

---

# La irrupció de la imatge en moviment

---

PID\_00258311

Javier Moral Martín

---

Temps mínim de dedicació recomanat: 5 hores

---



**Javier Moral Martín**

# Índex

<b>Objectius</b> .....	5
<b>1. La imatge en moviment</b> .....	7
1.1. Segle XIX i la febrilitat de la mirada .....	7
1.2. Espectacles i joguines precinematogràfiques .....	10
1.2.1. Ciclorames i panorames .....	11
1.2.2. La llanterna màgica .....	12
1.2.3. Foliscopi i mutoscopi .....	14
1.2.4. Praxinoscopi .....	15
1.2.5. Taumàtrop .....	16
1.3. Muybridge i Marey. La descomposició del moviment .....	17
1.4. D'Edison als germans Lumière .....	19
<b>2. La imatge en moviment entre les altres arts</b> .....	22
2.1. El doble fotogràfic .....	22
2.1.1. De la càmera obscura a la fotografia .....	26
2.2. Teatre i posada en escena .....	28
2.2.1. Del teatre popular al teatre burgès .....	30
2.3. El gran referent: la pintura .....	33
2.3.1. De la pintura religiosa a l'ambientació històrica .....	36
2.3.2. Lumière, l'últim pintor impressionista .....	40
<b>3. La imatge en moviment busca el seu lloc</b> .....	42
3.1. Fet cinematogràfic i fet fílmic .....	42
3.2. Model Lumière enfront del model Méliès .....	44
3.2.1. El model Lumière .....	45
3.2.2. El model Méliès .....	47
3.3. L'emergència d'un mode de representació institucionalitzat .....	49
3.4. Estudi de cas: la Casa Cuesta .....	55
3.4.1. <i>El ciego de la aldea</i> .....	55
3.4.2. <i>Benítez quiere ser torero</i> .....	59
<b>Bibliografia</b> .....	63



## **Objectius**

- 1.** Comprendre què va suposar la irrupció de la imatge en moviment en la història de la representació.
- 2.** Entendre les tensions originades en la manera de representar l'espai i el temps en les primeres pel·lícules.
- 3.** Posar en relació el cinema dels orígens amb la resta d'arts que el circumdaven.



## 1. La imatge en moviment

La irrupció de la imatge en moviment va implicar tot un seguit de canvis, recomposicions i alteracions importants de l'ecosistema visual de les acaballes del segle XIX i del començament del segle XX. L'univers de les imatges i les tecnologies que les sustentaven van haver de fer lloc a un nou tipus d'imatge que qüestionava l'estat de la qüestió en, almenys, dos nivells:

- D'una banda, pel que fa a la reorganització necessària dels espectacles audiovisuals amb l'aparició d'un nou tipus d'imatge de visionat col·lectiu, fins al punt que alguns dels espectacles més actius i demanats de les acaballes del segle XIX, com ara les fantasmagories representades en les sessions amb llanternes màgiques o els transitats ciclorames, es van veure desbordats al començament del segle XX amb la consolidació del cinematogràfic.
- De l'altra, quant al tipus d'imatge que convoca un nou espectador en virtut de la seva condició fotosensible però, sobretot, per la inclusió del moviment en la representació que també implicava la presència del temps. És cert que la pintura, la fotografia i l'escultura ja sol·licitaven una mirada en què el temps formava part implícita de la representació. Però el cinematògraf, per contra, proposava una experiència que tenia a veure amb la durada.

Per tant, comprendre el sorgiment i la irrupció de la imatge en moviment, en el torrent de pràctiques audiovisuals que defineixen la història de la representació, exigeix situar-nos en diferents perspectives d'estudi i comprensió del fenomen cinematogràfic. Algunes qüestions concerneixen el cinematogràfic com a espectacle social i unes altres afecten la mateixa materialitat del film. Algunes es remeten a les condicions tècniques del dispositiu cinematogràfic i unes altres es refereixen a les condicions estètiques i cognitives d'un mitjà especialment dotat per a explicar històries.

En qualsevol cas, hem de convenir que totes aquestes qüestions s'entrellacen de manera estreta en un moment extraordinari de l'esdevenir de les societats occidentals modernes: aquell que se situa en l'avantsala del que som avui.

### 1.1. Segle XIX i la febrilitat de la mirada

A grans trets, l'aparició de cap a cap de tot el món civilitzat de diferents artefactes tecnològics i autors que buscaven oferir imatges en moviment es pot considerar com el resultat lògic de la confluència d'interessos empresarials i

científics –més que artístics– que havia sustentat l'imaginari de gran part del segle XIX. La imatge en moviment semblava destinada a l'esfera minoritària de la ciència més que a l'esfera cultural tal com s'ha acabat definint.

Si seguim la fèrtil argumentació de Jacques Aumont en el seu llibre clàssic *El ojo interminable*, podem afirmar que l'aparició de la imatge en moviment va suposar la culminació d'una «febrilitat» de la mirada que havia travessat tot el segle XIX. No en va, després de la Revolució Industrial del segle XVIII i els principis il·lustrats que la sustentaven, el segle XIX es va caracteritzar per una racionalització dels mitjans i modes de producció que van afavorir l'auge de les grans metròpolis i el triomf d'un model social ancorat en les innovacions tecnològiques i el potencial colonitzador.

Amb la Revolució Industrial, la tecnologia es va convertir en la gran protagonista de la vida social a les grans urbs del període. La invenció i la posada en marxa de noves màquines a les fàbriques va afavorir la productivitat en massa, es van abaratir considerablement els costos i es va originar un augment dels beneficis econòmics que van permetre expandir el poder i la influència de la societat occidental de cap a cap del planeta.

En aquest sentit, mereix una menció especial l'avenç fonamental dels mitjans de comunicació recolzats en les tecnologies del vapor i el carbó. A causa, principalment, de la necessitat de buscar matèries primeres i d'aconseguir nous mercats, es van crear mitjans de transport cada vegada més potents i segurs que eren capaços d'arribar a punts insospitats del planeta tot just un segle abans.

No en va, com van assenyalar Asa Briggs i Peter Burke (2002, pàg. 126):

«La "Revolució Industrial" i la "revolució de les comunicacions" formen part del mateix procés en què la revolució del transport és la primera fase d'una seqüència tecnològica que sembla tenir la seva pròpia lògica, en particular una vegada que l'electricitat és una font d'energia encara més misteriosa que el vapor».

La modernització, el maquinisme, la cerca de nous horitzons, la utopia i la confiança en un futur sense conflictes són conceptes que impregnen l'imaginari del segle XIX en totes les seves manifestacions. És el món dels viatges extraordinaris descrits per Jules Verne en les seves obres conegudes, com *Vint mil llegües de viatge submarí* i una novel·la de joventut (no editada en vida) titulada *París en el segle XX* (1863). Aquesta va ser rebutjada per l'editor Pierre-Jules Hetzel atès que va considerar totalment inversemblant la descripció de París l'any 1960. No en va, en el futur previst pel novel·lista hi ha artefactes tan sorprenents per a l'època com són els automòbils de motor de combustió, el fax i el telèfon, o la cadira elèctrica.



Aquesta extraordinària excitació de la imaginació vuitcentista troba una explicació concisa sobre aquest tema en el poeta britànic Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), que el 1826 va deixar consignada l'agitació del moment en tota la seva esplendor:

«No deixar de moure's! A vapor, a gas, en diligència,  
el celler de càrrega, la cabina, l'entrepont o la gàbia per a les gallines,  
però girar, viatjar, reposar, cavalcar, caminar,  
vagar, dibuixar, fer excursions, parlar de viatges,  
doncs cal moure's! Aquesta és ara la fúria,  
la llei i la moda de l'època».

La imatge que descriu el poeta permet comprendre, en tota la seva intensitat i també en tot el drama que amaga (les capes socials més baixes no tenien aquestes possibilitats), la febrilitat de la mirada a què es referia Jacques Aumont. El moviment constant, l'arribada a punts geogràfics cada vegada més allunyats de la realitat immediata dels ciutadans, el descobriment d'altres realitats estranyes als costums occidentals (el desenvolupament de les ciències socials corre de forma paral·lela a la consolidació del sistema racionalitzador de la Il·lustració: és el moment en què es constitueix l'antropologia social), van generar unes fortes pulsions de consum d'imatges en la societat occidental de les acaballes del segle XIX.

A aquesta pulsio cal afegir, a més, la incorporació creixent de les capes populars al territori del consum. Les millores progressives de les condicions de vida de les capes més populars de les poblacions eminentment urbanes, juntament amb el desenvolupament tecnològic o la divisió del treball, van afavorir al començament del segle XX l'aparició d'un fenomen social relativament nou a gran escala: l'oci.

Els obrers i els treballadors, que després de les revolucions i mobilitzacions socials amb què va finalitzar el segle XIX van veure com aconseguien augments salarials i una reducció de les jornades de treball, van començar a disposar d'un cert temps lliure i uns quants diners per a poder invertir-ho en els nombrosos entreteniments i espectacles que els oferia la ciutat.

Aquesta millora en el conjunt social va afavorir que l'organització racional de la societat s'estengués a la vida quotidiana, amb el consegüent desenvolupament del sector terciari (serveis) el procés del qual va satisfer simultàniament els requisits funcionals que regien la vida urbana (el comerç, els transports, etc.) i de la vida individual (distribució de productes, espectacles d'oci i entreteniment, etc.).

Així doncs, és en aquest context efervescent, d'enormes expectatives per un futur que semblava a l'abast de la mà, en què van quallar diferents experiències que s'estaven desenvolupant de manera simultània a diferents llocs del món. Unes experiències que buscaven la invenció i la posada en circulació social de la imatge en moviment.

Situat, al seu començament, entre la curiositat científica i l'experiència lúdica, rudimentària fins i tot en el seu imperfecte blanc i negre, aviat el cinema es va convertir en un dels espectacles de masses per excel·lència, arribant a modelar l'imaginari social de les dècades centrals del segle XX. De les primeres temptatives i de la confluència de talents en l'aparició del cinema és del que parlarem en els apartats propers.

## 1.2. Espectacles i joguines precinematogràfiques

En termes estrictament vinculats amb el dispositiu, el cinematògraf va culminar algunes de les experiències, invents i propostes lúdiques que havien governat la imatge des que aquesta es constituís com una mena de doble del món en el Renaixement.

- D'un costat, podem assenyalar les joguines estroboscòpiques com el taumàtrop, el fenakitoscopi de Plateau o el praxinoscopi de Reynaud, artefactes que explotaven els condicionants perceptius (la persistència de la visió i el fenomen Phi) per a fer creure com a continu un fenomen que en realitat era discontinu.
- De l'altre, la fotografia i el seu antecedent immediat, la càmera obscura, però també espectacles com el ciclorama, la llanterna màgica o el zoòtrop, enginyers que perseguïen la recreació mimètica de les figures i els objectes.

Tenint en compte l'entrecruament de totes aquestes experiències i invents situats en àmbits diferents, podem fer-nos una idea sobre el naixement del nou mitjà d'expressió. No tant com la invenció d'un geni aïllat de la seva època, sinó més aviat com a fenomen hereu de les pràctiques de representació que havien anat prenent forma en la història del visual.

Hi ha nombrosos recursos en línia en què podem contemplar gran part dels invents i artefactes que, per anticipar alguns aspectes del cinema, es denominen **precinematogràfics**. Una caracterització no exempta de polèmica atès que solament analitza aquests artefactes per la seva relació amb el cinema, és a dir, per la seva condició de precursors o antecessors i, per tant, imperfectes en relació amb el mateix artefacte cinematogràfic.

Una de les institucions més importants a Espanya especialitzades en el cinema dels orígens és el Museu del Cinema - Col·lecció Tomàs Mallol. Es tracta d'una institució permanent emplaçada a la ciutat de Girona, la missió de la qual és tant la conservació de material precinematogràfic com la recerca i interpretació de les diferents col·leccions que componen els fons del museu. A la seva pàgina web disposa de recursos audiovisuals abundants en què es recullen els nombrosos invents i artefactes que van precedir la formació del cinema.

#### Web recomanada

Podeu fer un cop d'ull als seus fons i reflexionar sobre el que van suposar aquests artefactes en la consciència social del segle XIX:

[http://www.museudelcinema.cat/esp/colleccio\\_recursos.php](http://www.museudelcinema.cat/esp/colleccio_recursos.php)

### 1.2.1. Ciclorames i panorames

Per ciclorames entenem les pintures panoràmiques de grans dimensions i un nivell elevat de realisme representatiu, que eren presentades en una plataforma cilíndrica amb la intenció d'oferir a l'espectador una visió de 360°. En general, es tractava d'escenes importants de la història o de paratges d'una bellesa singular. L'objectiu i atractiu especial d'aquest espectacle consistia en envoltar l'espectador d'imatges per a fer-lo sentir partícip d'aquest univers pictòric. Per a aquesta finalitat, de vegades s'inclouïen efectes de llum i maquetes en tres dimensions. Aquestes representacions s'acompanyaven amb música i l'explicació de l'esdeveniment que representaven mitjançant la presència d'un narrador.

Es va tractar d'un espectacle molt popular a la fi del segle XIX, pel qual es van construir nombroses sales circulars o poligonals que es van expandir per diferents ciutats europees i americanes.

A Rússia, per exemple, es conserva el ciclorama Borodino al Museu Panorama de Moscou, obra de Franz Roubaud per encàrrec de l'emperador Nicolàs II. Va ser inaugurat el 1912 com a homenatge al centenari d'una de les batalles decisives guanyades per les tropes russes contra Napoleó el 1812. Per a aconseguir la precisió documental de l'enorme llenç, el pintor va viatjar al lloc de la batalla, va realitzar centenars d'anotacions i esbossos, i va passar moltes hores documentant-se a l'arxiu militar.

Similar és la història del Panorama de Raclawice, que té una superfície pintada aproximada de 1.710 m<sup>2</sup> i que va ser concebuda com a commemoració del centenari de la batalla de Raclawice, per la qual l'exèrcit polonès va vèncer l'exèrcit rus el 1794. Ideat pel pintor Jan Styka, en la realització de l'enorme panorama hi van participar diversos pintors que van aconseguir acabar-lo el maig de 1894.



Font: [https://es.wikipedia.org/wiki/panorama\\_de\\_rac%C5%82awice#/mitjana/File:RotundaPanoramyRaclawickiej.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/panorama_de_rac%C5%82awice#/mitjana/File:RotundaPanoramyRaclawickiej.jpg)

Mereix una menció especial el conegut pintor francès Henri Félix Emmanuel Philippoteaux, autor especialitzat en pintura d'història i panorames que va aconseguir una fama considerable al seu país amb la representació del setge de París de 1870 durant la guerra francoprussiana. La seva fama va transcendir les fronteres i es va traslladar el 1879 als Estats Units per a pintar un ciclorama de la famosa batalla de Gettysburg, que es va obrir al públic el 1883 al Gettysburg National Military Park, aconseguint una gran notorietat entre el públic nord-americà.



Font: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c5/paul\\_philippoteaux\\_-\\_gettysburg\\_cyclorama.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c5/paul_philippoteaux_-_gettysburg_cyclorama.jpg)  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c5/paul\\_philippoteaux\\_-\\_gettysburg\\_cyclorama.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c5/paul_philippoteaux_-_gettysburg_cyclorama.jpg)

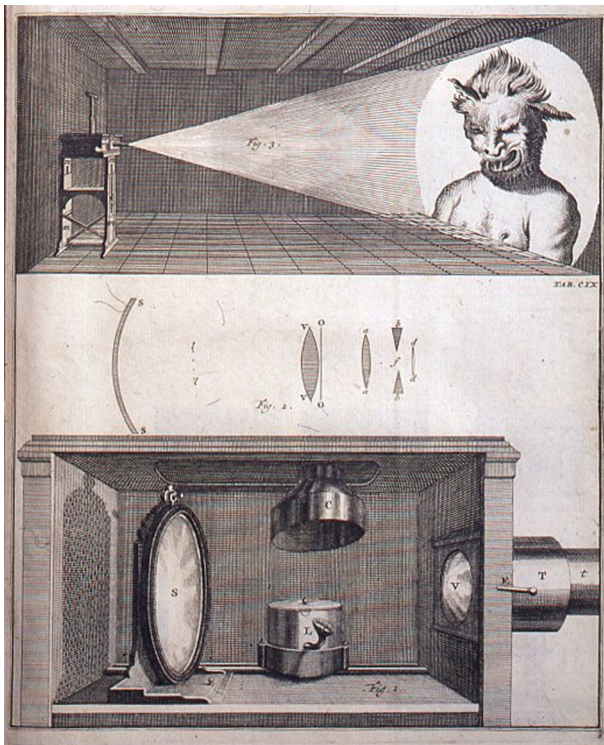
### 1.2.2. La llanterna màgica

Probablement, es tracta de l'aparell més popular de tots els que van precedir el nou mitjà d'expressió i el que, en termes generals, està més a prop de l'experiència fenomenològica del cinema: sobre una superfície plana, es projecten imatges en moviment per a un col·lectiu d'espectadors.

La seva invenció es deu al jesuïta alemany Atanasius Kircher (1602-1680), que va partir de la càmera obscura per a invertir el procés. Es tracta d'una caixa que posseeix una àrea il·luminada per un llum d'oli i un suport corredís en què es col·locaven unes transparències pintades sobre plaques de vidre que podia

canviar de forma mecànica. La superposició de diferents plaques juntament amb el seu desplaçament permetia moviments sorprenents i suggestius en la imatge, com es pot apreciar en la simulació següent realitzada al Museu del Cinema a Girona: [http://www.museudelcinema.cat/esp/colleccio\\_recursos.php?idreg=1385](http://www.museudelcinema.cat/esp/colleccio_recursos.php?idreg=1385).

