírez, “la pintura de historia, que fue el género más admirado en el siglo XIX, decayó de un modo estrepitoso durante las primeras décadas del siglo XX” y añade que “el cine tomó el relevo en esta tarea de entretener y emocionar a las masas con los hechos del pasado” (Ramírez, 1994, p. 15). Para contar historias ya había un procedimiento mucho más eficaz que la pintura. Y Fernand Léger, el pintor que partiendo del Cubismo preconizaba una arte adaptado a la nueva sociedad, a través de un canto de la vida moderna y del dinamismo, consideraba que en esa sociedad la pintura tradicional encontraba importantes competidores. Léger se preguntaba en 1913 “qué pueden pretender todos esos cuadros más o menos históricos o dramáticos del Salón Francés ante la pantalla del cinematógrafo” (Léger, 1997, p. 37).

El arte plástico, impulsado por la cinematografía, buscará su propia esencia a través de un lenguaje cada vez más despegado de lo representativo, despreciando su tradición figurativa y emprendiendo un camino que le llevaría hacia la pureza de la imagen abstracta. Apollinaire destacaría entre los logros del Cubismo la eliminación del tema para conseguir un arte puro. Tal como afirmara años más tarde László Moholy-Nagy, uno de los más destacados constructivistas, “el procedimiento exacto y mecánico de la fotografía y de la película nos ofrece un medio de expresión incomparablemente mejor adaptado a la representación que el procedimiento manual de la pintura figurativa tal como la hemos conocido hasta hoy”. Y añadía que “la pintura puede, a partir de ahora, ocuparse sólo de la pura puesta en forma de los colores” (Moholy-Nagy, 2005, p. 69).

El cine se dedicaba a contar historias a través de la imagen en movimiento y la pintura se iría centrando poco a poco en el hecho pictórico. Tal como previera Guillaume Apollinaire, “el cine será para la pintura lo que la música es para la literatura, una purificación”. Conquistados por la imagen cinematográfica muchos campos que hasta ese momento había tratado las artes plásticas –como la historia, la religión, la literatura o la temática de género–, la imagen plástica se volcará a meditar sobre sí misma, sobre su propio lenguaje. En el arte contemporáneo la pintura tiende a pensar en pintura, y en esta tendencia la imagen cinematográfica parece tener mucho que ver. De hecho el cine no competía con la pintura, como había ocurrido con la fotografía en sus inicios, sino que le impulsaba a buscar nuevos caminos. Resulta al menos paradójico que mientras el cine heredaba muchos elementos de la cultura decimonónica, el arte de vanguardia rompía con todos los presupuestos del academicismo.

Finalmente, existe otro ámbito de estas relaciones entre cine y arte de vanguardia, aquel que estaría integrado por los que podíamos designar como “pintores-cineastas”, por estar su obra plástica claramente marcada por la temática del cine y por sus procedimientos. Son ya conocidas las fuertes implicaciones cinematográficas en la obra de Salvador Dalí, de Edward

Hopper y la menos destacada de Alfonso Ponce de León. Y comprobamos que el cine y la televisión parecen haber marcado la cultura visual de numerosos artistas de la segunda mitad del siglo XX, como Francis Bacon o Lucian Freud, poblando con sus procedimientos e imágenes el particular universo plástico de muchos de ellos.

En última instancia, y aquí es donde radica la clave de este fenómeno, el influjo cinematográfico supuso un cambio en el sistema visual. Cuestionaba el sistema visual renacentista (monofocal, central y estático) y lo sustituía por el sistema visual moderno (móvil y multidimensional). No se trataba tan sólo de que los artistas plásticos recogieran en sus obras la temática cinematográfica –la *Mae West* de Dalí–, ni tan siquiera de que introdujeran referencias explícitas al cine –el programa del cine Tivoli insertado como *collage* por Braque o el homenaje de Magritte a Mack Sennet– sino lo que suponía de universo visual, del impacto del cine como lenguaje, de estímulo para la creatividad y de impulso para caminar por nuevos derroteros. Y es importante destacar que este fenómeno no era nuevo, pues se había ido produciendo, y seguiría ocurriendo en la historia del arte contemporáneo, cada vez que aparecía un nuevo sistema tecnológico de creación de imágenes, desde la fotografía, pasando por el cine, la televisión y el vídeo, hasta el impacto de la imagen digital (Colorado, 2013).

Referencias bibliográficas

- AA.VV. (1996). *Art and Film Since 1945. Hall of Mirrors*, catálogo de exposición. Los Ángeles: The Museum of Contemporary Art.
- AA.VV. (2005). *Impressionisme et naissance du cinématographe*, catálogo de exposición. Lyon: Fage Editions.
- AA.VV. (1989). *Peinture-cinéma-peinture*, catálogo de exposición. Paris: Hazan.
- Ades, D. (1977). *Fotomontaje*. Barcelona: Bosch.
- Albera, F. (2009). *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Manantial.
- Apollinaire, G. (1994). *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Madrid: La balsa de la Medusa, ed. de V. Bozal.
- Arnheim, R. (1986). *Film as art*. London: Faber.