La llanterna màgica aviat es va convertir en un espectacle molt popular que ràpidament va superar el marc científic en què havia estat creat. Va atreure àmplies classes socials que gaudien, tant en salons privats com en barraques de fires als pobles més recòndits, d'un espectacle audiovisual que va anar assumint progressivament noves millores tecnològiques que redundaven en un visionat molt més atractiu i ric en matisos: augment o disminució de la grandària de la imatge projectada en virtut d'un joc de rodes que desplaçava les lents, transformació de les transparències pintades per diapositives amb l'aparició de la fotografia o una potència lumínica més gran amb el descobriment de la llum incandescent i l'arc voltaic.



Font: [https://commons.wikimedia.org/wiki/file:1721%3F\\_Jacob\\_%27s\\_Gravesande\\_-\\_Physices\\_Elementa\\_Mathematica.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/file:1721%3F_Jacob_%27s_Gravesande_-_Physices_Elementa_Mathematica.jpg)



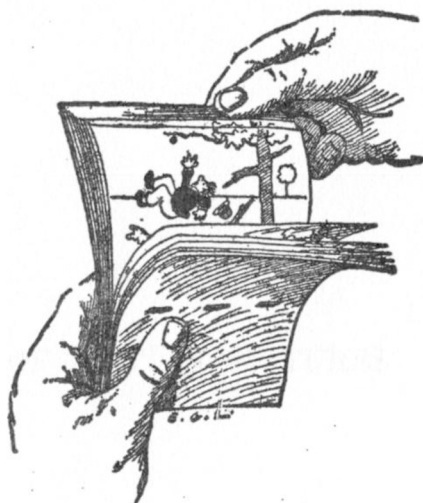
Font: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=715953>

### 1.2.3. Foliscopi i mutoscopi

Tant el foliscopi com el mutoscopi es basaven en el mateix principi i efecte que ja un segle abans havia estudiat i aplicat Philippe Jacob Lautenburger i el seu originari mutoscopi. El 1760, va dibuixar a les pàgines imparells i successives d'un quadern les diferents posis d'una figura en moviment. Quan es fullejava el quadern ràpidament s'aconseguia la impressió d'una imatge dinàmica.

L'única innovació dels nous invents va consistir en substituir els dibuixos de Lautenburger per fotografies que encara remarcaven més la impressió del moviment. Així, el 1894, el pioner alemany del cinema, Max Skladanowsky, va ser el primer a exhibir una sèrie fotogràfica amb la forma de foliscopi. Aquest mateix any, Herman Casler va inventar el mutoscopi, que incorporava una novetat mecànica: en lloc de seqüenciar les imatges com un llibre petit, es col·locaven en un cilindre que, quan es girava la maneta, generava la sensació de moviment. Igual que el kinetoscopi d'Edison, es tractava de màquines de visualització individuals en què es podia contemplar bobines compostes d'unes 850 targetes amb una durada aproximada d'un minut, és a dir, pràcticament igual que les primeres bobines cinematogràfiques. Per la seva banda, el foliscopi va ser patentat pel britànic Henry William Short el 1897, que va afegir una superfície rígida que facilitava el pas de les pàgines.

Els actuals *flip books* són hereus directes d'aquests primers *divertiments* d'animació:



THE KINEOGRAPH.



Font: [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=flip\\_book&oldid=805920642#/mitjana/File:Linnet\\_kineograph\\_1886.jpg](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=flip_book&oldid=805920642#/mitjana/File:Linnet_kineograph_1886.jpg)

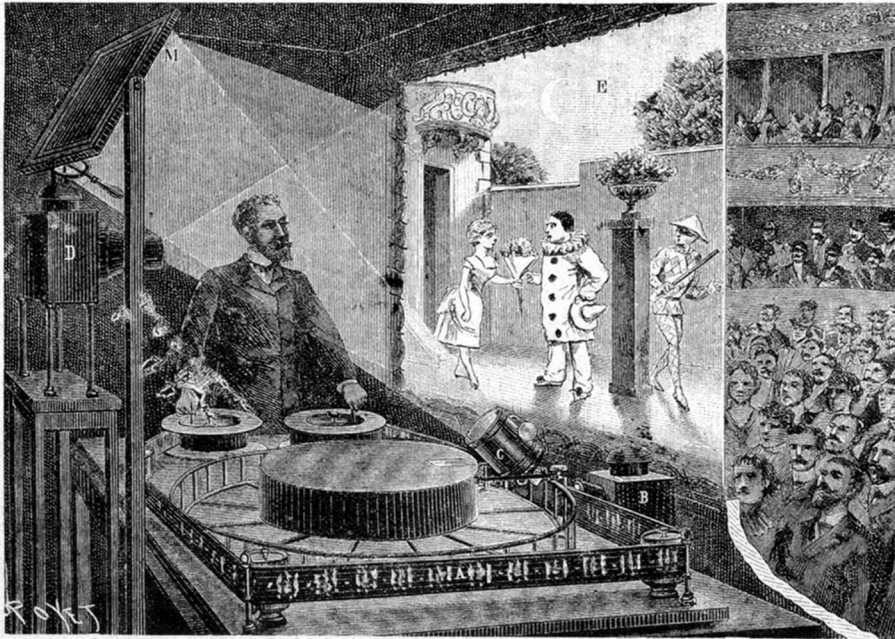
#### 1.2.4. Praxinoscopi

Va ser un invent de l'inventor i pioner del cinema d'animació francès Charles-Émile Reynaud, que va perfeccionar el zoòtrop i va inventar el praxinoscopi el 1877. Es tracta d'un aparell compost per un cilindre amb una banda d'imatges en color col·locades en el seu interior, i un tambor central de miralls que estava equidistant entre l'eix de l'aparell i el cilindre. En general, l'eix era un llum que afavoria la il·luminació i, per tant, millorava el visionat de l'efecte. Quan es girava el cilindre, les imatges apareixien reflectides en el tambor de miralls amb una claredat i nitidesa superior a altres aparells òptics.



Font: [https://es.wikipedia.org/wiki/praxinoscopio#/mitjana/File:Thinktank\\_Birmingham\\_-\\_object\\_1961501481.00001\(1\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/praxinoscopio#/mitjana/File:Thinktank_Birmingham_-_object_1961501481.00001(1).jpg)

Una dècada més tard, Reynaud va patentar el 1888 una millora considerable del seu invent a què va batejar amb el nom de **teatre òptic**. En realitat, es tractava d'una combinació d'una llanterna màgica que projectava unes imatges al fons de l'escena i una altra llanterna màgica que projectava figures pintades a mà mitjançant miralls i lents. Per a garantir la successió de les imatges, Reynaud va ser el primer a perforar la pel·lícula com a mitjà de tracció mecànica.



Font: [https://es.wikipedia.org/wiki/teatro\\_%C3%B3ptico#/mitjana/File:Theatreoptique.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/teatro_%C3%B3ptico#/mitjana/File:Theatreoptique.jpg)

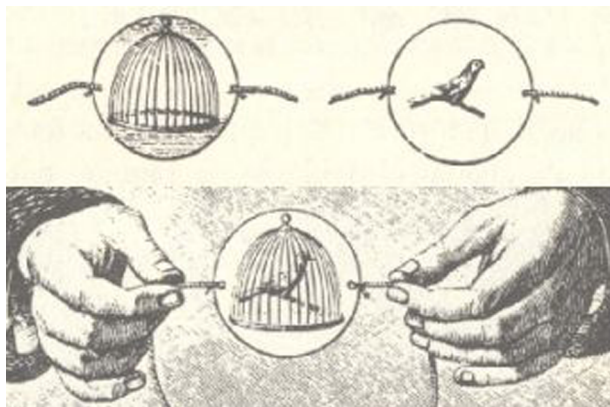
### 1.2.5. Taumàtrop

El taumàtrop (o thaumatropo) és una joguina òptica que va ser molt popular des que John Ayrton Paris la inventés el 1824 per a demostrar el principi de la persistència retinal al Col·legi Reial de Físics de Londres.

Bàsicament, consisteix en un disc de cartró que presenta dues il·lustracions diferents a tots dos costats i un tros de corda a cada costat del disc. Quan es tifa la corda amb els dits, el disc gira canviant ràpidament de cara. Aquest gir produeix la il·lusió òptica que ambdues imatges estan juntes.

El seu invent sol atribuir-se a John Ayrton Paris. En aquella ocasió, va utilitzar els dibuixos d'un papagai i una gàbia buida per a causar la il·lusió que l'ocell estava dins de la gàbia.





Font: <http://proyectoidis.org/taumatrop/>

La **persistència de la visió** és un principi òptic que va establir el físic Joseph Plateau. Consisteix en el fet que l'ull humà té la sensació de seguir veient un objecte un cert interval després que aquest objecte es retiri del seu camp de visió (aproximadament 0,1 segons). Es tracta, per tant, d'una «imperfecció» que resideix en el fet que el cervell necessita temps per a processar els estímuls visuals que arriben per mitjà del senyal nerviós corresponent.

Al marge de la veracitat de la teoria o no (en l'actualitat, és un principi en qüestionament), la creença en el fenomen de la persistència de la visió va permetre el desenvolupament de joguines òptiques com el taumatrop o el zoòtrop, que van alimentar l'imaginari vuitcentista i van afavorir les recerques destinades a sintetitzar la imatge en moviment.

Sobre aquest tema, juntament amb la persistència de la visió, cal subratllar, a més, un altre fenomen que sustenta l'experiència cinematogràfica i que consisteix en la generació de la sensació de continuïtat d'un moviment aparent: el **fenomen Phi**. Definit per Max Wertheimer el 1912 en la seva teoria del «moviment aparent», consisteix en el descobriment que, si s'activen estímuls lluminosos amb intervals cada vegada més breus, aquests acaben per aconseguir una freqüència de «fusió» (el fenomen Phi) en què el cervell percep la llum com a estable i contínua.

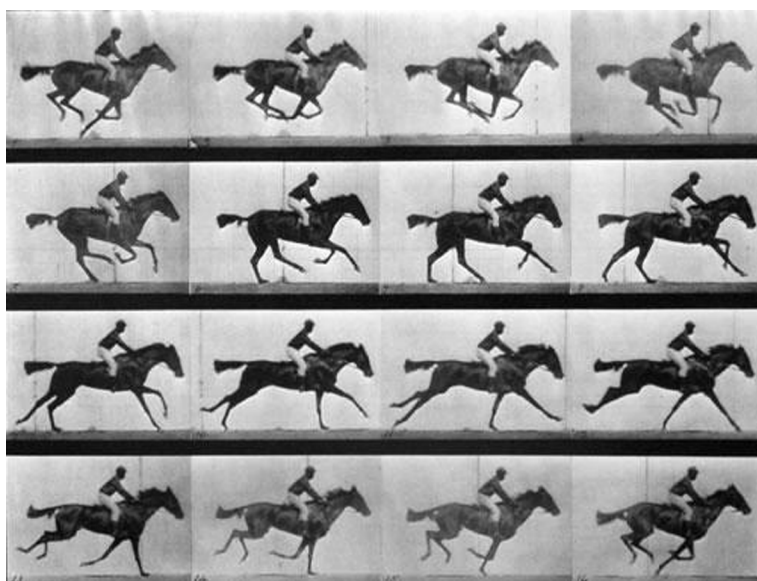
### 1.3. Muybridge i Marey. La descomposició del moviment

La tasca de Jules Etienne Marey i Eadweard Muybridge en la seva descomposició analítica del moviment mereix una menció a part. Muybridge va néixer a Anglaterra el 1830, encara que la seva vida va transcórrer als Estats Units, on va treballar com a fotògraf. És reconegut com el primer a dividir una acció contínua en unes unitats fotogràfiques mínimes, procés necessari i anterior a la seva posterior posada en síntesi.

L'episodi és àmpliament conegut. L'any 1872 Muybridge va ser contractat per Leland Stanford, president de la companyia ferroviària Central Pacific, per a guanyar una aposta de 25.000 dòlars. Aficionat a les carreres de cavalls, l'empresari estava convençut que, en carrera, l'animal arribava a tenir les qua-

tre potes a l'aire en algun moment del trajecte. Així doncs, el fotògraf va intentar capturar a *Occident* trotant a 35 km/h, però sense aconseguir cap resultat clar: el procés fotoquímic de llavors, el col·lodió humit, requeria diversos segons per a poder fixar la imatge. No va ser fins a l'abril de 1873 quan la millora en els negatius va permetre reconèixer la silueta del cavall donant la raó a Stanford.

L'experiment definitiu va tenir lloc el 1878, quan el temps d'exposició necessari s'havia reduït considerablement. Muybridge va col·locar, al llarg d'una pista d'uns 40 metres, una bateria fixa amb 24 càmeres fotogràfiques, lligades cadascuna amb un cable a l'obturador. El galop de l'animal, quan trencava els cables, activava l'obturador i permetia fer la foto.



Font: [https://es.wikipedia.org/wiki/eadward\\_muybridge#/mitjana/File:Li-galop-de-daisy.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/eadward_muybridge#/mitjana/File:Li-galop-de-daisy.jpg)

L'èxit de l'experiència va portar el fotògraf a perfeccionar la tècnica de la càmera múltiple i a descompondre el moviment de tot tipus d'animals i persones, que després projectava en el seu «zoopraxiscopi» (1879), amb què produïa la il·lusió del moviment mitjançant la projecció de les fotos sobre una pantalla.

Étienne Jules Marey, metge i fisiòleg francès, va estudiar durant anys el moviment dels cossos, quedant fortament impressionat per les recerques de Muybridge (que, al seu torn, coneixia els estudis del francès). Al començament de 1880, va inventar un fusell fotogràfic que podia capturar dotze imatges per segon. Així doncs, va ser el primer a filmar imatges múltiples amb una càmera única. Es tractava, en realitat, d'una millora del revòlver fotogràfic que una dècada abans, el 1874, havia inventat l'astrònom Jules Janssen. El 1882, va modificar el seu invent i va incloure una càmera de placa fixa cronomatogràfica que estava equipada amb un obturador de temps. Al llarg dels anys va anar millorant el seu invent i el 1888 va substituir la placa de vidre per una pel·lícula de paper que es movia automàticament, permetent més exposicions a molta més velocitat.

Sens dubte, l'èxit de Marey es va veure afavorit per les recerques fotogràfiques que va dur a terme George Eastman. Després d'haver-se fet amb la patent de l'emulsió fotosensible sobre un suport de nitrat de cel·lulosa (invent del britànic Hannibal Goodwin), Eastman va desenvolupar i va comercialitzar, el 1889, la pel·lícula de cel·luloide transparent, flexible i resistent, que va començar a utilitzar en la seva famosa càmera Kodak Brownie.

#### 1.4. D'Edison als germans Lumière

La relació estratègica que es va establir entre la indústria fotogràfica i la naixent indústria cinematogràfica va accelerar considerablement les possibilitats que, al final, la imatge en moviment sorgís en la història de la representació.

En aquests moments va aparèixer en escena Thomas Alva Edison, un inventor prolífic alhora que un empresari avesat que aviat va veure les possibilitats comercials de la síntesi de la imatge en moviment després de conèixer les experiències que havien desenvolupat Muybridge i Marey. Coneixedor de les possibilitats comercials de l'invent, va idear al costat del seu assistent, William Dickson, la càmera kinetògraf i el projector kinetoscopi, màquina rudimentària impulsada per electricitat, i patentada el 1893, en què es podia visualitzar individualment les pel·lícules d'uns 20 segons de durada (amb una cadència de 46 imatges per segon), subministrades per Eastman i convenientment perforades en ambdós costats per a engranar-se amb els corrons dentats de la càmera kinetògraf. Va ser Dickson, a més, el que va decidir que si es tallava longitudinalment el rotlle de pel·lícula Kodak, que tenia una amplària de 70 mm, resultaria més manejable en la nova càmera.



Font: [http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m1\\_1/el\\_kinetgrafo\\_y\\_el\\_kinetoscopio.html](http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m1_1/el_kinetgrafo_y_el_kinetoscopio.html)

Cal assenyalar el desinterès d'Edison per la projecció cinematogràfica i la seva inclinació per la visió individualitzada, fruit en gran manera d'un criteri purament econòmic, i també de la mala qualitat de la imatge en la seva ampliació. Així doncs, el 9 de maig de 1893 va tenir lloc la presentació pública del kinetoscopi a l'Institut de les Arts i les Ciències de Brooklyn (abans ja s'havia presentat en una convenció de la Federació Nacional de Clubs de Dones dels Estats Units, el maig de 1891) i, el 1894, es va obrir el primer saló de kinetoscopi a Nova York amb 10 màquines i cadascuna amb un tema diferent en què el públic podia veure, una a una, un catàleg d'imatges en moviment que combinaven escenes de balls, trucs de màgia i musicals, o recreacions de successos

històrics. La fama del nou invent, que aviat va passar a formar part de les diverses atraccions populars, va traspasar ràpidament les fronteres i va arribar aquest mateix any a Europa.

Aquesta aposta pel visionat individual contrasta amb els seus homòlegs europeus, que aviat van comprendre les possibilitats comercials del visionat públic de les noves imatges en moviment. Entre tots aquests destaquen especialment els germans Lumière. A diferència dels dos artefactes del nord-americà, els francesos van construir i van patentar, el 1895, el cinematògraf, un aparell elegant i lleuger que combinava una càmera, un processador i un projector, conjugant així els tres suposats principis que han caracteritzat el cinema: el moviment, la fotografia i la projecció. Aquesta conjugació va permetre, a més, un major dinamisme en el procés de producció, distribució i exhibició en aquests moments inaugurals (l'operador podia filmar al matí i presentar al públic a la tarda la seva pròpia imatge projectada en pantalla).

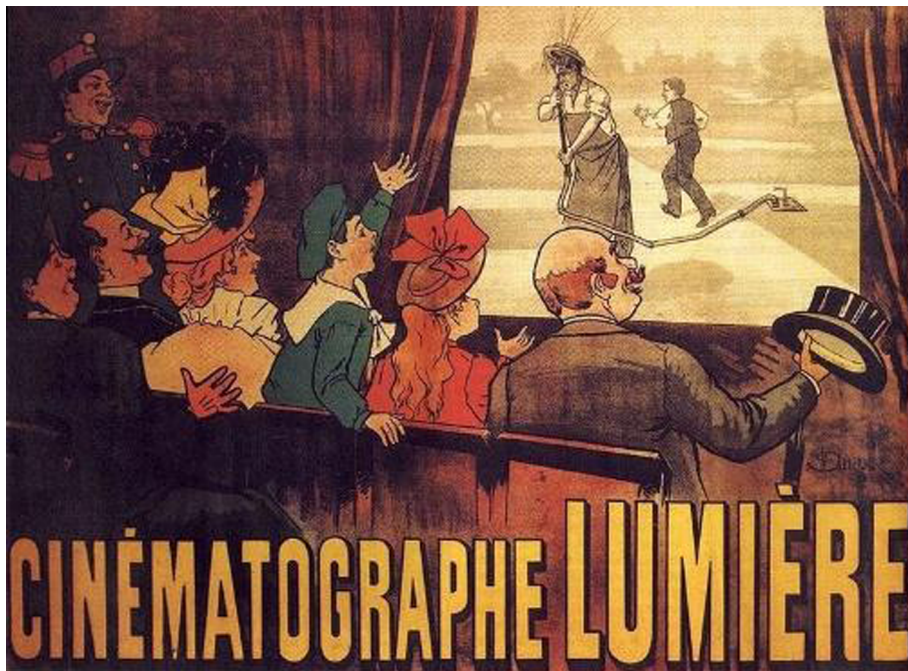


Font: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0a/institut\\_lumi%C3%A8re\\_-\\_CINEMATOGRAPHE\\_Camera.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0a/institut_lumi%C3%A8re_-_CINEMATOGRAPHE_Camera.jpg)

El 28 de desembre de 1895 ha quedat en la memòria social perquè és la primera vegada que, davant un públic divers compost per cent vint persones, van poder contemplar, al Gran Cafè de París, situat a la rambla dels Caputxins, una representació comercial de les imatges en moviment. La fixació de la data en l'imaginari social va ser qüestionada per Jean-Luc Godard que, a *2 x 50 años de cine francés* (Godard i Miéville, 1995), el 1895 va denunciar, amb la ironia que el caracteritza, la celebració no del naixement del cinema, sinó de l'explotació comercial del cinema.

El cineasta recollia així una antiga querella que arrenca, almenys, de 1923, quan alguns representants de l'Acadèmia de Medicina es van queixar amargament per la sol·licitud realitzada pel president del Sindicat de Directors Cine-

matogràfics a l'Ajuntament de París, per a col·locar una placa commemorativa de la sessió del 28 de desembre de 1895 a la façana del Gran Cafè. Davant de la rellevància de l'invent científic, s'estava prevalent l'aspecte comercial del cinema.



Font: [https://es.wikipedia.org/wiki/hermanos\\_lumi%C3%A8re#/mitjana/File:Poster\\_Cinematographe\\_Lumiere.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/hermanos_lumi%C3%A8re#/mitjana/File:Poster_Cinematographe_Lumiere.jpg)

L'anècdota permet entreveure fins a quin punt resulta conflictiu i problemàtic parlar d'un nom a l'hora d'establir el naixement del cinema. Sembla força més prudent, per descomptat, parlar de diversos agents i elements que, en la seva interacció, van possibilitar l'existència d'un nou mitjà d'expressió, encara vacil·lant i molt necessitat de suports formals i visuals procedents d'altres mitjans d'expressió més experimentats i de més llarga trajectòria històrica.

En qualsevol cas, en la projecció pública del programa dels Lumière ja trobem pràcticament tots els elements del que, encara avui, coneixem per cinema: una projecció lluminosa sobre una pantalla que pot ser vista simultàniament per un conjunt de subjectes.

Aquesta experiència comunitària va resultar enormement reeixida. En menys d'un any, el fenomen es va estendre a Nova York i Anglaterra i, al cap de poc, a la resta d'Europa. Però això ja és una altra història.

## 2. La imatge en moviment entre les altres arts

Pel que fa al dispositiu nou, les imatges en moviment van recórrer a les imatges precedents com a agafador per a poder mostrar-se i resultar comprensibles. No en va, com han assenyalat David Bolter i Richard Grusin mitjançant el concepte de la remediació (1999), la irrupció d'un nou mitjà sempre esdevé mitjançant l'assimilació dels elements constitutius dels mitjans anteriors.

Així doncs, com a sistema de representació, la imatge en moviment s'insereix en una història del visual que estableix vincles, alhora de proximitat i de distància, amb l'ecosistema dels sistemes de representació en què s'inscriu. És per això que el sorgiment del cinematògraf ha de ser posat en relació, d'una banda, amb les arts bidimensionals de representació (pintura i fotografia) i, de l'altra, amb les arts tridimensionals de representació (teatre i arquitectura). Solament posant en valor les dinàmiques d'interrelació, mestissatge i interdependència amb els altres mitjans es pot comprendre, en tota la seva complexitat i amplitud, el que va suposar la irrupció de la imatge en moviment en la història.

### 2.1. El doble fotogràfic

Imatge per imatge, per descomptat, cal reconèixer la vinculació de la imatge cinematogràfica amb la fotografia. No podem deixar de subratllar llavors que els primers invents que van aconseguir la popularització i circulació social de les imatges en moviment no van fer una altra cosa que aprofundir en el canvi de paradigma que va representar la fotografia i el començament d'una era de la imatge tècnica. Imatge que, precisament per aquesta condició, en principi resultava deslligada d'un subjecte que recreés la realitat (pintor, escultor, gravador): la fotografia gairebé presentava un doble de la realitat en virtut del seu procés mecànic de captació.

Per tant, encara que la fotografia i la pintura partien d'un mateix material – la realitat –, aconseguien la similitud per procediments diferents: la pintura, mitjançant la superposició de capes pictòriques realitzada per un pintor; la fotografia, per mitjà de la fixació de la llum solar en una superfície fotosensible. És en aquest sentit que es pot entendre la reflexió pertinent de Roland Barthes (2004, pàg. 40):

«Un retrat pintat, per semblant que sigui [...] no és una fotografia».

En efecte, l'una i l'altra estableixen un pacte amb el real que s'assenta en estratègies tècniques i formals diferents, que interpel·len l'espectador de manera diferent, com també va assenyalar Jean-Luis Schaeffer (1990, pàg. 92):

«D'entrada, la imatge fotogràfica se situa en la lògica gairebé perceptiva. En canvi, la figuració pictòrica pot prescindir molt bé de la relació de referència: no forma part de la seva pròpia definició i depèn exclusivament dels contextos comunicacionals».

No obstant això, l'encreuament de camins i d'intercanvi també ha estat comú entre les dues arts: des de l'aparició de la fotografia, els pintors van utilitzar la càmera fotogràfica com a dispositiu previ a la realització dels seus quadres: permetia, per exemple, evitar el destorb que el retratat estigués hores posant davant el pintor, o possibilitava l'estabilitat del paisatge en vista de les condicions climàtiques canviants. No oblidem, de fet, que la primera exposició dels pintors impressionistes el 1874 va ser realitzada a l'estudi del fotògraf Nadar. O que Eugène Delacroix, que va afirmar en els seus diaris haver fet ús de la càmera fotogràfica per a treballar en el seu estudi sense la necessitat de models, va arribar a formar part de la primera societat fotogràfica francesa, la Société Héliographique Française (SHP).

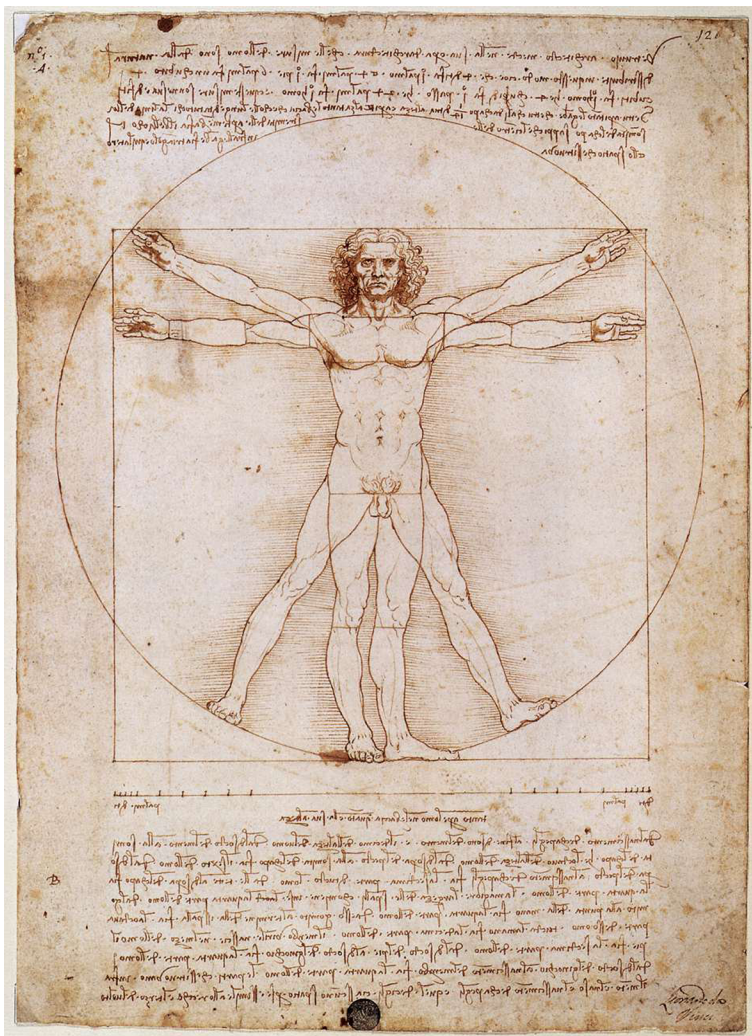
La capacitat tècnica de la fotografia per a constituir-se com una mena de petjada de la realitat es pot considerar, així, com el punt de partida per a la irrupció del cinema que, reprenent aquesta condició fotosensible, va aportar el moviment gràcies a la superposició successiva de les diferents fotografies.

Però al marge del que és una capacitat tècnica, la irrupció del cinematògraf també pot –i s'ha de– considerar com el punt d'arribada d'un desig històric iniciat –i llargament acariciat– des de feia ja força temps. La cerca d'un doble perfecte precedeix la invenció de la fotografia en diversos segles i es pot localitzar en el canvi profund de la imatge que va tenir lloc durant el Renaixement.

En efecte, a l'Europa occidental, durant els segles XV i XVI, es van donar una sèrie de canvis importants en la mentalitat de la societat que van desembocar en el que es coneix com a antropocentrisme, forma de pensament que situa l'home al centre i mesura de totes les coses. El conegut dibuix de Leonardo da Vinci *L'home de Vitruvi* (1492) il·lustra, gràficament, el canvi produït en aquests moments: a partir del cos de l'home, es poden originar les formes geomètriques.

#### Vegeu també

Si voleu saber més sobre el tema, podeu consultar l'article «Fotografia e impresionismo: de Nadar a Manet i Toulouse-Lautrec», disponible a: <http://institucional.us.es/revistas/arte/11/16%20coronat.pdf>



Font: <https://es.wikipedia.org/wiki/archivo:Vitruvian.jpg>

Aquest canvi filosòfic va tenir una repercussió decisiva en la representació. Durant l'Edat Mitjana, havia prevalgut l'experiència intel·lectual en la visió de les imatges. Aquestes es construïen segons un sistema complex de símbols en què prevalia una forta codificació dels seus diferents elements (grandària, color, composició, etc.). És el cas, per exemple, del Pantocràtor de l'Església de Sant Climent de Tahüll, que podeu veure a continuació.





Font: [https://es.wikipedia.org/wiki/iglesia\\_de\\_san\\_clemente\\_de\\_tahull#/mitjana/File:Meister\\_aus\\_Tahull\\_001.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/iglesia_de_san_clemente_de_tahull#/mitjana/File:Meister_aus_Tahull_001.jpg)

Destaquen diversos aspectes en la representació. En primer lloc, observem una marcada tendència a la geometria i simetria de les formes: l'ordre i l'organització donen forma, així, a l'harmonia del món tal com ha estat creat per la divinitat. D'igual manera, l'espai ocupat per les figures representades depèn de la seva rellevància simbòlica: la divinitat ocupa el centre compositiu (que és alhora simbòlic) i presenta una grandària molt superior a la resta de les figures. Finalment, els cossos es construeixen segons una codificació que permet llegir qui són cadascun d'aquests: els dos dits aixecats, les taules sagrades i l'aurèola al voltant del cap exposen amb claredat que es tracta de la divinitat.

Resumint, a l'Edat Mitjana les imatges no resultaven naturalistes, sinó que es donaven a llegir tant com a veure, i en cap cas no es podia confondre la visió de la imatge amb la visió natural de les coses. Després d'abandonar el sistema de representació medieval (i la base ideològica-religiosa que el sustentava), la imatge pictòrica es va llançar a enderrocar el mur del suport i a projectar els cossos i objectes per mitjà de la superfície. Així, el quadre es convertia en una finestra oberta al món que deixava veure el que hi havia darrere del cristall.

Aquí radica precisament el canvi absolut produït durant el Renaixement: la imatge s'havia de veure abans que llegir-se. D'ací les diverses temptatives per a simular l'experiència perceptiva, i també d'ací el desenvolupament que va tenir la càmera obscura: primer, com a mitjà de comprensió del visible, i després, com a instrument que permetia generar imatges més semblants a la realitat.

### 2.1.1. De la càmera obscura a la fotografia

Probablement, l'evolució i la rellevància que va adquirir la càmera obscura en aquests moments permeti comprendre millor aquesta imperiosa cerca del doble fotogràfic. Bàsicament, la cambra fosca consisteix en una caixa tancada hermèticament que està perforada en una de les seves cares. Quan la llum penetra per aquest orifici, projecta a l'interior del receptacle les imatges invertides en la cara oposada.

En la il·lustració següent, procedent d'un manuscrit sobre dissenys militars del segle XVII, podeu veure com funciona una càmera obscura.



Font: [https://es.wikipedia.org/wiki/c%C3%A1mara\\_fosca#/mitjana/File:Camera\\_obscura2.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/c%C3%A1mara_fosca#/mitjana/File:Camera_obscura2.jpg)

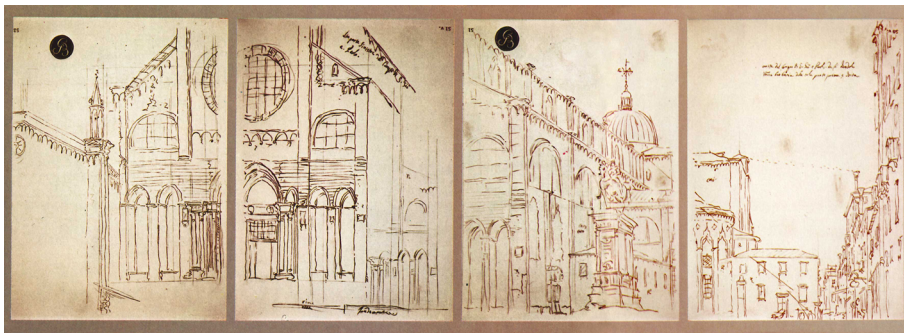
En aquest sentit, per descomptat la càmera obscura pot ser considerada no solament la precursora de la fotografia, sinó d'una certa ideologia del «doble» que culminaria amb la irrupció del cinematògraf.

El principi òptic que regeix el fenomen es remunta a l'antiguitat clàssica. Ja Aristòtil va descriure l'observació de la imatge del sol en un eclipsi parcial, quan va projectar els seus rajos a terra per mitjà d'un orifici. No obstant això, ens interessa retenir aquí que va ser precisament al segle XV quan la càmera obscura va passar a formar part de l'interès dels artistes. No en va, Leonardo da Vinci va fer una descripció tècnica detallada de la càmera obscura en el seu famós *Il trattato della pittura* i, més important encara, va exposar amb claredat

l'analogia que hi havia entre l'ull i la càmera obscura: el cristal·lí feia la major part de les vegades d'orifici, i la retina, que recobreix el fons del globus ocular, seria la paret oposada sobre què es projectaria la imatge.

L'interès pels fenòmens òptics i l'analogia ull/càmera obscura posen en relleu el canvi produït en l'experiència estètica durant el període i el nou rol que exerciria a partir de llavors. A partir de pintors com Giotto i Massacio, considerats habitualment com els artistes que van superar les formes medievals de representació, la imatge, en el Renaixement, opera cap a la constitució d'una extensió tridimensional habitada per volums que s'estenen més enllà d'un suport que es torna transparent: és la famosa finestra oberta al món que exposaria Leon Battista Alberti en el seu llibre *Sobre la pintura* (1435).

A partir d'aquest moment, la cambra obscura va ser un recurs utilitzat per nombrosos artistes per a aconseguir una major semblança amb la realitat. Aquest és el cas de Canaletto, que va realitzar els esbossos següents de la Basílica dels Sants Giovanni i Paolo, a Venècia, a partir de la càmera obscura:



Font: [https://es.wikipedia.org/wiki/c%C3%A1mara\\_fosca#/mitjana/File:Canaletto4fogli.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/c%C3%A1mara_fosca#/mitjana/File:Canaletto4fogli.jpg)

Aquest canvi d'estatut de la imatge afecta, substancialment, la relació de la figura amb el suport en què s'inscriu, i també amb l'espai en què s'organitza: la consolidació de la superfície gòtica i la representació de la figura com un sistema de zones bidimensionals delimitades clarament per línies va donar pas a la projecció en profunditat dels cossos renaixentistes.