- Aumont, J. (1996). *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós.
- Bañuelos Capistrán, J. (2008). *Fotomontaje*. Madrid: Cátedra.
- Bellour, R. (Dir.) (1990). *Cinéma et peinture, approches*. Paris: P.U.F.
- Benjamin, W. (1936). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En (1973) *Discurso interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus.
- Berriatúa, L. (1990). *Los proverbios chinos de W. F. Murnau. Etapa alemana*. Madrid: Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.
- Bonitzer, P. (2007). *Desencuadres. Cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos Ed.
- Borau, J. L. (2003). *La pintura en el cine. El cine en la pintura*. Madrid: Ocho y medio.
- Cerrato, R. (2009). *Cine y pintura*. Madrid: Ed. JC.
- Colorado Castellary, A. (2013). Los impactos de la imagen tecnológica en el arte moderno. En Andrade Pereira, V. y Colorado Castellary, A. (Eds.), *ArTecnología. Arte, tecnología e linguagens midiáticas* (pp. 8-31). Porto Alegre (Brasil): Buqui.
- Costa, A. (1991). *Cinema e pittura*. Torino: Loescher.
- Crespelle, J.-P. (1993). *La vida cotidiana en el Montmartre de Picasso*. Barcelona: Argos Vergara.
- De Santi, P. M. (1987). *Cinema e pittura*. Firenze: Giunti.
- Epstein, J. (1960). *La inteligencia de una máquina. Una filosofía del cine*. Buenos Aires: Nueva Visión. Edición original de 1946.
- Francastel, P. (1990). *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. Madrid: Editorial Debate (Edición original (1956): *Art et Technique aux XIXe et XXe siècles*. Paris: Les Éditions de Minuit).
- Gale, M. (Ed.) (2008). *Dalí y el cine*, catálogo de exposición. Barcelona: Electa.
- Gance, A. (1927). ¡Ha llegado el tiempo de la imagen! En Romaguera i Ramió, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.) (1989), *Textos y Manifiestos del Cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid: Cátedra.
- Gómez Gómez, A. (Ed.) (2011). *Picasso: cine y arte*. Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso.
- Haas, P. de (1985). *Cinéma integral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*. Paris: Traseditions.
- Ituarte, L. y Letamendi, J. (2002). *Los inicios del cine, desde los espectáculos cinematográficos hasta 1917*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

- Léger, F.. (1913). Les origines de la peinture contemporaine et sa valeur représentative, *Montjoie!*, N° 8. En F. Léger (1997), *Fonctions de la peinture*. Paris: Gallimard.
- Marinetti, F.T. (1978). *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal.
- Metzinger, J. (1910). *Note sur la peinture*. Paris: PAN.
- Metzinger, J. (1911). *Cubisme et tradition*. Paris-Journal.
- Michaud, Ph.-A. (1998). *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris: Macula.
- Miller, A. I. (2007). *Einstein y Picasso. El espacio, el tiempo y los estragos de la belleza*. Barcelona: Tusquets.
- Moholy-Nagy, L. (2005). *Pintura, fotografía, cine*. Barcelona: Gustavo Gili. La primera edición es de 1925.
- Ortiz, Á. y Piqueras M. J. (1995). *La pintura en el cine, Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós.
- Puyal, A. (2009). Juan Gris y el cine. En *Goya*, N° 328, 251-260.
- Ramírez, J. A. (1994). *Ecosistema y explosión de las artes: Condiciones de la historia, segundo milenio*. Barcelona: Anagrama.
- Rose B. B. (Dir.) (2007). *Picasso, Braque and Early Film in Cubism*, catálogo de exposición. New York: PaceWildenstein Gallery.
- Ruiz, L. E. (2002). *Obras pioneras del cine mudo. Orígenes y primeros pasos (1895-1917)*. Bilbao: Mensajero.
- Sadoul, G. (1961). *Georges Méliès*. Paris: Éd. Seghers.
- Sánchez Biosca, V. (1991). *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Barcelona: Paidós.
- Scharf, A. (1994). *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza.
- Sougez, M-L. (2009). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Staller, N. (2001). *A Sum of Destructions: Picasso's Cultures & the Creation of Cubism*. London & New Haven: Yale University Press.
- Staller, N. (2011). Actos mágicos: el cine 'fantástico' de Méliès y la invención del cubismo. En Gómez Gómez (Ed.), *Picasso: cine y arte* (pp. 117-141). Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso. Traducción del artículo de la autora (1989), Méliès 'Fantastic' Cinema and the Origins of Cubism. *Art History*, XII, n° 2, 1989, pp. 202-23.
- Stelzer, O. (1981). *Arte y fotografía: contactos, influencias y efectos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Tejeda C. (2008). *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*. Madrid: Cátedra.

Tupitsyn, M. (2002). *Malevich y el cine*, catálogo de exposición. Barcelona: Fundación La Caixa.

Vancheri, L. (2007). *Cinéma et peinture: passages, partages, présences*.

Zumalde Arregi, I. (2011). Cine al Cub(ism)o. Picasso y la captura del movimiento. En A. Gómez Gómez (Ed.), *Picasso: cine y arte* (pp. 143-166). Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso.

Cómo citar: Colorado Castellary, A. (2016). “Ojo móvil, dinamismo y montaje. El influjo cinematográfico en las primeras vanguardias artísticas”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 13, pp. 179-203. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/>