És, per tant, en la construcció d'una experiència estètica basada en la reconstrucció perceptiva de l'experiència visual que té com a correlat l'existència d'un subjecte real que mira des d'un punt de vista determinat, on podem situar el punt de partida que van sustentar els diferents experiments que van desembocar, finalment, en la invenció i creació de les imatges fixes, duradores i inalterables a la llum.

En aquest procés sobresurt l'enginyer i inventor Joseph-Nicéphore Niepce que, gràcies a la seva capacitat d'experimentació, primer va idear l'heliografia (tècnica que li permetia copiar làmines i gravats per mitjà d'una càmera obscura) i va aconseguir, finalment, crear la que es coneix com la primera fotografia cap a 1826 (més aviat la primera fotografia de què es té registre). Es tractava d'una

vista des de la finestra del seu graner de Saint Loup de Varennes, a França, i els materials emprats van ser una placa fotogràfica d'estany pesat recoberta amb una mescla líquida de betum de Judea i oli d'espígol.

La trobada amb Jacques Daguerre, un jove pintor vivament interessat en els descobriments de Niepce, va suposar l'engegada d'una societat que, reconeixent l'autoria de la invenció de Niepce, va continuar amb les seves recerques. Així, el 1835 Jacques Daguerre va publicar els seus primers resultats amb un procés que va anomenar daguerreotip, que aviat es va estendre pels diferents continents.

No obstant això, aquests exemples inaugurals necessitaven molt temps d'exposició (per als primers daguerreotips eren necessaris aproximadament 30 minuts) i la nitidesa i la gradació tonal de les imatges encara era molt pobre. De fet, en els primers compassos de la fotografia solament podien servir com a models les naturaleses mortes i els objectes immòbils. És més, per als primers retrats, es van inventar tot tipus d'artefactes que permetien mantenir l'esquena recta, descansar els braços, etc.

Així doncs, va ser necessari un llarg període d'evolució tècnica al llarg del segle XIX perquè, finalment, la fotografia arribés a ser el que era amb l'arribada del cinema: d'una banda, es va avançar considerablement en la millora de les emulsions i el material fotosensible, com ja hem assenyalat amb les experiències de Muybridge i Marey, i, de l'altra, es va millorar la capacitat de fixar les imatges en suports flexibles, cosa que va ocórrer amb la utilització de la cel·lulosa cap al 1886 i que va obtenir uns resultats excel·lents. De fet, va ser gràcies a aquest descobriment i a les recerques posteriors de George Eastman – que es va fer amb la patent de l'emulsió fotosensible sobre un suport de nitrat de cel·lulosa inventat pel britànic Hannibal Goodwin –, que va inventar finalment el 1889 la pel·lícula de cel·luloide transparent, flexible i resistent. Eastman, que va començar a utilitzar el seu invent en la seva famosa càmera Kodak Brownie, es va convertir, a la fi, en el primer subministrador de pel·lícula fotosensible per al cinema.

## **2.2. Teatre i posada en escena**

El teatre també va actuar, des del principi, com un referent ineludible del nou mitjà d'expressió. Un referent que abasta diferents aspectes: des dels codis d'interpretació dels actors i la seva incorporació progressiva al negoci cinematogràfic, passant pel transvasament dels conflictes dramàtics o gèneres, fins a arribar a l'organització d'uns cossos que actuen i interpreten sobre un espai físic.

Insistim en aquest últim punt: com a espectacle bidimensional que reconstrueix un espai tridimensional, el cinema comparteix amb la pintura una dependència comuna del teatre. En efecte, el cinema i la pintura han de construir

una realitat que es comprèn i entén en profunditat, com una mena de finestra oberta en un món en què es representen uns personatges que realitzen unes accions que tenen conseqüències sobre les seves vides.

Aquesta dependència comuna de la pintura i el cinema, que també és en realitat de la fotografia i de qualsevol sistema de representació plana, va tenir una fita fonamental amb la conversió de l'experiència teatral en una experiència perceptiva en primer lloc. Es pot dir, sobre aquest tema, que el canvi que va esdevenir amb el desenvolupament de la càmera obscura durant el Renaixement va afectar amb igual intensitat l'experiència teatral. Així, la idea d'un món il·lusori que es projectava en profunditat va ser assumida per l'escenografia teatral del període, que va convertir l'escenari en una mena de caixa perspectiva en què els personatges podien desenvolupar el drama en un espai homogeni i similar a l'espai habitat per l'espectador.

Per a aconseguir aquest efecte, es van desenvolupar nombrosos mecanismes teatrals que emfatitzaven la veracitat de l'espai dramàtic. De fet, des del segle XV es van començar a utilitzar telons o panells pintats en què es reproduïa el lloc de l'acció, i es van crear tot tipus d'efectes de tramoia que permetien recrear llocs ficticis d'una gran versemblança espacial, de manera que l'espectador arribava a tenir la impressió d'estar contemplant una història que tenia lloc a la sala d'un palau, en una plaça de poble o a l'interior d'un habitatge.

Aquest va ser el gran assoliment de l'il·lusionisme, que va desembocar en el teatre a la italiana: la seva capacitat per a oferir a l'espectador la sensació de controlar l'espai de la representació gràcies, sobretot, a la utilització de la perspectiva frontal, que situava el públic en un punt privilegiat des del qual contemplar l'obra. Aquesta condició il·lusòria, que es va desplegar d'una manera cada vegada més complexa al llarg dels segles, va assentar els fonaments escènics teatrals que es van convertir en el referent assumit pel nou mitjà d'expressió.

En efecte, en els orígens del cinema, els pioners utilitzaven una única càmera fixa que romania frontal pel que fa a l'escenari, simulant el punt de vista d'un espectador teatral situat al centre del pati de butaques.

És la configuració de la imatge cinematogràfica que regeix, per exemple, la immensa majoria de la producció de Thomas Alva Edison: els combats de boxa (d'homes i de gats), els diferents espectacles de danses i les escenes còmiques es constitueixen en virtut d'un espectador situat al centre, davant de l'escena.

En aquest vídeo podeu veure un petit compendi de les primeres pel·lícules del cineasta juntament amb William K. L. Dickson: [https://www.youtube.com/watch?v=qrgymd\\_co8k](https://www.youtube.com/watch?v=qrgymd_co8k)

Però també es pot dir el mateix de gran part de l'obra de Méliès, des dels seus trucs més coneguts a les seves obres més elaborades, com *Viatge a la lluna* (*Le Voyage dans la Lune*, Georges Méliès, 1902, disponible a Filmin). En totes

aquestes, la pantalla es construeix segons l'estil de l'espai escènic teatral, que desenvolupa la trama davant d'un espectador que pot veure perfectament tot el que ocorre sobre l'escenari.

Un exemple especialment il·lustratiu el trobem a *L'Affaire Dreyfus* (1899). Els diferents espais dels plans successius es construeixen segons l'estil d'una caixa perspectiva en què els personatges relaten la història del capità caigut en desgràcia. En l'episodi *L'illa del diable*, per exemple, podem observar com les palissades de la presó es construeixen en perspectiva tancant els dos extrems de la pantalla. La cel·la, al fons de la composició en el centre, tanca la caixa i delimita amb claredat l'espai dramàtic.



### Vegeu també

A l'enllaç següent podeu consultar l'episodi:  
<https://archive.org/details/laffairedreyfus2liledudiable>

En aquest altre enllaç podeu consultar el film complet:  
<https://www.youtube.com/watch?v=6azem-noybi&t=509s>

### 2.2.1. Del teatre popular al teatre burgès

En aquests primers moments, es poden inscriure dues herències teatrals diferents. D'una banda, una herència que procedia del teatre popular i de varietats. De l'altra, se situa una altra herència, que potser sigui una mica posterior, del teatre burgès vuitcentista.

En primer lloc, se situa el teatre popular, d'estil *féerique* (màgic), que pot ser considerat com un hereu d'aquell gust particular pel «meravellós» que va formar part del teatre renaixentista i barroc europeu amb diverses formes,

«des dels *intermezzi* italians fins a les *masks* angleses i, per fi, les *féeries* franceses del segle XIX, precursors directes de les cinematografies» (Dall'Asta, 1986, pàg. 264).

En concret, es tractava d'un teatre que prevalia els efectes especials, que representava escenes que recreaven un món oníric i mitològic i que té, en la figura de Georges Méliès, un dels seus màxims exponents. De fet, malgrat unes primerenques inclinacions per a estudiar belles arts, el jove Méliès es va decantar més tard pel teatre i, més concretament, pel teatre de varietats. Assidu del teatre Robert Houdin, el va comprar i va dirigir quan, el 1888, va utilitzar una part de l'herència familiar. A partir de la seva trobada amb les imatges en moviment, el cineasta va investigar i va explotar tots els trucs possibles per a posar en escena petites pantomimes i espectacles de prestidigitació que mostren la influència del cabaret, les ombres animades o la màgia, espectacles summament populars en el moment que eren, precisament, els que nodrien la programació del teatre Robert Houdin.

D'altra banda, deixant de banda les populars passions de què després ens ocuparem, la presència del teatre burgès va tenir com a fil privilegiat el melodrama burgès de tall històric.

És el cas dels exemples primerencs com *The execution of Mary Queen of Scots* (Alfred Clark, 1895) o *Neron essayant des poissons sur des esclaves* (Georges Hatot, 1898). Es tracta d'un desembarcament de la història a les pantalles cinematogràfiques que, progressivament, va anar ocupant un territori més gran en el cinema d'«assumepte».

En aquest sentit, la relativa visibilitat aconseguida per un cinema interessat pels esdeveniments pretèrits a la fi de la primera dècada del segle XX pot ser considerada com el resultat de la interrelació de dos factors: d'una banda, l'augment progressiu de la producció narrativa en detriment dels films documentals (conseqüència de la decantació pel film *pluripuntual* (Gaudreault, 1988, pàg. 19) i les seves millors expectatives d'explotació), i de l'altra, la presa de consciència, per part dels implicats en el negoci incipient, de la necessitat de constituir un espectacle autònom de base industrial.

En virtut d'aquests dos condicionants, podem afirmar que la rellevància del drama històric es va situar al centre de les operacions canalitzades a aconseguir captar l'atenció de l'espectador burgès, únic subjecte capaç de suportar les inversions que necessitava la protoindústria cinematogràfica en la seva remodelació i conversió en un espectacle autònom que, com bé sabem, va acabar superant el teatre com a espectacle d'oci.

Ara bé, al marge de la possible mitificació de la constitució social dels públics dels primers compassos del nou mitjà, sembla clar que l'evolució formal d'aquest cinema no pot ser analitzada sense tenir en compte l'apropiació d'alguns valors del teatre burgès. L'assimilació d'uns models temàtics d'èxit provat, la incorporació d'autors i obres de prestigi, entre els quals destacava el drama històric, la contractació de grans figures de l'actuació teatral o una posada en escena deutora de les premisses escenogràfiques vuitcentistes, estan

a la base de la popularització de les pel·lícules històriques, convertides a la primera meitat dels anys deu en un dels gèneres més importants a França, com ha destacat Richard Abel (1998, pàg. 24).

Uns films que, en el pla estilístic, juntament amb el desplegament de suntuosos vestuaris, motiu del títol del cicle, es van singularitzar per l'assimilació dels models teatrals a l'ús, caracteritzats per la frontalitat dels espais, l'evocació arquitectònica i la cura en la decoració ambiental. Igual que en la pintura d'història, els eixos compositius tendeixen a l'estatisme, a la verticalitat i horitzontalitat dels seus eixos projectius, encara que sense obviar els indicis perspectius. S'afirma, d'aquesta manera, una homologia cridanera entre la plàstica de l'espai i la plàstica del pla en l'organització de l'enquadrament. La planificació frontal i de conjunt s'erigeix en la norma compositiva de tal manera que la posada en escena ofereix l'esdeveniment en la seva sintètica plenitud.

Aquests són alguns dels trets definitoris del conegut com a *film d'art*, corrent sorgida de l'impuls de la Film d'Art (societat promoguda pels germans Lafitte) i la SCAGL (Societat Cinematogràfica d'Autors i Gent de Lletres), que va portar a la pantalla sonors èxits teatrals de gust històric. *L'Assassinat du Duc de Guise* (André Calmettes, Charles Le Bargy, 1908) va constituir un triomf relatiu que va enlluernar més als professionals del sector que al públic en general, però que va suposar l'inici d'una sèrie de títols com *Jeanne d'Arc* (Albert Capellani, 1909), *La mort du Duc d'Enghien* (Albert Capellani, 1909), les orientalititzants *Cléopâtre* (Henri Andréani, Ferdinand Zecca, 1910) i *Sémiramis* (Camille de Morlhon, 1910), o *La reine Elisabeth* (Henri Desfontaines, Louis Mercanton, 1912). Aquest últim títol va aconseguir un èxit enorme en la seva exportació als Estats Units, motivant la posada en marxa d'una fórmula similar amb el concurs del productor eixit Adolph Zuckor, que va realitzar títols com *The Count of Monte Cristo* (Colin Campbell, 1913) o *The Prisoner of Zenda* (Hugh Ford, Edwin S. Porter, 1913).

#### *L'Assassinat du Duc de Guise*



Font: [https://es.wikipedia.org/wiki/film\\_d%27art#/mitjana/File:Assassinat\\_du\\_duc\\_de\\_guise.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/film_d%27art#/mitjana/File:Assassinat_du_duc_de_guise.jpg)



En la mateixa direcció, encara que amb un major sentit de la grandiloqüència tant escenogràfica com de vestuari, s'emmarca el desenvolupament del *Kolos-sal* en la competitiva cinematografia italiana del començament de segle. Construïdes en realitat des d'una mirada mítica i llegendària, pel·lícules com *Gli ultimi giorni di Pompei* (Luigi Maggi, 1908), *Nerone* (Arrigo Frusta, 1909) o *Guilio Cesare* (Giovanni Pastrone, 1909) van obrir una senda per a la representació històrica que seria confirmada al començament de la dècada següent amb *Quo vadis* (Enrico Guazzoni, 1912) o *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), el mític film amb guió de Gabriele D'Annunzio que va aconseguir un sonat èxit internacional, cridant poderosament l'atenció del que aviat es convertiria en la indústria cinematogràfica principal del món.

En la possibilitat de construir narratives que permetessin aprofundir en la profunditat de camp necessària en la construcció d'un versemblant espacial anàleg a l'espai de l'espectador, van tenir molt a veure els diversos avenços operats en el terreny de l'òptica. No en va, la casa Zeiss va llançar el 1907 els objectius Tessar d'obertura  $f/3,5$ , possibilitant una major profunditat de focus i, per tant, també de camp. D'aquesta manera, els intèrprets es podien moure més lliurement pel decorat, apropant-se i allunyant-se de la càmera, conquistant en profunditat un espai que fins llavors solament podia ser lateral (amb l'excepció d'aquesta *mise en abyme* que suposa les sobreimpressions, característiques del cinema de Méliès), o extremadament difús com en les primeres vistes dels operadors Lumière.

### 2.3. El gran referent: la pintura

Ja l'hem posat en relleu a propòsit de la cerca del doble fotogràfic: la pintura ha estat el mitjà privilegiat de representació en la nostra història. No en va, la imatge pictòrica ha exercit una tasca essencial en la construcció del nostre món ja des de l'època prehistòrica, en què va estar lligada al ritm i a la màgia. Sobre aquest tema, un documental interessant de Werner Herzog, titulat *La cueva de los sueños olvidados* (2010, disponible a Filmin), busca les petjades de les pintures rupestres més antigues conegudes fins avui a la cova de Chauvet, França. Trenta mil anys van romandre ocultes sota la roca fins al seu descobriment el 1994, en un extraordinari estat de conservació.

El mateix es pot dir del conegut mite de la caverna de Plató: no veiem el món directament, sinó mitjançant les seves ombres, en comptes del seu reflex projectat a la paret, estimulants una descripció que remet de manera gairebé automàtica al dispositiu cinematogràfic. I també en el mite menys conegut del naixement de la pintura: la filla de l'escultor Boutades, davant la imminent marxa del seu estimat a la guerra, va dibuixar el seu perfil projectat sobre la paret per a retenir la seva imatge.

En definitiva, tal com s'ha dit en nombroses ocasions amb raó, la nostra societat és una societat de la imatge: coneixem el món per mitjà de l'experiència visual abans que lectora. De manera especial, aquesta construcció es va acce-

lerar amb la reorganització cosmogònica que va esdevenir en el Renaixement ja assenyalada. Des d'aquest moment, la tasca de la pintura es va constituir primordialment a partir de la seva capacitat per a enganyar l'experiència perceptiva de l'espectador.

En aquest sentit, la pintura va exercir un paper essencial fins a l'arribada de les tècniques fotosensibles. I així i tot, podríem dir. No en va, si ja hem anotat com els pintors moderns i impressionistes van fer ús de la fotografia des de la seva invenció, també al revés va tenir lloc la imitació: a la fi del segle XIX, i com a reacció a les diverses crítiques que negaven l'estatut artístic de la fotografia, van sorgir dos grans corrents que buscaven la legitimació cultural de la imatge fotosensible: d'una banda, el pictorialisme, i de l'altra, la fotografia academicista.

El primer, hereu del Romanticisme, buscava situar la fotografia al costat de les altres arts, entenent la fotografia no com una reproducció fidel de la realitat, sinó com una imatge estètica. Per a això, van generar tot tipus d'efectes plàstics que resultaven més propis del dibuix o el gravat. El segon, per contra, buscava la inspiració dels seus motius en la pintura academicista, assumint tant els temes i gèneres com la disposició compositiva dels cossos a l'espai.

Sorprenentment, tant en una tendència com en l'altra, es negava o minimitzava el que *a priori* semblava ser l'essència fotogràfica, per a aconseguir tot tipus d'efectes pictòrics en la superfície fotosensible, com evidencien les imatges següents: *The Manger* (Gertrude Kasebier, 1899) i *Winter* (Alfred Stieglitz, 1892).



Font (domini públic): [https://es.wikipedia.org/wiki/pictorialismo#/mitjana/File:Gertrude\\_Kasebier-Manger.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/pictorialismo#/mitjana/File:Gertrude_Kasebier-Manger.jpg)

L'enorme atracció de la pintura com a font d'inspiració també va ser ràpidament reconeguda pel cinema, que va assumir des de molt aviat alguns dels elements temàtics i plàstics que formaven part del bagatge visual de la pintura.

Una atracció que perdurará al llarg de tota la història del cinema: per a molts cineastes, per a molts directors de fotografia, per a molts directors artístics, la referència pictòrica ha estat una necessitat, com va assenyalar Jacques Aumont (1998, pàg. 127-128):

«El cinema, limitat en aquest pla per la difícil gestió de la seva naturalesa fotogràfica, mai no ha deixat de desitjar, igualar, copiar, superar la pintura. Quan vol fer tot el que fa i fer-ho millor, el cinema ha provocat al llarg de la seva història uns paral·lelismes incessants entre el vocabulari formal del material pictòric –forma i colors, valors i superfícies– i el vocabulari –encara per forjar– del material fílmic. El fílmic també ha volgut absorbir el pictòric».

Els exemples d'aquests paral·lelismes incessants són nombrosos i els estils pictòrics poden ser d'allò més diversos: propers a la versemblança que pressuposa el sistema de representació cinematogràfic, o per contra, l'estilització i força-ment dels principis fotosensibles que regeixen la imatge. Del primer, podem parlar de pel·lícules com *La jove de la perla* (*Girl with a Pearl Earring*, Peter Webber, 2003) o *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2003). Del segon, podem parlar de pel·lícules tan peculiars com *Pirosmani* (Giorgi Shengelaia, 1969) i *Perceval le gallois* (Éric Rohmer, 1978), films caracteritzats per un fort hieratisme i artificialitat que procedeix de la complexa transposició dels referents pictòrics convocats: la pintura naïf de l'artista georgià el primer, les miniatures medievals el segon.

En aquests dos exemples, no per casualitat situats sota el paraigua de la modernitat cinematogràfica, la seva aposta estètica no es conforma amb portar a col·lació certes composicions pictòriques, sinó que opera amb els mateixos codis representatius dels quadres referents. Quelcom que radicalitza encara més si és possible *Passion* (Jean-Luc Godard, 1982, disponible a Filmin), que és, amb l'excusa argumental, un diàleg obert entre les possibles relacions que es puguin establir entre el cinema i la pintura.

Sens dubte, la digitalització de la imatge ha permès explotar les possibilitats plàstiques de la pantalla cinematogràfica i la seva comparació amb la pintura.

Dos exemples resulten especialment interessants sobre aquest tema: *El molí i la creu* (*The Mill and the Cross*, Lech Majewski, 2011, disponible a Filmin) i *Shirley, visions d'una realitat* (*Shirley: Visions of Reality*, Gustav Deutsch, 2013, disponible a Filmin).

En la primera, el cineasta dissectiona l'obra mestra del pintor Pieter Brueghel, *Camí al calvari* (1564), pintada sota l'ocupació espanyola. La immersió dels personatges en els paisatges del quadre, la dissecció de l'escena i la reconstrucció dels diferents grups que componen el quadre permeten al cineasta construir un discurs audiovisual que és tota una lliçó de com llegir una imatge: a *Camí al calvari*, Brueghel va deixar palès la crueltat i duresa de l'ocupació amb l'excusa religiosa.

En la segona, s'homenatja un dels pintors més citats i influents del cinema, Edward Hopper, les referències del qual han format part de cineastes tan variats com Alfred Hitchcock, Jim Jarmusch, David Lynch o Wim Wenders.

L'atmosfera particular dels quadres de l'artista nord-americà és traslladada a la pantalla cinematogràfica a partir de tretze grans pintures que es converteixen en els escenaris privilegiats per a parlar-nos de la vida de Shirley, una dona emancipada que lluita contra la injusta realitat que li ha tocat viure: l'Amèrica del Nord dels anys trenta als seixanta.

### 2.3.1. De la pintura religiosa a l'ambientació històrica

Les relacions del cinema i la pintura tenen, per tant, una llarga trajectòria i implica situar-nos en els mateixos orígens del nou invent. Segurament, si hi ha una tipologia fílmica que, de manera més reiterada, s'hagi legitimat en la representació pictòrica, aquesta és per descomptat la del cinema religiós.

El recolzament en la pintura va servir per a matisar o eludir algunes dificultats importants per al cinematògraf, com han assenyalat diversos autors: la problemàtica representació fotosensible d'«aquesta figura per excel·lència del –irrepresentable– que és la figura crística» (Gaudreault, 1992, pàg. 96) no suposava cap inconvenient en l'àmbit pictòric en què l'espectador, habituat a una iconografia fortament codificada des de feia diversos segles, acceptava amb facilitat que la imatge que estava veient era una representació de la divinitat.

Per contra, a la pantalla cinematogràfica, a causa fonamentalment del seu caràcter indicial i, per tant, amb una forta vinculació amb l'aquí i ara del filmat, s'instituí un efecte enorme de realitat que resultava massa atrevit per als primers espectadors cinematogràfics: en la representació del salvador es corria el risc de «veure massa l'extra que posa i no el suficient a Crist», en una expressió encertada de Jean-Luis Schaeffer (1990, pàg. 92).

És per això que el cinema religiós dels primers anys va buscar la superació del valor documental de la imatge fotosensible per mitjà de les maneres representatives que havien governat la pintura i la tradició teatral des del Renaixement: les estructures compositives genèriques de la pintura religiosa i la construcció escenogràfica de les representacions de la passió (exemplificades a l'Oberammergau de Baviera i la representació de Horitz, a Bohèmia) van aportar el marc idoni des del qual esbiaixar el problema de la falsa representació.

Sota aquest paraigua s'emmarquen totes les produccions religioses realitzades en aquests primers moments. El 1897, tot just dos anys després de la primera projecció pública del cinematògraf, ja apareixen diverses recreacions hagiogràfiques: la producció francesa coneguda com *Passion Léar* pel nom del seu realitzador (en realitat, Albert Kirchner), reconeguda com la primera pel·lícula bíblica de la història, la nord-americana *The Höritz Passion Play* (William Freeman), que va utilitzar una autèntica representació teatral de la passió pels habitants del petit poble d'Höritz, situat a la República Txeca o la *Passion Lumière* (*Vues représentant la vie et la Passion de Jésus Christ*, realitzada per Bréteau i Hatot a càrrec dels germans Auguste i Louis Lumière). El 1899, el *Christ marchand sud els eaux*, del francès Georges Méliès, proposa als espectadors el mira-

cle de Jesús caminant sobre les aigües, realitzat per mitjà de la utilització d'un dels primers i més senzills efectes especials dels quals el cinema és capaç, la sobreimpressió. Itàlia, una de les grans promotores del nou mitjà d'expressió, no es queda enrere en la recreació hagiogràfica i, el 1900, arriba a les pantalles la *Passione di Gesù*, duta a terme per Luigi Topi i Ezio Cristofari.

Segurament, el fruit més madur d'aquestes pel·lícules antigues es deu a un altre francès, Ferdinand Zecca, que va realitzar el 1903 *La vie et la passion de Notre Seigneur Jésus Christ*, també coneguda com la *Passion Pathé*, pel que fa a la pionera i empenedora productora que va comprendre aviat la rendibilitat del cicle religiós. No en va, va distribuir i editar una versió ampliada de la *Passion Lumière*, i aviat va començar a produir les seves pròpies escenes bíbliques. La primera d'aquestes va ser *Samson y Dalila* (1902), també dirigida per Zecca abans de filmar la seva versió particular de la vida de Jesús, l'exportació als Estats Units de la qual va suposar un dels grans èxits de la companyia al país nord-americà durant els anys 1907 i 1908.

#### *La vie et la passion de Notre Seigneur Jésus Christ*



Font: Ferdinand Zecca (1903)

Mereix una menció especial, en aquesta immersió del pictòric en el filmic, *From the manger to the Cross* (Sidney Olcott, 1912), autèntica posada en successió de les reproduccions en *gouache* i aquarel·la de la popular Bíblia que havia il·lustrat el francès James Tissot el 1894. El transvasament detallat de les composicions i els efectes des de les il·lustracions a la pantalla converteixen la Bíblia en un autèntic *story board* del film.

#### **Vegeu també**

A l'enllaç següent podeu visionar la pel·lícula:  
<https://www.youtube.com/watch?v=movhprlhv6m>

A l'enllaç següent hi ha disponible la Bíblia Tissot:  
<https://archive.org/details/lifeofoursaviour01tiss>

A més, en el clip següent, també podeu veure un petit resum d'algunes de les referències utilitzades pel cineasta:  
[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=9&v=S-80SNS4Wo8](https://www.youtube.com/watch?time_continue=9&v=S-80SNS4Wo8)

Encara que les mateixes dinàmiques narratives cinematogràfiques van allunyar la transposició literal de les composicions pictòriques a la pantalla, la vinculació del cinema hagiogràfic amb l'herència pictòrica s'ha mantingut estable al llarg de la història del cinema: des de *Rei de reis* (*The King of Kings*, C. B. de Mille, 1927) fins a arribar al cinema bíblic de mitjan segle, en cas de *Els deu*

*manaments* (*The Tingles Commandements*, C. B. de Mille, 1956), *Rei de reis* (*King of Kings*, Nicholas Ray, 1961) o *La història més gran mai explicada* (*The greatest story ever told*, Willam Wyler, 1966), les referències pictoricoreligioses han estat constants, encara que circumscrites en general als moments icònicament més poderosos de la trama.

L'altra gran via de penetració de la pintura en el cinema va tenir lloc com a resultat de l'afirmació progressiva del cinema històric al començament del segle XX (fruit, en gran manera, de la necessitat del nou mitjà d'expressió d'atreure l'atenció del públic burgès, assistent habitual dels espectacles teatrals, com ja hem assenyalat). Fins a l'aparició dels sistemes de registre fotosensibles, no és d'estranyar que els quadres fossin l'única font d'informació visual del passat: els rostres dels emperadors, les seves vestimentes, els seus pentinats, les decoracions dels espais que transitaven en els seus quefers solament ens han arribat sota la forma de retrats, bodegons, interiors o quadres d'història.

El *film d'art* va inaugurar una tendència que es va reafirmar en el cinema històric posterior amb diferents rostres i nivells de citació, com va assenyalar José Enrique Monterde: l'al·lusió, la imitació i la interpretació.

L'al·lusió es caracteritza per no remetre's directament a una obra concreta, sinó als valors iconogràfics del model representatiu a què pertany. És la més allunyada de les citacions i requereix una bona competència lectora per part de l'espectador.

La imitació és una «al·lusió instantània» que busca l'exactitud respecte del quadre designat. És el cas habitual dels *tableaux vivants* o quadres vivents, que reconstrueixen a la pantalla composicions pictòriques conegudes.

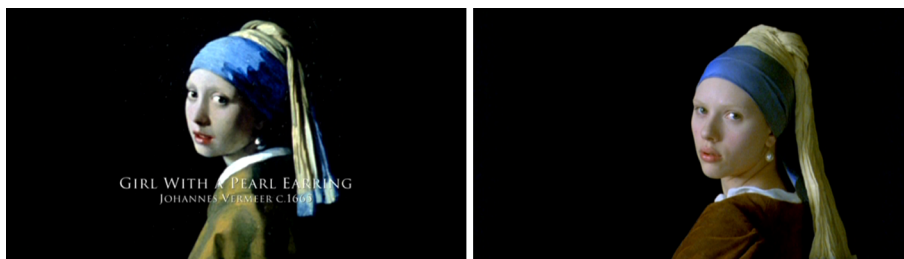
La interpretació, que pot integrar les anteriors, defuig la picada d'ullet cultural donant pas «al reflex de l'atmosfera ideològica de l'època» (Monterde, 2001, pàg. 99). És, sens dubte, la més complexa de les citacions i apel·la a una autèntica reconstrucció de les maneres visuals de l'època citada.

En qualsevol cas, es tracta de tres nivells de citació que podem rastrejar amb facilitat en el cinema històric, element central en el reconeixement per part de l'espectador de la veracitat del mostrat. No és casual, en aquest sentit, que en el context productiu hollywoodià, els grans estudis creessin departaments específics de recerca, autèntics laboratoris encarregats de potenciar els valors de debò del film, seleccionant i analitzant els aspectes que poguessin subratllar l'aparent fidelitat històrica del període retratat. *L'atrezzo*, el vestuari, la recreació arquitectònica, la caracterització dels personatges o l'ambient musical (és a dir, tots els petits detalls irrellevants per a l'esdevenir de la història però que funcionen com a picades d'ullet a les competències referencials de l'espectador no professional) van ser reforçats per uns departaments que ocultaven, després

de l'oripell de l'embolcall, les necessitats especulatives del negoci, les llicències dramàtiques que tot producte estandarditzat necessita per a ser acceptat pels seus espectadors.

Una producció recent que és tot un exercici de meticulositat, en la transposició pictòrica com a instrument de la legitimació històrica, és *La jove de la perla*. Visioneu la pel·lícula i intenteu localitzar les cites posades en joc pel film.

#### *La jove de la perla*



Font: Peter Webber (2003)

Un altre exemple interessant que té lloc en la cinematografia espanyola és *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2006). En un moment determinat de la narració, es recrea com a quadre vivent la famosa pintura *La rendició de Breda* (Diego Velázquez, 1634), amb el protagonista com a testimoni privilegiat. Tot seguit, presumint de la picada d'ullet cultural que acaba de realitzar, el cineasta inclou l'autèntic quadre dins de l'enquadrament. Però més interessant encara que la imitació puntual, segon nivell de citació segons Monterde, és el nivell interpretatiu de l'apel·lació constant al clarobscur que defineix l'obra de Zurbarán o Murillo. El joc de les llums i les ombres que defineixen la imatge tenebrista dels pintors il·lustrats, al seu torn, l'enfrontament entre les llums i les ombres d'aquesta època tan decisiva com desastrosa per al manteniment de l'Imperi espanyol.

#### *Alatriste*



Font: Agustín Díaz Yanes (2006)

### 2.3.2. Lumière, l'últim pintor impressionista

Jean-Luc Godard, primer en una intervenció el 1966 a propòsit de la retrospectiva organitzada per Henri Langlois que va encastellar Lumière com a gran inventor del cinema, i després per mediació d'un dels protagonistes de la *Chinoise* (1967), reclamava l'herència pictòrica de Lumière a partir de la seva consideració com l'«últim pintor impressionista».

El fet històric d'una coincidència temporal entre l'impressionisme i el cinema assenyalat pel cineasta va ser posat en relleu en una exposició que posava de manifest les concordances temàtiques i compositives entre tots dos: la comparació de *L'arrivée d'un train en gare* (Louis Lumière, 1895) amb *Tren a la neu* (Monet, 1875), per exemple, assenyalava algunes evidències significatives en les estratègies de representació dels dos mitjans. D'igual manera, *Sortie d'usine* (Louis Lumière, 1895) o *Ateliers de la Ciotat* (Louis Lumière, 1896) poden ser posats fàcilment en relació amb *Une forge* (1893), escena d'una forja industrial pintada per Fernand Cormon, o *La Fonderie* (1899), pintada per Maximilien Luce.

#### *Tren a la neu i L'arrivée d'un train en gare*



Font: Monet (1875) i Louis Lumière (1895)

Aquesta coincidència que en el fons té molt a veure amb una coincidència en l'esperit de l'època *fi de siècle* (no per casualitat la novel·la naturalista se centra en els mateixos assumptes, en els mateixos escenaris), es pot analitzar en virtut de dos punts de vista complementaris: un de temàtic i l'altre formal.

En primer lloc, en aquesta febrilitat de la mirada del segle XIX, ja assenyalada, que va fer del ferrocarril un dels seus grans emblemes i que va formar part habitual de la iconografia impressionista. Una iconografia que també es va assentar sobre la prioritització dels entorns urbans com a entorn mediambiental del subjecte modern.

En segon lloc, en la relació i disposició dels elements en la superfície projectada. La posició del tren i el seu trajecte travessant diagonalment l'enquadrament suposa una ruptura del centrat compositiu que havia regit la pintura occidental des de la matematització de l'espai que va imposar la



perspectiva lineal. Una ruptura que, paradoxalment, suposa alhora una èmfasi d'aquest centre gràcies al traç diagonal del cos del tren que l'abandona per a dirigir-se al primer pla fins a desbordar-lo.

Jacques Aumont va aprofundir en la cridanera apel·lació pictòrica de Lumière, un home més proper a la ciència i la tècnica que a l'art, i que probablement desconexaria molts dels quadres impressionistes que, amb posterioritat, els estudiosos han posat en relació amb el seu cinema. No obstant això, a més d'una coincidència temàtica i compositiva, que en el fons és força general i s'assenta en una coincidència de classe, l'autor destacava alguns aspectes en què el francès havia reprès (i superat) de l'estètica pictòrica impressionista: bàsicament, la profusió i qualitat dels efectes de realitat i la captació de l'evanescent i fugitiu.

Primerament, com posen de manifest els nombrosos comentaris dels cronistes de l'època, cridava poderosament l'atenció dels primers espectadors l'enorme quantitat de detalls que inundaven la pantalla, gairebé incopsables en el primer visionat: centenars de personatges travessant l'enquadrament (cadascun segons una velocitat i moviment diferenciat), les nombroses fulles bressolant-se en els arbres (sacsejades pel vent en totes les direccions), la bullícia de la ciutat i la irregularitat dels seus moviments (cotxes travessant la pantalla, vianants sortejant el tràfic), etc.

Segonament, la capacitat del cinematògraf per a captar l'impalpable, l'irrepresentable i el fugitiu: les volutes del fum que sortia de les xemeneies i les locomotores de l'efervescent món modern, els núvols que empesos pel vent travessen els enquadraments i, també, la seva capacitat enorme per a capturar l'instant precís en què succeïen les coses, per petites i insignificants que fossin.

El cridaner d'aquesta filiació és que neix, precisament, del desinterès artístic de Lumière i de qualsevol decisió que intentés la bona composició de l'enquadrament, la imatge preciosista. Igual que els pintors impressionistes, les vistes de Lumière eviten els esquemes compositius assentats per la gran pintura acadèmica. En la seva fugida d'un sentit que contingui els valors plàstics de la imatge, els quadres de Cézanne o Manet, es construeixen en no poques ocasions com a imatges captades a l'atzar en el moment fugaç de la trobada fortuïta. Aquesta també és l'estètica del cineasta com ell mateix ho va deixar escrit: les seves pel·lícules «van ser treballs de recerca tècnica. Mai no vaig fer el que es diu una *posada en escena*» (Sadoul, *Louis Lumière*, pàg. 107).

És, per tant, aquí on es pot dir que en Louis Lumière, en realitat, aquesta primera mirada cinematogràfica sobre la realitat enllaça de ple amb una història de la representació. El nou mitjà d'expressió se situa en el punt d'arribada d'un alliberament de la imatge d'un sentit que el construïa des del seu interior (eminentment religiós, però també simbòlic, com en les naturaleses mortes i el seu caràcter de *vanitas*) que va afavorir l'aparició de la fotografia, primer, però que solament va poder ser consumada amb el cinema.

### 3. La imatge en moviment busca el seu lloc

En els apartats anteriors, hem analitzat la dependència del cinema respecte d'altres mitjans. Una dependència que podem establir en dos nivells complementaris: en el nivell de l'exhibició i explotació cinematogràfica, i en el nivell de la mateixa construcció de les imatges en moviment.

Per a entendre millor aquesta dualitat i la seva interrelació, convé recordar una distinció terminològica força arrelada en el terreny teòric cinematogràfic des que Gilbert Cohen-Seat la va proposar a *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma* a mitjan anys quaranta i que, vint anys després, Christian Metz va reformular i va situar al centre del debat en el seu volum clàssic *Lenguaje y cine*, aparegut el 1964: quan es parla de cinema, cal distingir entre **fet cinematogràfic** i **fet fílmic**.

#### 3.1. Fet cinematogràfic i fet fílmic

Així, per fet cinematogràfic, Metz (1973, pàg. 39) distingia aquell conjunt de fets que es manifesten abans de la pel·lícula (infraestructura econòmica, legislació, sociologia, tecnologia dels aparells, biografies dels cineastes, etc.), després de la pel·lícula (reaccions dels espectadors, enquestes d'audiències, etc.) i durant la pel·lícula, però en la seva exterioritat (equip de les sales, modalitats tècniques de la projecció, funció de l'acomodador, etc.).

Enfront d'aquest conjunt de fets hi hauria el fet fílmic, nivell que permet distingir el film com un objecte més limitat, designat de manera preliminar per Metz com «un discurs significant localitzable». Les qüestions que concerneixen a aquest punt de vista tenen a veure únicament i exclusivament amb la pel·lícula, és a dir, amb els elements formals i expressius que fan d'aquesta un discurs que comunica i és après pels espectadors.

No són per descomptat dos nivells excloents, sinó que es tracta de dos nivells complementaris que llancen força llum sobre la progressiva presa de consciència del nou mitjà d'expressió: com a fet cinematogràfic, sembla clar que va sorgir en un primer moment com un espectacle més d'entre les nombroses representacions que formaven part de les fires itinerants. Una vegada passada la novetat científica, i encara molt lluny d'arribar a ser el que va ser, la imatge en moviment va formar part del circense com a art nòmada, dirigit als públics populars a la recerca de diversió i entreteniment.

Una escena interessant que mostra aquesta situació té lloc a *Dràcula* (Coppola, 1992). La passió del cineasta pel cinema va fer possible la inclusió d'una escena que transcorria en un moment àlgid de la narració: precisament quan el vampir coneix Mina, el seu gran amor, a la ciutat de Londres. En pantalla, podem veure com els espectadors gaudeixen de la projecció cinematogràfica en un espai ambivalent i sense definir amb claredat, alhora que poden contemplar altres entreteniments com les ombres xineses o els trucs de màgia (just quan sembla que perilla la vida de Mina, una figura d'una dona en un taüt es converteix en un esquelet).

Més tard, reclamant un prestigi que li permetés accedir a nous sectors de la població que estaven millor dotats econòmicament, la imatge en moviment va començar a compartir sala amb el teatre durant els primers anys del segle XX. Finalment, va aconseguir la seva independència com a espectacle autònom i va acabar per imposar-se com a gran centre de l'oci mitjançant l'apropiació de les sales teatrals o la creació d'espais específics: les sales de cinema.

La importància en la incorporació dels nous espectadors que poguessin mantenir i estimular l'encara naixent indústria cinematogràfica, el públic burgès, ha estat posada en relleu per Noël Burch, que va assenyalar el 1907 (amb el fracàs de la fórmula *Hale's Tour*, que eren bàsicament viatges simulats amb tren) com l'any decisiu en l'evolució espectral: la importació pel productor nord-americà Adolph Zukor de la prestigiosa producció francesa *Passion*, de la productora Pathé (1904), estaria dirigida a la conquesta tant del petit burgès procedent del món rural com del públic immigrant cristià i femení (sector que representava, en gran manera, la desitjada garantia de respectabilitat del mitjà).

Per a Manuel Palacio, per contra, no es pot parlar d'uniformitat espectral en aquests moments, sinó més aviat de dues «estructures de comunicació» que parcialment s'entrellacen:

«La primera correspon als mecanismes d'un espectacle urbà i familiar molt condicionat per la presència massiva de nens, dirigit al que avui entendríem per classes mitjanes, mitjanes baixes i treballadores en ascens; la segona, un circuit, per naturalesa més reduït, que satisfà plenament el que "la mirada burgesa" cerca en el cinematògraf» (Palacio, 1998, pàg. 236).

En aquesta valoració emplaçada en el pla cinematogràfic se superposen les modulacions i inflexions que van tenir lloc en la imatge en moviment com a fet fílmic. Progressivament, a mesura que el nou mitjà d'expressió s'anava desenvolupant, va anar abandonant el recolzament formal a altres mitjans d'expressió per a explorar nous camins audiovisuals. Això és el que va esdevenir amb la consolidació del que Noël Burch va denominar mode de representació primitiu (MRP).

Els trets que definirien l'MRP, en paraules de l'autor, són aquells que, com hem anat analitzant, va heretar el cinema dels altres mitjans d'expressió:

#### Vegeu també

Podeu veure l'escena a: <https://www.youtube.com/watch?v=ikgiprm1zza>

- **Representació frontal** de l'escena. La càmera se situa davant de l'escenari, simulant la mirada de l'espectador teatral.
- **Distància respecte a l'acció.** No hi ha primers plans, tot l'enquadrament és vist com un conjunt i les accions es representen de vegades a una distància tan allunyada que resulta difícil en ocasions saber què està ocorrent i, en qualsevol cas, solament es pot visualitzar en el seu conjunt.
- **Exterioritat.** La frontalitat, l'estatisme de la càmera i la distància respecte de l'acció situa l'espectador davant de l'acció però fora d'aquesta, a l'exterioritat de l'espectacle que està contemplant. Gairebé no hi ha la possibilitat d'establir una relació d'empatia o adhesió cognitiva amb els personatges.
- **Tòpic visual.** L'estrenyiment de l'espai de representació, juntament amb la frontalitat de l'enquadrament, la il·luminació plana i homogènia, o la utilització generalitzada dels telons de fons pintats, operen cap a un aplanament de l'espai escènic que obliga al fet que la coreografia dels cossos a l'espai es desplegui horitzontalment i sense profunditat.
- **Autarquia del quadre.** Atesos els trets anteriors, l'escena s'entén com una totalitat. Els plans, per tant, no s'encadenen segons un lligam espacial fort, sinó que es construeixen de manera autònoma; plans tancats sobre si mateixos que impedeixen una linealitat narrativa forta.
- **Imatge centrífuga.** Els cossos dels actors i les accions no solen establir una jerarquia compositiva que prioritzi el que l'espectador ha de veure. Tot el contrari, les accions es desenvolupen en tots els punts possibles de l'enquadrament.
- **Manca de clausura narrativa.** En definitiva, en la coordinació de totes aquestes característiques esdevé en l'MRP una impossibilitat de la clausura narrativa. És a dir, resulta molt complicat entendre què estan explicant aquestes pel·lícules. D'aquí, la presència habitual dels comentaristes o «explicadors» que naraven el que estava tenint lloc davant dels espectadors.

### 3.2. Model Lumière enfront del model Méliès

Juntament amb la caracterització d'aquest mode de representació primitiu esbossat per Noël Burch i coincidint en alguns aspectes (principalment pel que fa a l'exterioritat de l'espectador enfront d'aquestes primeres representacions cinematogràfiques), els historiadors i teòrics del cinema han assenyalat dos grans models formals que estan a la base de la primera divisió fundacional del cinema: el cinema de ficció i el cinema documental.

Es tracta d'una divisió que s'hauria assentat en la configuració de dos grans models de construcció fílmica que permetrien entendre tota la història visual del cinema anterior a la Gran Guerra, en paraules de Noël Burch. Una història que s'hauria desenvolupat sobre l'oposició entre l'«afirmació "meliesiana" de la superfície i l'afirmació de la profunditat que d'entrada enuncia *L'Entrée d'un train en gare*» (Burch, 1999, pàg. 182).

Convé subratllar que, com a models de construcció espacial, no són exclusius d'autors ni de geografies concretes; es tracta, més aviat, d'esquemes compostius o estructures constructives espacials determinades històricament i que van anar evolucionant alhora que va evolucionar el mitjà cinematogràfic.

Així doncs, els dos grans sistemes de representació en els primers compassos de la imatge en moviment són:

- **El model Lumière**, derivat immediatament de la postal gràfica escènica (i que, com va exposar Jaques Aumont, va suposar la inserció del cinematògraf en la història de la mirada febril del segle XIX).
- **La presa Méliès**, model relacionat amb la representació teatral d'arrelament *féerique* i popular.

### 3.2.1. El model Lumière

En primer lloc, se situaria el model Lumière, denominat així perquè gairebé es pot considerar com la marca dels operadors de l'empresa francesa, però que en realitat es tracta d'una «mirada» cap al món que és característica d'operadors de tot tipus i que pertany a empreses diferents.

En aquest model, la càmera es llança al carrer a la recerca de l'esdeveniment i els seus protagonistes, privilegiant una experiència visual que descansa en la cerca de com més es vegi millor. Es pot dir que, en gran manera, resulta més mostratiu que narratiu, és a dir, no busca tant explicar una història com revelar el que està ocorrent davant de la càmera i fer-ho, a més, en tota la seva esplendor. En paraules de Noël Burch,

«aquestes pel·lícules i tots els altres "quadres-document" que participen en la construcció del model Lumière em sembla que, en última instància, revelen una direcció idèntica: escollir un enquadrament tan apte com es pugui per a "atrapar" un instant de la realitat, i filmar-ho després sense cap preocupació de controlar ni de centrar l'acció» (Burch, 1999, pàg. 36-37).

L'elecció del punt de vista dels càmeres en el model Lumière llavors té a veure amb una decisió basada, exclusivament, en criteris de valoració de la *quantitat* de realitat: l'emplaçament de la càmera sempre busca el lloc més útil, més eficaç, aquell que porti més quantitat d'informació de l'esdeveniment. En aquest sentit, sens dubte, la col·locació obliqua de la càmera, com va apun-

tar Jaques Aumont, és la que reflecteix amb més «exactitud la relació entre l'amplitud del que desfila i l'amplitud del camp disponible» (Aumont, 1998, pàg. 99).

Les vistes panoràmiques, les desfilades, els reportatges d'actualitat i, en definitiva, aquella primigènia mirada que podríem denominar «documentalista», ja que pretenien captar l'esdeveniment que s'estava filmant sense alterar-lo, s'adscriuen a un model singularitzat per les característiques següents:

- Construcció de l'espai en profunditat i, per tant, pel respecte perspectivista i l'èmfasi de la tridimensionalitat de la imatge.
- La irrupció de l'aleatori en l'enquadrament (elements que entren en la imatge tapant l'acció principal, etc.).
- Un valor centrífug marcat de la imatge que dificulta la seva jerarquizació compositiva i, per tant, la llegibilitat del que està ocorrent dins dels límits de la imatge.

Es tracta de trets que es poden rastrejar amb facilitat en pel·lícules tan conegudes dels orígens del cinema com *L'entrada d'un tren a l'estació* (*L'Entrée d'un train en gare*, 1895) o *La sortida de la fàbrica* (*La sortie d'Usine*, 1895).

En aquesta última, per exemple, assistim en pla general a l'al·luvi d'obrers i obreres (principalment obreres) que surten per la porta de la fàbrica; entren i surten de l'escena a un ritme que impedeix la singularització dels subjectes. Uns surten per la dreta de l'escena; uns altres, per l'esquerra; uns van caminant, i uns altres surten amb bicicleta; apareix un gos per l'enquadrament aliè a la càmera, etc.

Hi ha diverses versions de la sortida de la fàbrica amb diferències entre aquestes: en una, apareix un carro de cavalls; en una altra, un gos és a punt de ser atropellat, etc. No obstant això, totes conserven aquesta mateixa intencionalitat documental: uns obrers que han acabat la jornada de treball surten de la fàbrica per a dirigir-se als seus quefers.



Tres versions de *La sortida de la fàbrica* (*La sortie d'Usine*, 1895)

Insistim que no es tracta d'una manera exclusiva dels càmeres de la casa Lumière, sinó que es pot observar una intenció compositiva idèntica en molts altres pioners. Així, en una vista de Thomas Edison de 1903 titulada *Move on*, per exemple, es pot apreciar aquesta mateixa eficàcia de l'enquadrament a partir de la mostració quantitativa i qualitativa de detalls, gestos i efectes. En un carrer de Nova York, al Lower East Side, podem veure diferents venedors am-

#### Vegeu també

Podeu veure les tres versions a l'enllaç següent i comparar les semblances i diferències que presenten:

<https://www.youtube.com/watch?v=m-rryxg7we>

bulants que ofereixen les seves mercaderies. En un moment donat, la càmera no dubta a girar el seu eix cap a la dreta per a poder enquadrar nous detalls, remarcant així la perspectiva del carrer en profunditat.



Move on (Thomas Edison, 1903)

#### Vegeu també

Visioneu la pel·lícula a l'enllaç següent i reflexioneu sobre la posició de la càmera i la seva intenció de captar tot el que ocorre davant de l'objectiu:

<https://www.loc.gov/item/00694375>

### 3.2.2. El model Méliès

Enfront d'aquest sistema, se situa el seu revers. Un model singularitzat per l'estrenyiment de l'espai de la representació (solament pot englobar una acció lateralitzada), l'enfocament pictòric de la qual emfatitza la seva manca de profunditat: suposa la condensació dels diferents trets assenyalats per Noël Burch en el mode de representació primitiu. La verticalitat de les fonts lumíniques amb què s'il·lumina l'escenari, l'heterogeneïtat dels significants inscrits a la pantalla en una cohabitació particular entre objectes tridimensionals i actors al costat de telons pintats que no eviten la seva condició d'artifici, l'adopció del punt de vista frontal i horitzontal que simula la situació d'un espectador teatral i la supressió de la caixa perspectiva de l'escenari a la italiana configuren una imatge plana i aplatada que allunya el model Méliès de la tradició renaixentista i de la construcció d'un món en profunditat.

Es pot dir, per contra, que l'afirmació de la superfície de les pel·lícules del model Méliès l'aproxima a altres modes representatius com els de l'Edat Mitjana o, fins i tot, de la representació pictòrica oriental i la revaloració de la *superfície gràfica* i *textual* que també és comuna, com va assenyalar Noël Burch (1982, pàg. 129), de bona part del cinema oriental. Així, alguns dels trets assenyalats respecte a la representació anterior al Renaixement també es poden rastrejar aquí: els fons no mantenen una relació d'unitat espacial amb les figures, sinó que la distinció que s'estableix entre el fons i la figura té a veure més amb l'heterogeneïtat d'uns telons pintats, una mica toscs, i els cossos reals dels actors.

Una heterogeneïtat de signes que defineix un enquadrament que, lluny de projectar-se cap al fons com en el model Lumière, es projecta cap a l'espectador com en una representació en relleu. Així, el fons i la figura convergeixen en un mateix pla de la superfície per a situar-se davant del subjecte que els mira. No hi ha un contrast espacial entre el decorat i els actors, combinació jerarquitzada de buits i relleus, sinó més aviat al contrari, hi ha una igualtat de condicions gràcies a un contorn que els defineix alhora que els separa.

Un bon exemple el trobem en la pel·lícula *Cendrillon (La Ventafocs, 1899)*, com podeu veure a continuació:



Font: <https://archive.org/details/youtube-y9ukpkvtjs>

L'alteració que esdevé en la percepció d'aquesta imatge respecte al model Lumière és radical. Per a entendre-ho millor, podem utilitzar una distinció estètica arrelada que va encunyar Alois Riegl entre dues maneres de veure que semblen coincidir amb els dos models assenyalats: una mirada òptica i una altra mirada hàptica. Si la mirada òptica remarca la condició netament visual de l'experiència perceptiva i es vincula amb la llunyania de l'observat (correspondria, per tant, al model Lumière), la mirada hàptica, per contra, està relacionada amb una visió que el filòsof vinculava amb el tàctil i el proper, com si l'ull pogués tocar allò que veu.

Aquesta sembla ser una de les característiques principals del model Méliès, imatge tàctil que no estableix amb l'espectador cap homologia espacial que els reuneixi en una mateixa topografia fictícia, sinó que s'enfronta a aquest com la pàgina d'un llibre. Així, l'enquadrament es construeix com una imatge que es dona a llegir tant com a veure: els gestos dels actors estan fortament codificats i es constitueixen com a figures-text, i la geometria que presideix els escenaris (en què preval generalment el centrat) facilita una lectura del que ocorre a la pantalla que és molt més eficient que en el model Lumière.

En aquest sentit, també es pot dir que el model Méliès és menys centrífug, menys tendent a la dispersió que el seu contrari. Potser es pugui assenyalar aquí una espècie de germen formal que permetria rastrejar els inicis de la diferenciació entre el documental i el ficcional: enfront de la profusió de detalls i la desorganització compositiva dels elements inscrits en els límits de la imatge del model Lumière, el model Méliès sembla tenir més a veure amb la qualitat de l'esdeveniment (el màgic, l'extraordinari i el fantàstic) i requereix, per tant, una major atenció de l'espectador. Aquesta concentració exigeix una organització i jerarquització de l'escenari i els cossos dels actors que impedeixin la distracció de la mirada, situació ineficient per a les finalitats del prestidigitador.

Una petita peça de Méliès, *L'Homme a la tête de caoutchouc* (1901), coneguda per l'habilitat de la sobreimpressió en la recreació d'un truc de màgia, resulta summament il·lustrativa sobre aquest tema.

#### Vegeu també

Podeu visualitzar la peça a l'enllaç següent: <https://archive.org/details/lhommeLaTteDuCabinet>



### *L'Homme a la tête de caoutchouc*



Font: Méliès (1901)

### 3.3. L'emergència d'un mode de representació institucionalitzat

En definitiva, tòpic davant de profunditat de camp. Es tracta de dues concepcions espacials obertament enfrontades que guarden, no obstant això, un fons de semblança que permet la seva relació: l'*exterioritat* de l'espectador respecte a l'espectacle que s'ofereix a la mirada.

Ara bé, si aquesta tipologia (MRP, cinema d'atraccions) resulta fàcilment identificable quan ens referim a les pel·lícules d'una sola presa (*one shoot*), la seva aplicació sistemàtica resulta, si més no, problemàtica a partir de l'evolució del film cap a la seva construcció assentada en elements posats en successió. Un detall que evidencia el constrenyiment d'aquesta segmentació es pot observar en la incapacitat del binomi Lumière enfront de Méliès per a adonar-nos de les tensions formals que afectaven el mode de representació primitiu en els primers anys del segle XX.

En aquest sentit, resulta especialment interessant atendre la distinció filogenètica, establerta per André Gaudreault (1988, pàg. 19-20) entre els tres períodes essencials en la formació del mode de representació fílmic institucional (que l'autor prefereix denominar «modes concurrents de pràctica fílmica» pel seu entrecruament habitual en el temps), i també la seva repercussió en la representació de l'espai. Es tracta d'una tripartició que es va organitzar, consecutivament, al mateix temps que el discurs cinematogràfic es feia més complex i requeria estructures d'encadenament i vinculació més sòlides. Així, per al teòric francès, es pot parlar de:

- Film unipuntual
- Film pluripuntual «no continu»
- Film pluripuntual continu

En primer lloc, se situa el **film unipuntual**, estructura fílmica activa única fins a 1902, que es caracteritza per la unicitat del punt de vista de l'escena i implica, per tant, la presència exclusiva d'un dels dos models espacials (el model Lumière o el model Méliès). La càmera roman fixa i la durada de la vista era idèntica al que durava el rotllo de la pel·lícula.

La unicitat de la presa i del punt de vista del film unipuntual institueix, així, un sistema espai-temporal que és percebut de forma unitària i tancada. Presenta, com va exposar encertadament Christian Metz en el seu estudi de la segmen-

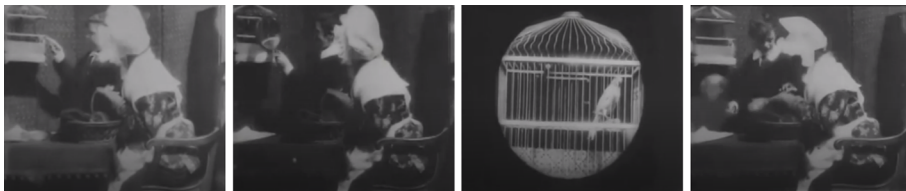
tació del film, «un conjunt espai-temporal que s'experimenta sense falles». Es tracta del model de representació més proper a la construcció de la pintura i el teatre, en què preval l'atenció centrípeta de la mirada de l'espectador, és a dir, que dirigeix l'atenció de la mirada cap a l'interior de l'enquadrament: tot el que és necessari per a la comprensió de l'escena se situa dins de la imatge. És la caracterització comuna tant del model Lumière com del model Méliès.

No obstant això, fruit de les inclinacions dels espectadors per a consumir pel·lícules de major durada i profunditat temàtica, es va fer cada vegada més evident la necessitat d'empalmar diferents preses i enquadraments per a construir universos narratius i espai-temporals més complexos. És llavors quan sorgeixen els primers problemes de gestió de l'espai i el temps a partir de la juxtaposició de les diferents unitats espai-temporals.

En aquest sentit, van exercir una tasca important les experimentacions realitzades a l'entorn de la denominada Escola de Brighton i, sobretot, en les figures de George A. Smith i J. H. Williamson. Malgrat que encara mantenint la unitat espacial en la construcció del film, se situen en el mateix començament d'una primigènia concepció de la posada en successió de les imatges.

A *Grandma's Reading Glass* (1900), per exemple, utilitza una excusa perceptiva per a trencar el pla del conjunt amb la inserció d'uns primers plans que es justifiquen narrativament: el nen utilitza la lupa del seu avi per a mostrar a l'espectador les coses en una dimensió més gran. Així, podem veure un diari, els mecanismes d'un rellotge, un ocell a la seva gàbia o un primeríssim primer pla de l'ull de l'àvia.

#### *Grandma's Reading Glass*



Font: George A. Smith (1900)

D'igual manera, a *Sick Kitten* (Albert Smith, 1903) inseria un primer pla de la presa del medicament per part del gatet malalt, oferint una millor visibilitat de l'acte i, per tant, una major llegibilitat del que ocorria a la pantalla.

#### *Sick Kitten*



Font: Albert Smith (1903)

#### Vegeu també

Podeu visualitzar la peça a <https://archive.org/details/youtube-6ho05y9imr4>

#### Vegeu també

Podeu visualitzar la peça a <https://archive.org/details/youtube-ibg3j3ath-8>

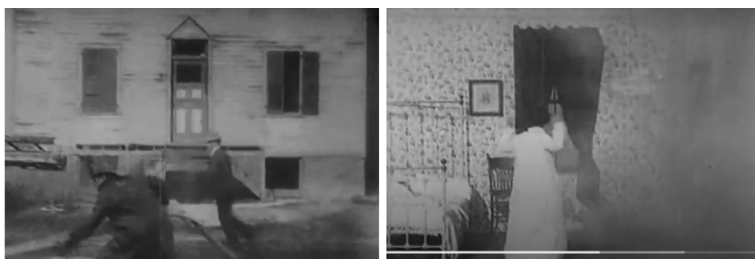
Però insistim en un aspecte important: encara que resulta evident que en els dos casos s'està operant cap a la linealitat de la narració, també ho és que en tots dos es manté la unitat espai-temporal de l'escena.

És en la posada en successió d'escenes espacials o temporals diferents quan podem parlar en sentit estricte de **film pluripuntual no continu**, en què la narració no s'organitza de manera orgànica en funció del muntatge. Conserva, per tant, entre els seus trets l'autarquia del quadre i la relació causal entre aquests és feble; encara resulta difícil enllaçar els dos plans de manera contínua. És el cas de les passions populars dels primers anys del cinematògraf, considerades per Noël Burch (1999, pàg. 152) com les primeres manifestacions en el marc de la ficció de la gran forma narrativa. No en va, la successió de *tableaux* lligats entre si per una història que l'espectador coneixia àmpliament d'altres textos permetia la llegibilitat correcta de la història. Igual que les vidrieres de les catedrals medievals, construïdes seqüencialment amb els moments més rellevants de la vida de Jesucrist, els primers espectadors d'aquestes passions sabien que després de l'Últim Sopar venien l'oració a l'hort de les oliveres, l'arrest, el procés davant Pilato, la flagel·lació, el viacrucis, el calvari, la mort i la resurrecció.

Especialment important en aquest camí és la figura d'Edwin Porter, que va aprofundir en les possibilitats obertes per la superposició dramàtica de les accions. A *Life of an American Fireman* (1903), el cineasta barrejava plans de sortides del cos de bombers d'algunes ciutats dels Estats Units amb la reconstrucció en estudi d'un habitatge en què una dona i el seu fill estan sent amenaçats per les flames.

L'alternança de les dues accions que estan espacialment separades entre si, juntament amb la inclusió d'un primer pla amb sentit dramàtic (una mà baixa la palanca que fa saltar l'alarma i la posada en marxa dels bombers que acaba amb el salvament de la família), converteixen *Life of an American Fireman* en una fita important en la consecució de l'organicitat narrativa malgrat presentar el salvament dues vegades: una des de l'interior de l'habitació i una altra des de l'exterior de la casa.





*Life of an American Fireman* (Edwin Porter, 1903)

D'igual manera, a *The Great Train Robbery* (1903), Porter articula una narració força més complexa i organitzada linealment, segons una distribució dels plans que inclouen moviments panoràmics, primers plans, etc., remarcant el dramatisme de l'acció.

En definitiva, aquestes experiències confirmen la consciència adquirida quan va tombar el segle, a propòsit de les dificultats que sorgeixen en la construcció d'una globalitat espacial a partir de fragments autònoms consecutius, posant en relleu així mateix la tasca important que ha d'exercir el muntatge com a instrument de sutura de la discontinuïtat.

És per això que totes aquestes temptatives van anar dibuixant la consolidació de la linealitat narrativa que es va aconseguir amb el **film pluripuntual continu**, en què el rodatge ja «opera a partir d'una consciència efectiva de l'altre

#### Vegeu també

Podeu visualitzar la peça a:  
<https://archive.org/details/youtube-p4c0gj7bnlc>

#### Vegeu també

Podeu visualitzar la peça a:  
[https://archive.org/details/thegreattrainRobbery1903\\_201307](https://archive.org/details/thegreattrainRobbery1903_201307)

paràmetre que és el muntatge». Aquest serà el gran assoliment del reconegut cineasta David W. Griffith, punt decisiu en la consolidació de l'edifici narratiu clàssic després del seu pas per la Biograph entre 1908 i 1913.

Amb Griffith, l'enquadrament és conscient de formar part d'una cadena significant, per aquest motiu el canvi de plans en les seves pel·lícules no esdevé en virtut de l'acció, sinó en virtut de la seva funció dramàtica, emfatitzant la tensió narrativa. Per aquest motiu, els elements essencials en les pel·lícules del cineasta com són la clausura narrativa, el paper del muntatge en l'encadenament dels fragments i la capacitat d'atreure l'atenció de l'espectador en una trama identificadora plena adquireixen, a l'espai «griffithià», una solució sostinguda en el temps.

Totes les grans característiques en la consecució del film pluripuntual continu i, en definitiva, de la consolidació del mode de representació institucional, es poden contemplar a *El naixement d'una nació* (*The Birth of a Nation*, 1915, disponible a Filmin), en què el cineasta utilitza tots els recursos utilitzats amb anterioritat: la progressió narrativa mitjançant l'alternança de les accions, una primigènia funcionalitat rítmica del muntatge i, en definitiva, la concepció cinematogràfica d'un espectacle que situa l'espectador en un univers diegètic orgànic que ja assumeix la institució d'un sistema de representació hegemònic que Noël Burch (1999) va denominar **mode de representació institucional** (MRI).

Aquest terme era encunyat per a substituir el concepte més ambigu i metafòric del «llenguatge cinematogràfic» (entès com alguna cosa natural), i també per a contraposar-se al mode de representació primitiu (MRP). Bàsicament, per MRI es pot entendre el corpus de normes i restriccions, més o menys fixes, encaminades a integrar la mirada del públic a l'univers del relat. El que esdevé entre un model i un altre, entre l'MRP i l'MRI, és un autèntic canvi d'estatut en la narració. D'una relació assentada en l'«exterioritat», en el reconeixement d'estar davant d'un espectacle situat en un altre nivell de la realitat, es passa a una relació d'interioritat per la qual l'espectador és absorbit en la imatge, subjecte immers en una mena de viatge immòbil. Aquest és l'objectiu de la ficció institucional: suspendre voluntàriament la incredulitat de l'espectador davant del que transcorre a la pantalla.

El pas de l'exterioritat a la interioritat va exigir l'adopció de diverses estratègies (convencionalment admeses) que conservessin l'orientació psicofisiològica de l'espectador; la il·lusió, a partir d'una «homologia entre les orientacions en la superfície de la pantalla –de vegades en contradicció amb les de l'espai profílmic– i les del cos de l'espectador-subjecte» (Burch, 1999, pàg. 214), d'una relació fixa i estable entre l'espectador i l'espai de la representació o, millor dit, entre l'espectador i l'acció desenvolupada a l'espai de la representació.

Les estratègies emprades per a tal fi van ser diverses: en primer lloc, la prohibició de la mirada a la càmera, instituïda entorn de l'any 1910, que va permetre la construcció d'un univers autònom a la mirada de l'espectador. Gràcies a això, es van constituir dos universos homòlegs, però sense possibilitat de contacte: l'univers representat a la pel·lícula i l'univers real de l'espectador, convertit a partir d'aquest moment en un autèntic *voyeur*, ull ubic que podia veure-ho tot sense ser vist.

En segon lloc, podem anotar el domini dels moviments de la càmera i la identificació del punt de vista de l'espectador amb l'aparell. La mobilitat de l'aparell va anar superant la seva originària capacitat descriptiva de l'espai per a establir vincles dramàtics i narratius cada vegada més complexos: les panoràmiques, els reenquadraments, el *trávelin* van anar reafirmant la ubiqüitat de l'espectador institucionalitzat.

Però, sobretot, amb la constitució d'un espai habitable o, el que és el mateix, amb el manteniment d'una homologia fictícia entre l'experiència espacial de l'espectador i el món projectat a la pantalla. D'aquí la importància de mantenir l'orientació psicofisiològica del públic, el respecte rigorós a les orientacions esquerra-dreta respecte al seu cos i el respecte a les normes prescrites per la perspectiva renaixentista.

Especialment importants sobre aquest tema són els recursos que el mateix Burch va agrupar amb l'etiqueta de «*raccords* d'orientació» –és a dir, els *raccords* de direcció, de mirada i de posició–, normes de funcionalitat decisiva en la constitució del mode de representació institucional quan alimenta la il·lusió que hi ha una continuïtat entre les accions que mostren dos o més plans, i que va aconseguir la seva definició més completa amb l'articulació dels diàlegs en camp-contracamp, confirmació decisiva del complet domini de les estratègies de control de les direccions de les mirades dels actors respecte a la mirada de l'espectador, testimoni privilegiat de les accions.

Tom Gunning va plantejar precisament la qüestió:

«El moviment dels personatges entrant i sortint de la pantalla defineix l'espai que apareix en aquesta com un fragment metonímic d'un espai més gran, tan gran que solament es pot mostrar per mitjà de diverses vistes parcials» (citat a Dall'Asta, 1998, pàg. 300).

#### Contingut complementari

Per *raccord* podem entendre la «tècnica de continuïtat que assegura la linealitat de la successió dels plans i dels enquadraments durant la narració» (Gómez-Tarín, 2015, pàg. 285).

### 3.4. Estudi de cas: la Casa Cuesta

Per a entendre millor què estava succeint en aquests moments i com el cinema s'estava intentant constituir com un discurs audiovisual autosuficient, utilitzarem un estudi de cas que ens permetrà aprofundir en les tensions formals que travessaven les pel·lícules en la primera dècada del segle xx. Es tracta, en concret, d'analitzar comparativament dues pel·lícules «d'assumpte» del valencià Àngel García Cardona: *El ciego de la aldea* (1906) i *Benítez quiere ser torero* (1910). El que ocorre entre l'una i l'altra il·lustra, a la perfecció, aquelles dues formes originàries de representar l'espai cinematogràfic i la seva confluència progressiva cap al model orgànic que va constituir el mode de representació institucional; condició *sine qua non* del viatge immòbil d'aquest ull ubic que és l'espectador clàssic.

#### 3.4.1. *El ciego de la aldea*

Després de la seva experiència com a fotògraf, de caràcter marcadament pictoricista, Àngel García Cardona va realitzar la seva primera pel·lícula «d'assumpte» estant al capdavant del laboratori de revelat de pel·lícules de la Casa Cuesta. La capitalització de l'empresa, gràcies als beneficis obtinguts per les múltiples vistes i reportatges filmats (tots per Àngel García), va possibilitar la realització de projectes més costosos. Així, el 1906 va filmar *El ciego de la aldea*, pel·lícula que, «vorejant el melodrama i inspirant-se en les narracions populars de l'època» (Pérez Perucha, 1992, pàg. 23), es construeix de manera pluripuntual no contínua: consta d'onze quadres (a més del pla emblema amb què comença) que representen cinc espais (un carrer, un pujol amb un viacrucis, un erm amb una edificació al fons, l'exterior de la cova i l'interior de la cova).

Les escenes exteriors, gairebé la totalitat dels quadres, s'adhereixen íntegrament al model Lumière; des de la més descriptiva (l'arribada dels protagonistes al pujol) fins a aquelles que suporten una major càrrega narrativa. L'espai exterior de la cova, per exemple, és travessat íntegrament en ziga-zaga (des del marge superior esquerre fins a l'inferior dret on hi ha l'entrada de la cova) pels diferents personatges: primer, els protagonistes que s'asseuen a descansar; després, els malfactors que transporten la jove segrestada (mentre són observats per la parella des de l'angle inferior esquerre); i, finalment, les forces de l'ordre que acudeixen a la crida de socors de la nena.

#### Vegeu també

Podeu visualitzar les dues peces a l'enllaç següent:

*El ciego de la aldea*: <https://archive.org/details/youtube-nt70pnm7dds>

*Benítez quiere ser torero*: <https://archive.org/details/youtube-n2m4loekvj0>

#### Bibliografia

Si voleu saber més sobre la productora Casa Cuesta i del cinema dels orígens a Espanya, podeu consultar:

J. I. Lahoz (coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español. 1896-1920*. València: Ediciones de la Filmoteca.

*El ciego de la aldea*

Font: Ángel García Cardona (1906)

Les operacions que subratllen la profunditat en la pel·lícula són diverses: d'una banda, l'emplaçament de la càmera, que organitza una composició en perspectiva obliqua com ocorre en el primer quadre; l'escorç del carrer (amb un punt de fuga exterior a la imatge) i les línies que dibuixen la vorera, la filera d'arbres o la successió de portes i finestres, incideixen en la «diagonalitat» de l'espai. No en va, com a sistema de construcció espacial, la perspectiva lineal aconsegueix els seus efectes més grans en la profusió de les línies ortogonals i el seu entrecreuament amb les línies paral·leles a l'horitzó; no és d'estranyar, per tant, que l'arquitectura suposi un dels seus escenaris principals.

*El ciego de la aldea*

Font: Ángel García Cardona (1906)

En la mateixa direcció opera el moviment dels personatges recorrent transversalment la pantalla (els protagonistes en el primer quadre, o el carruatge en el cinquè quadre quan, entrant pel costat inferior esquerre i sortint pel costat superior dret, deixa imprudentment la jove parella en un paratge solitari), i també la intrusió accidental de figures al fons de la imatge: és el cas del personatge que avança amb un sac a l'esquena mentre la nena i l'ancià s'apropen a la creu, la figura que s'albira a la part superior dreta de la pantalla mentre segresten la jove o els gossos que travessen el camp en diversos quadres.



*El ciego de la aldea*

Font: Ángel García Cardona (1906)

La combinació d'acció i profunditat de camp en el model Lumière possibilita el que Burch va denominar la construcció «topològica» de la imatge; la simultaneïtat d'accions a l'espai que, entrelaçades «coreogràficament», accentuen el *descentrament* de la imatge. Aquest valor és apreciable des del començament de *El ciego de la aldea* en el quadre del carrer: un grup d'homes xerra a l'espai situat al centre dret de la composició mentre que, per l'angle superior esquerre, s'introdueixen el cec i la nena. Pel costat contrari (angle inferior dret) entra la jove parella adinerada, trobant-se els dos grups al centre esquerre de la imatge. Mentrestant, el grup de lladres roman al costat dret observant; quan els dos primers grups desapareixen (inversament a com van entrar), els bandits ocupen l'espai central esquerre mentre decideixen a qui seguir. Finalment, persegueixen la parella desapareixent pel marge superior esquerre.

Resulta evident, per tant, que la construcció de les escenes exteriors de *El ciego de la aldea* suposa una valoració important de l'espai representat. Ara bé, com va assenyalar Jean Mitry al fil de *Quo vadis* (1912), la unitat del punt de vista institueix una relació entre l'acció i l'escenari en la profunditat de camp que encara està força allunyada dels modes de representació institucionalitzats, ja que

«es tracta d'una *utilització* de l'espai més que d'una *conquesta*. Es té la sensació de l'*extensió*, no la de l'espai. Aquest solament es pot aconseguir a partir de l'existència d'un desplaçament o –el que és el mateix– a partir del moment en què se'l considera des de *diversos punts de vistes successius*» (Mitry, 1971, pàg. 12).

És per això que el model Lumière se situa lluny d'aquesta conquesta, igual que la major part dels quadres exteriors de *El ciego de la aldea*. No obstant això, es constata en la pel·lícula una tendència decidida per a superar la simple utilització espacial. Ens referim, concretament, als dos trets inusuals assenyalats pertinentment per Julio Pérez Perucha:

El «trossejament» d'una escena en dos plans («el segon més proper a l'acció narrada i sobre el mateix eix de la càmera, per a apreciar millor el joc interpretatiu dels actors») i la «panoràmica inesperada que no resulta ni descriptiva ni expressiva» (Pérez Perucha, 1992, pàg. 23).

*El ciego de la aldea*

Font: Ángel García Cardona (1906)

L'explicació de les dues operacions sembla residir en les necessitats narratives de la trama: l'anul·lació de l'espai en profunditat activa un espai més proper que concentra l'atenció en l'acció i el joc interpretatiu dels actors, posant de manifest, en aquest cas, l'afecte que professa la nena per l'ancià i la seva bondat (en comptes de menjar-se tot el pa, prefereix guardar-ne un tros).

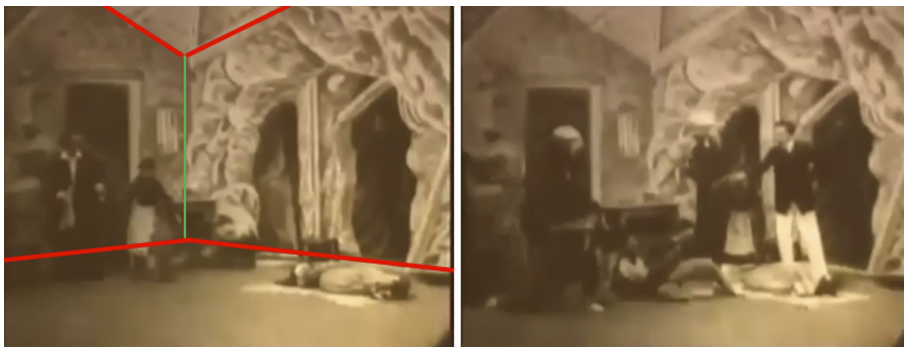
La panoràmica estaria motivada per una necessitat idèntica, encara que a l'inrevés: l'acció s'ha de traslladar a un espai que tingui l'extensió suficient perquè hi càpiguen els actors que estan a punt d'entrar en acció: l'enquadrament de partida està completament ocupat pel peu de la creu i el moviment de la càmera ofereix un escenari obert on té lloc la nova trobada entre la parella protagonista i el nodrit grup de malfactors.

Però el que resulta especialment interessant quant a l'estructuració de l'espai en aquesta escena és que, tant en l'acostament de la càmera a l'acció com, sobretot, en el desplaçament lateral de la mateixa, s'està considerant l'espai «des de diversos punts de vistes successius»; és a dir, s'està operant cap a una certa conquesta de l'espai que posa en relleu la maduresa que està aconseguint el nou mitjà d'expressió.

D'igual manera, aquesta construcció successiva suposa una activació del fora de camp que es revela, encara que de manera ingènua, com un dels instruments principals en una concepció fragmentària de l'espai que, com podem veure a *Benítez quiere ser torero*, és la condició necessària per a la consideració del film com una entitat orgànica.

Quant a la construcció de l'únic espai interior de *El ciego de la aldea* (significativament on es condensa la major part de la tensió narrativa), es constata la negació de la profunditat pròpia del model Méliès: l'interior de la cova on té lloc el feliç desenllaç és construït com un prosceni teatral amb un teló de fons. De fet, l'aturament momentani dels personatges en el moment de la detenció dels segrestadors, en una mena d'*apoteosi* modesta que remet a la tradició del quadre vivent del teatre de varietats del segle XIX, ha de ser tingut en consideració com a operació que fixa l'espai de la cova en els límits d'aquest model.

### *El ciego de la aldea*



Font: Ángel García Cardona (1906)

Així i tot, l'interès per a superar les limitacions de l'espai escènic a l'interior de la cova resulta evident en diversos aspectes: primer, per la simulació perspectiva de les bigues dibuixades en el teló (l'escenari convergeix en un «eix de fuga» que coincideix amb la línia formada per la unió de les dues parets de la cova).

Segon, per la utilització de diversos mobles (una taula i una cadira) que funcionen com a objectes de transició entre els dos «espais» i, finalment i encara més important, per l'ús del fora de camp darrere del decorat durant el rescat (hi ha dos buits a l'interior de la cova que serveixen d'amagatall als guàrdies mentre esperen els segrestadors) que activa una espacialitat evident, dins de l'enquadrament, més enllà del que és visible.

#### **3.4.2. *Benítez quiere ser torero***

Si l'anàlisi de *El ciego de la aldea* ha posat en relleu les tensions espacials que situen la pel·lícula dins de l'MRP, però amb actituds que qüestionen aquest model, la seva comparació amb *Benítez quiere ser torero* posa de manifest el camí recorregut pel cinematògraf en la seva pugna per a superar les discontinuïtats primitives i instaurar un model espacial caracteritzat per l'homogeneïtat.

La mateixa organització narrativa de la pel·lícula resulta suficientment significativa: *Benítez quiere ser torero* participa tant del *linked vignette* (gènere exemplificat per *The Fatal Sneeze*, 1907) com del gènere de persecucions; «segon gran gest dirigit a la concatenació lineal dels "quadres" pròpia de l'MRI», en paraules de Noël Burch (1999, pàg. 157), ja que va obligar al fet que les escenes successives establissin una lògica espacial assentada en les entrades i sortides dels personatges en l'enquadrament: si algú sortia d'un pla per la dreta, havia d'entrar en el pla següent per l'esquerra.

De fet, si un dels trets principals de *El ciego de la aldea* consistia en la preservació de l'autarquia dels quadres, a *Benítez quiere ser torero* hi ha una prioritat tendent de la construcció en continuïtat, evident en el canvi de plans sense que tots els personatges hagin sortit encara del camp.

D'altra banda, el film presenta un major equilibri numèric entre escenaris que l'anterior: dos quadres interiors (comença a la casa de l'aprenent de torero i acaba a la comissaria) per cinc exteriors. Si els primers mostren el mateix tòpic que el model Méliès, els exteriors urbans han sofert un minvament considerable en la profunditat de camp; la càmera s'aproxima a l'acció (quedant emmarcada constantment a l'arquitectura de la ciutat; com a màxim, s'obre el camp en un dels laterals de la imatge servint d'entrada al personatge), de manera que ni els actors ni els edificis són vistos completament. Tant en el segon quadre (sortida del protagonista de la casa i trobada amb coneguts en una terrassa) com, sobretot, en el sisè (acorralament del torero pel fals toro), l'acció està «tancada» en un espai que obliga la lateralització del moviment dels actors; en l'acorralament, per exemple, el protagonista entra en camp per l'esquerra i s'encimbellà a una reixa de la dreta, seguint una trajectòria perpendicular a l'eix de la càmera.

#### *Benítez quiere ser torero*



Font: Ángel García Cardona (1910)

Aquesta operació s'adverteix igualment en la construcció dels interiors, provocant una ruptura evident de l'espai escènic i, per tant, del quadre de conjunt. Especialment rellevant resulta la fragmentació de la casa del torero: l'enquadrament oculta parcialment, al costat esquerre, el bust d'un toro penjat a la paret i, al dret, un retrat familiar. A més, l'absència d'indicis perspectius actua en la mateixa direcció.

#### *Benítez quiere ser torero*



Font: Ángel García Cardona (1910)

La proximitat de la càmera, per tant, es revela com la condició prèvia en la construcció de l'espai habitable. Sobre aquest tema, resulta especialment interessant que el procediment principal de la concatenació espacial a *Benítez quiere ser torero* no intervé sobre l'acció (la pel·lícula no manté el *raccord* de direcció en la persecució), sinó sobre la relació entre l'espectador i l'espai representat a partir de l'homogeneïtzació del punt de vista: a diferència del que ocor-

ria a *El ciego de la aldea*, la càmera sempre s'emplaça de manera perpendicular a l'espai de la representació; tant en els interiors (distingibles únicament per l'*atrezzo*) com en els exteriors (a pesar que l'acció es desenvolupa diagonalment, l'arquitectura que serveix de marc roman enquadrada frontalment, sense línies ortogonals que conflueixin en un punt de fuga).

#### *Benítez quiere ser torero*



Font: Ángel García Cardona (1910)

En definitiva, l'aportació principal de *Benítez quiere ser torero* consisteix en una superació inaugural dels dos sistemes representatius originaris (si l'estrenyiment de l'espai de la representació i la ubicació frontal de la càmera l'allunyen del model Lumière, la diagonalitat de l'acció i la ruptura del quadre de conjunt el separen del model Méliès), i la seva confluència cap a un diegètic *sencer* que, en l'homogeneïtzació del punt de vista i l'activació d'un espai-fora-de-camp embrionari, revela el canvi profund operat en l'estatut de la imatge i, per tant, en el mateix espectador que convoca cada vegada més a prop del que serà l'experiència clàssica.



## Bibliografia

- Abel, R.** (1998). «Del esplendor a la miseria: cine francés, 1907-1918». A: J. Talens; S. Zunzunegui (coord.). *Historia general del cine vol. III: Europa 1908-1918* (pàg. 11-39). Madrid: Cátedra.
- Aumont, J.** (1997). *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J.** (1998). «Lumière». A: J. Talens; S. Zunzunegui (coord.). *Historia general del cine vol. I: Orígenes del cine* (pàg. 79-108). Madrid: Cátedra.
- Barthes, R.** (2004). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Benet, V.** (2004). *La cultura del cine*. Barcelona: Paidós.
- Bolter, J. D.; Grusin, R.** (1999). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge / Massachusetts / Londres: MIT Press.
- Briggs, A.; Burke, P.** (2002). *De Gutenberg a Internet (Historia social de los medios)*. Madrid: Taurus.
- Burch, N.** (1999). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Burch, N.** (1982). *Pour un observateur lointain. Forme et signification dans le cinéma japonais*. París: Gallimard-Cahiers du Cinéma.
- Burch, N.** (1998). «Nana o los dos espacios». A: *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Calabrese, O.** (1994). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Dall'Asta, M.** (1998). «Los primeros modelos temáticos del cine». A: J. Talens; S. Zunzunegui. (coord.). *Historia general del cine vol. I: Orígenes del cine*. Madrid: Cátedra.
- Diversos autors** (1985). *Les premiers ans du cinema français*. Perpinyà: Institut Jean Vigo.
- Elsaesser, T.** (ed.) (1990). *Early cinema: space, frame, narrative*. Londres: British Film Institute.
- Gaudreault, A.** (1992). «La Passion du Christ: une forme, un genre, un discours». A: Co-sandey; Gaudreault; Gunning (ed.). *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*. Lausana: Les Presses de L'Université Laval / Éditions Payot.
- Gaudreault, A.** (1988). *Du littéraire au filmique*. París: Meridiens Klincksieck.
- Gómez Tarín, F. J.; Marzal, J.** (2015). *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Madrid: Cátedra.
- Holman, R.** (comp.) (1982). *Cinema 1900/1906, an analytical study*. Bèlgica: Fiaf.
- Metz, C.** (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968). Vol. 1*. Barcelona: Paidós.
- Mitry, J.** (1974). *Historia del cine experimental*. València: Fernando Torres.
- Monterde, J. E.; Masoliver, M. S.; Arguimbau, A. S.** (2001). *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Akal.
- Moral, J.** (2010). «La construcción del espacio en *El ciego de la aldea* y *Benítez quiere ser torero*». A: J. I. Lahoz (coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español. 1896-1920*. València: Ediciones de la Filmoteca.
- Moral, J.** (2016). «De la pintura al cine, del cine a la pintura: historias de una imantación». *Ema Magazine* (núm. 4, pàg. 90-99).
- Montiel, A.** (1992). *Teorías del cine. Un balance histórico*. Barcelona: Montesinos.
- Newhall, B.** (2002). *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Palacio, M.** (1998). «El público de los orígenes del cine». A: J. Talens; S. Zunzunegui (coord.). *El público de los orígenes del cine* (pàg. 219-239). Madrid: Cátedra.
- Pérez Perucha, J.** (1992). *Cine español. Algunos jalones significativos 1896/1936*. Madrid: Films 210.

**Pérez Perucha, J.** (ed.) (1997). *Antología crítica del cine español 1906-1995. Flor en la sombra*. Madrid: Cátedra.

**Ramond, S.** (coord.) (2005). *Impressionnisme et naissance du Cinématographe*. Lió: Museu de Belles Arts.

**Schaeffer, J. L.** (1990). *La imagen precaria*. Madrid: Cátedra.

**Sougez, M. L.** (coord.) (2007). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra.