

AUTOR, DISCURSO Y PODER El cine de vanguardia

Estrella Martínez Rodrigo

Profesora de Comunicación Audiovisual

Facultad de Comunicación y Documentación. Universidad de Granada.
Campus de Cartuja, S/N. Email: emrodrigo@ugr.es - Web: <http://fed.ugr.es/>

Lourdes Sánchez Martín

Investigadora en Comunicación Audiovisual

Facultad de Comunicación y Documentación. Universidad de Granada.
Campus de Cartuja, S/N. Email: lousanm@correo.ugr.es

Rosario Segura García

Investigadora en Comunicación Audiovisual

Facultad de Comunicación y Documentación. Universidad de Granada.
Campus de Cartuja, S/N. Email: rosega@correo.ugr.es

Resumen

Las vanguardias artísticas del siglo XX inauguraron un discurso rupturista y diferente al existente en el mundo del arte del momento. El presente artículo pretende profundizar en estas manifestaciones y clarificar la relación existente y, nunca antes señalada, entre el pensamiento de Foucault y las obras cinematográficas de vanguardia. De este modo, nos referiremos a la función autor y la relación de ésta con la obra, a través de la atribución -no de la apropiación como se produce

Palabras clave

Función autor, atribución, apropiación, vanguardias, relaciones de poder

Key Words

Function author, attribution, appropriation, forefronts, relations of power

Abstract

The avant-garde artists of the twentieth century inaugurated a groundbreaking and different speech exists in the art world at the moment. This article aims to deepen and clarify these statements and the relationship, never before mentioned, between the thought of Foucault and the avant-garde films. Thus, we refer to the author function and its relationship with the work, through the attribution of ownership, not as it occurs in other speeches. Second, it displays the transdiscursive of cutting-edge productions, finally, inform the power relations intrinsic to the avant-garde movements. For these reasons, as well as the consequences thereof, we believe that avant-garde discourse, evident in films made by these movements, is an exceptional and unique speech.

en otros discursos-. En segundo lugar, se mostrará la transdiscursividad de las producciones de vanguardia para, finalmente, fundamentar las relaciones de poder intrínsecas a los movimientos vanguardistas. Por tales razones, así como por las consecuencias de los mismos, consideramos que el discurso vanguardista, patente en las obras cinematográficas realizadas por estos movimientos, es un discurso excepcional y singular.

Introducción

La producción de las múltiples vanguardias surgidas a lo largo del siglo XX, cuyas ideas y proyectos se extienden, en algunos casos, hasta nuestros días, estableció una ruptura con el discurso imperante, dando lugar a modos singulares de discursos. Dicha singularidad se manifiesta en diferentes ámbitos: en el lenguaje, en la dimensión intencional, en el elemento de crítica inherente en la mayor parte de ellas, etc. Por tal razón, las vanguardias presentan una función-autor, que determina una homogeneidad en el lenguaje, una coherencia y una unidad estilística entre las obras pertenecientes a cada una de éstas. El nombre de autor está determinado por la relación de atribución, tanto al autor de la obra como a la vanguardia misma, es decir, la obra se le atribuye al autor y a la propia vanguardia a la que pertenece. No se trata, por tanto, de una relación de apropiación, puesto que la obra se erige como autónoma en el momento en el que ésta se establece como tal.

Las vanguardias destacan por su transdiscursividad y han producido en los últimos

tiempos un proceso de desdefinición del concepto de arte y belleza. En la mayoría de los casos (surrealismo, dadaísmo...), surgieron en un contexto de crisis, intentando cuestionar el canon de arte imperante en el momento, así como el modo de vida establecido, la episteme, el cogito cartesiano, etc. La ontología del juego de fuerzas, desde el análisis microfísico del poder de Foucault, se manifiesta de la misma manera en las vanguardias que en el arte clásico; el mundo de la vida presenta una red de fuerzas omnipresentes que se expresan como acontecimientos de influjo. El poder, como afirma Foucault, es bifronte, presentando la fuerza o empuje y un determinado lenguaje o modo de expresar las cosas. Tanto en el arte clásico como en el arte de vanguardias, este poder es patente en la medida en la que se adopta un determinado lenguaje artístico, así como una acción o empuje que intenta determinar y delimitar las concepciones y producciones artísticas.

Objetivos

- Determinar la relación, nunca antes señalada, entre el pensamiento de Foucault y las vanguardias artísticas.
- Justificar la presencia de la categoría autor en las vanguardias artísticas y determinar sus características propias.
- Mostrar la relación de atribución, frente a la de apropiación, que se produce concretamente en estas expresiones artísticas.
- Justificar la transcurividad propia de los discursos vanguardistas según la distinción de Foucault entre obras discursivas y transdiscursivas.
- Mostrar la existencia de relaciones de poder en las obras de vanguardia atendiendo a sus respectivos manifiestos y obras audiovisuales.
- Ejemplificar las características propias de las obras cinematográficas de vanguardia.
- Determinar, mediante el pensamiento de Foucault, las características diferenciadoras de las obras cinematográficas vanguardistas y que confieren singularidad a estas expresiones frente a otros discursos cinematográficos.

Metodología

La metodología empleada en esta investigación se centra en la revisión de las obras de Foucault, así como de los manifiestos de las diferentes vanguardias. Igualmente, se ha realizado un seguimiento de las obras audiovisuales realizadas por estas expresiones

artísticas. Los datos obtenidos nos permiten establecer una relación entre las expresiones vanguardistas y el pensamiento del filósofo francés, así como concluir las afirmaciones que a lo largo de este trabajo se exponen.

1. La función autor en las obras de vanguardia

Foucault profundiza en las características propias de la categoría autor. Para él, el autor es necesario pero irrelevante. Lo realmente relevante es la función autor que “es característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento

de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (Foucault, 1999: 338). Toda obra tiene un autor y ésta no sería posible sin él. Sin embargo, no toda obra presenta la función autor:

El nombre de autor no está situado en el estado civil de los hombres, tampoco está situado en la ficción de la obra, está situado en la ruptura que instaura un cierto grupo de discursos y su modo de ser singular. Podría decirse, por consiguiente, que hay en una civilización como la nuestra un cierto número de discursos que están provistos de la función autor mientras que otros están desprovistos de ella (Foucault, 1999: 338).

El nombre de autor va más allá de una mera descripción definida al estilo ruselliano. Por otra parte, se aleja también del nombre propio ordinario como mera referencia. El nombre de autor debe tener, además, unas funciones indicadoras o descriptivas. Una variación en un nombre propio ordinario no afecta del mismo modo a la variación que se puede producir en el nombre de autor. Éste establece en él un cambio en el funcionamiento de la propia categoría autor. Si se afirmara que Dalí no existió, lo que se implicaría es que alguien fue confundido bajo tal nombre, o que el autor verdadero de la obra que se le atribuye a Dalí no presenta los rasgos que tradicionalmente se le han atribuido al personaje en sí. En cambio, si se afirma que Pedro no existió, lo que se implica es que tal persona X, llamada Pedro, no existió en la realidad. El nombre de autor no es así un mero elemento del discurso sino que ejerce una función respecto de los discursos. Asegura Foucault que tal función es clasificadora; permite reagrupar textos; establecer una relación entre ellos

(de homogeneidad, filiación, autenticación...). No obstante, esto no quiere decir que la función autor sea indesligable y dependiente de la obra. En resumen, la función autor establece una caracterización propia de un cierto modo de discurso.

Las vanguardias artísticas presentan esta función autor, dado que establecen una ruptura con lo establecido y, en el caso de las vanguardias rusas, una reafirmación del sistema imperante. Inauguran un cierto tipo de discursos característicos por su modo singular de ser. Esta singularidad reside en las directrices que cada manifiesto aporta a la correspondiente vanguardia artística, cómo éstas se desarrollan en los diferentes ámbitos (producción cinematográfica, producción textual,...) y el elemento de crítica o reforzamiento, inherente a todas las vanguardias del siglo XX.

Foucault señala la relación de apropiación, la relación de atribución y la posición de autor, como aspectos a investigar en aquellas obras que presentan la función autor. La relación de apropiación no está determinada por la pertenencia de la obra al autor o productor de la misma, sino que existe una relación de atribución entre la obra y su autor. Al autor se le atribuye la obra, aun cuando Foucault señala que dicha atribución es el resultado de operaciones difícilmente justificables. Sin embargo, esta atribución podría realizarse partiendo de aspectos tales como signos

distintivos de la obra de un determinado autor, que establecen cierta continuidad y homogeneidad en su producción. Por ejemplo, podría ser el caso de Dalí: el signo distintivo de la aparición de ciertos rasgos como las hormigas, patentes en

algunos de sus cuadros y también en *Un perro andaluz*. Por tanto, la relación de apropiación en los discursos de vanguardia entre la obra y su autor es inexistente. Existe pues una relación de atribución.

2. Transdiscursividad en la producción de vanguardia

La Foucault define la transdiscursividad como una característica propia de ciertos discursos, los cuales van más allá del discurso mismo, es decir, que favorecen la formación de otros textos, estableciendo así una posibilidad indefinida de discursos. Estos no comparten entre sí tan sólo analogías sino también diferencias. Las vanguardias son productoras de esa pluralidad discursiva de tres modos diferentes: por una parte, dan lugar a una pluralidad interpretativa; por otra, producen una apertura a una multiplicidad de soportes (manifies-

tos, textos, cuadros, producciones cinematográficas, etc.) y, además, unas vanguardias han fomentado la aparición de otras, ya sea mediante analogías que comparten entre ellas o por antagonismos. Éstas, abren un cierto número de posibilidades de aplicación, y un espacio de realización, no sólo de ellas mismas sino también de algo diferente que, sin embargo, les pertenece. Es el caso, por ejemplo, del surrealismo y el film *Un chien andalou*.

3. Vanguardias y relaciones de poder

Foucault defiende la existencia de una retícula de fuerzas en el mundo de la vida. Esta retícula de fuerzas se va produciendo en las actitudes concretas que se tienen en las comunicaciones e interacciones. Consiste en un afectar, en una expansión de fomento y organización de conductas.

...cuando se habla de poder, la gente piensa inmediatamente en una estructura política,

en un gobierno, en una clase social dominante, en el señor frente al esclavo, etc. Pero no es en absoluto en esto en lo que yo pienso cuando hablo de relaciones de poder. Me refiero a que en las relaciones humanas, sean cuales fueren -ya se trate de una comunicación verbal, como la que estamos teniendo ahora, o de relaciones amorosas, institucionales o económicas-, el poder está siempre

presente: me refiero a cualquier tipo de relación en la que uno intenta dirigir la conducta del otro (Foucault, 1989: 110-111).

Muy grosso modo, se pueden clasificar las vanguardias en dos grandes grupos en función de las relaciones de poder: por una parte, aquellas que suponen una ruptura, promoviendo un tipo de discurso que se opone a la época en la que surgió y, por otra, aquellas que intentan reafirmar el sistema o ideas de la época. En el primer grupo están el expresionismo alemán, el dadaísmo, el surrealismo, el futurismo, el rayonismo y De Stijl. El segundo grupo está formado por el cubismo, en la medida en la que pretende una radicalización del positivismo más allá de la que pretendía el impresionismo, y algunas de las vanguardias rusas (el Proletkult, Lef, Productivismo y el Constructivismo). A continuación se exponen algunos ejemplos de películas que podrían adscribirse a algunas vanguardias, para mostrar así el significado de las mismas.

3.1. Expresionismo alemán

El expresionismo surge como un arte de oposición, por tanto, podríamos decir que las relaciones de poder del expresionismo alemán se basan en la negación. Estas relaciones de poder consisten principalmente en un rechazo del positivismo, naturalismo e impresionismo, fuerzas imperantes en los últimos treinta años del siglo XIX hasta comienzos del XX.

La producción *Das Kabinett des Doktor Caligari* muestra las relaciones de poder propias de la vanguardia a la que pertenece. La luz, el vestuario, los personajes y decorados, traducen simbólicamente, utilizando líneas, volúmenes, formas, etc. el estado de ánimo de los personajes, al que los expresionistas le daban especial importancia:

Gráfico n° 1: Expresionismo alemán



Fuente: Das Kabinett des Doktor Caligari

Gráfico n° 2: Expresionismo alemán



Fuente: Das Kabinett des Doktor Caligari

Como afirma Mario De Micheli (2008: 69) “más que el cientificismo positivista, lo que molestaba a los expresionistas era el tono de felicidad, de sensible hedonismo y de ligereza propio de algunos impresionistas”. El expresionismo intenta captar lo eterno e inmutable de la realidad, desde un enfoque nihilista, debido a la influencia de Nietzsche. El punto de partida del expresionismo del grupo Die Brücke, por ejemplo, es “no poder sufrir una ley ni una disciplina y obedecer, en cambio, a las presiones emotivas del propio ser” (De Micheli, 2008: 87). El expresionismo parte del impulso creativo arraigado en la propia vida, en la experiencia directa. Estos muestran una realidad deformada, fruto del nihilismo. Bahr hace referencia a esto como la característica propia del expresionismo:

Nosotros ya no vivimos; hemos vivido. Ya no tenemos libertad, ya no sabemos decidirnos; el hombre ha sido privado del alma [...] Nunca hubo época más turbada por la desesperación y por el horror de la muerte. Nunca un tan sepulcral silencio ha reinado en el mundo. Nunca el hombre fue tan pequeño. Nunca estuvo más inquieto. Nunca la alegría estuvo tan ausente y la libertad más muerta. Y he aquí gritar la desesperación: el hombre pide gritando su alma; un solo grito de angustia se eleva de nuestro tiempo. También el arte grita en las tinieblas, pide socorro e invoca al espíritu: es el expresionismo (Bahr, 1945: 84-85).

La producción muestra la realidad deformada, calles en zigzag, telones con pen-

dientes agresivas. Caligari, director de un centro de alienados, representaba, según sus autores, el absurdo de un dominio asocial, la locura inherente a la autoridad. En *De Caligari a Hitler*, Kracauer (2002: 53), postula que esta producción puede ser interpretada como una alegoría de la sociedad alemana en el periodo de la Segunda Guerra Mundial. Su tesis se fundamenta en la figura tiránica que representa Caligari, cuya única alternativa que propone es el caos social (la feria). Se muestra el caos fundamental y el desconocimiento de lo oculto. No obstante, esta tesis fue discutida por Elsaesser. Lo cierto es que esta obra fue censurada por Hitler.

Das Kabinett des Doktor Caligari supuso un punto de inflexión en el cine alemán, y ha influenciado a toda la historia del cine. La pluralidad de discursos a la que ha dado lugar es notable, tanto a películas expresionistas como *El Golem* (1920), *Nosferatu* (1922) o *Metropolis* (1927), como al género de terror u otros tipos de films influenciados por la caracterización de los personajes, decorados, etc. De hecho, diferentes autores afirman la influencia de esta producción en las obras de Tim Burton, en el tratamiento estético de *Doce Monos*, de Ferry William, o en los cortos de los hermanos Quay. Por otra parte, incluso el discurso dadaísta se erige en oposición al expresionismo en donde en “¿Qué es el dadaísmo y qué quiere en Alemania?”, escrito por el Comité Central Dadaísta, se afirma que se lucha contra el expresionis-

mo y la cultura del *Sturm und Drang* y la disolución de los principios de propiedad del arte expresionista (De Micheli, 2008: 273).

3.2. *Futurismo*

Las relaciones de poder patentes en la vanguardia futurista se sintetizan en la oposición, una oposición a la tradición, el pasado y los signos convencionales de la historia del arte. La expansión positiva del poder se realizó mediante la exaltación de valores tales como el valor, la revolución, lo nacional, la adoración de la máquina, la realidad en movimiento, la acción, la velocidad...

En sentido estricto, algunos autores afirman la inexistencia del cine futurista. La única producción realizada por el propio autor del *Manifiesto futurista, Vita futurista* (1916) de Marinetti, se extravió. En la introducción de ésta, como señala Joll, Marinetti escribía:

Liberemos la cinematografía de la esclavitud de tener simplemente que reproducir la realidad, como si fuese fotografía en movimiento, elevémosla al nivel del arte, una expresión significativa como la pintura, la escultura, la arquitectura, la literatura... (Joll, 1961: 33).

Sin embargo, los futuristas mostraron su interés por el cine, en la medida en la que éste podía mostrar sus pretensiones: la técnica de la sociedad contemporánea, la velocidad y el ritmo de la vida moderna.

En el *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912) se afirma:

“El cine nos ofrece la danza de un objeto que está dividido y recompuesto sin la intervención humana. También nos ofrece la marcha atrás de un nadador cuyos pies salen del agua y rebotan violentamente. Finalmente nos ofrece un hombre corriendo a 220 Km. por hora” (Marinetti, 1912).

El cine futurista afirma: “el cine futurista, que estamos preparando, jocosa deformación del universo, síntesis a-lógica y fugaz de la vida mundial, se convertirá en la mejor escuela para los muchachos: escuela de alegría, de velocidad, de fuerza, de temeridad y de heroísmo” (Schoo, 2009).

El cortometraje de Marcel Fabre, *Amor pedestre* (1914), el cual se puede insertar dentro del movimiento futurista, muestra ese intento de poemas cinemáticos y simultaneidad que el Manifiesto futurista señalaba.

En todo momento lo que se muestran son los pies de los actores, el movimiento de sus piernas danzantes y ciertos acontecimientos que pueden suponerse en su visionado, como es el caso de una lucha o la aparición de un matrimonio (aspectos que ya recoge el *Manifiesto futurista*).

Gráfico nº 3: *Futurismo*



Fuente: *Amor Pedestre*, de Marcel Fabre

Gráfico nº 4: *Futurismo*



Fuente: *Amor Pedestre*, de Marcel Fabre

La producción futurista rechaza la estética tradicional y reafirma la vida contemporánea moderna, basándose en sus dos temas dominantes: la máquina y el movimiento.

3.3. *Dadaísmo*

El dadaísmo pretendía mirar el mundo con nuevos ojos, poniendo en tela de juicio las nociones impuestas hasta el momento. Su origen parte, específica Tristan Tzara, de:

Una rebelión que exigía una adhesión completa del individuo a las necesidades de su

naturaleza, sin consideraciones para con la historia, la lógica, la moral común, el Honor, la Patria, la Familia, el Arte, la Religión, la Libertad, la Fraternidad y tantas otras nociones correspondientes a necesidades humanas, pero de las cuales no subsistían más que esqueléticos convencionalismos, porque habían sido vaciadas de su contenido inicial (Tzara, 1948: 25).

El dadaísmo es claramente un movimiento que reivindica un poder basado en la negación, en la oposición a todo lo establecido: racionalidad, concepción del yo, representación, concepto de lógica, etc. En la segunda versión del *Manifiesto dadaísta* (1918), Tzara afirma:

Yo estoy contra los sistemas: el único sistema todavía aceptable es el de no tener sistemas y esta negación de todo lo establecido lleva a los dadaístas a afirmar que estar en contra de su propio manifiesto es lo que realmente significa ser dadaísta. A reclamar lo incomprendible, promulgando la falsedad de la lógica. Dadá es la pura negación: la abolición de la lógica, la danza de los impotentes de la creación es Dadá; la abolición de toda jerarquía y de toda ecuación social de valores establecida entre los siervos que se hallan entre nosotros los siervos es Dadá; ... Abolición de la memoria: Dadá; abolición de la arqueología: Dadá; abolición de los profetas: Dadá; abolición del futuro: Dadá; confianza indiscutible en todo dios producto inmediato de la espontaneidad: Dadá [...] Libertad: DADÁ, DADÁ, DADÁ, aullido de colores encrespados, encuentro de todos los

contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda incoherencia: LA VIDA (De Micheli, 2008: 293).

Entreacto de René Clair muestra la irracionalidad mediante la desvinculación entre escenas, no ateniéndose a la convencionalidad. Se trata de una aproximación a la experimentación: utilización de la cámara lenta; perspectivas no convencionales tales como ver lo que, supuestamente, es una bailarina de ballet desde el suelo que, finalmente, resulta ser un hombre; la dotación de vida a personajes inanimados; un ataque a las convenciones más asumidas socialmente como es la sobriedad de la marcha fúnebre y, tal vez, una trémula burla o mueca a los intentos humanos de sobrellevar una breve existencia.

Gráfico n° 5: Dadaísmo



Fuente: *Entreacto*, de René Clair

Gráfico n° 6: Dadaísmo



Fuente: *Entreacto*, de René Clair

3.4. *Surrealismo*

El surrealismo surge como un movimiento poético en donde las producciones se conciben como consecuencia de la poesía. Éstas establecen una comunicación directa del individuo con el todo, en donde el deseo, el devenir y el sueño convergen. Elementos dispares se unen así por complejos vínculos. La imaginación y el sueño suponen un papel esencial en este movimiento como ya afirma Bretón en el *Manifiesto surrealista*: “no será el miedo a la locura lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación” (De Micheli, 2008:17). Al igual que el dadaísmo, el surrealismo propone derrocar a la lógica y al concepto de racionalidad, en pro de la imaginación, el automatismo, la receptividad, el espíritu crítico. Algunos de estos aspectos se hacen patentes en *Un chien andalou*:

Gráfico n° 7: Surrealismo



Fuente: *Un chien andalou*, de Luis Buñuel

Gráfico n° 8: Surrealismo



Fuente: *Un chien andalou*, de Luis Buñuel

Esta producción está basada en dos sueños, uno de Buñuel y otro de Dalí. Ambos sueños, decían, se correspondían con las imágenes que aparecen con anterioridad. Su intento pretendía no ajustarse a la realidad. Afirma Bretón en el *Manifiesto del surrealismo*:

Pese a las particulares actitudes de cada uno de aquellos que se han proclamado, o se proclaman surrealistas, será preciso convenir que el surrealismo pretendía ante todo provocar, en lo intelectual y en lo moral, una

crisis de conciencia del tipo más general y más grave posible, y que el logro o el no logro de tal resultado es lo único que puede determinar su éxito o su fracaso histórico (Bretón, 2002:17).

De ese modo, *Un chien andalou* produjo esa provocación. Los que visionaron la obra intentaron su censura, registrándose un alto número de denuncias que lo solicitaban en las comisarías.

3.5. Vanguardia rusa: Constructivismo, Productivismo, El Proletkult y El Lef

Las vanguardias rusas se asemejan en gran medida entre sí. Por tal razón, éstas se tratan en un mismo epígrafe. Esta semejanza se muestra incluso en la caracterización de alguna de sus producciones. Por ejemplo, la producción cinematográfica *El acorazado Potemkin* de Eisenstein, es catalogada por algunos autores como constructivista y por otros como productivista.

El Constructivismo intentaba buscar una renovación artística, en función de movilizar a las masas. Se propugnó así la validez del diseño industrial. Pretendía ser la expresión directa de la ideología marxista. Esto se hace patente en las películas de Sergei Eisenstein. En *El acorazado Potemkin* se pretendía elevar el espíritu de la revolución social creada por la revolución bolchevique. Esta producción supone un aporte en el lenguaje cinematográfico. Eisenstein introduce las inclinaciones de cámara que

aportan una sensación enfática de aquello que se representa. Por otro lado, se trata de una película que refleja el espíritu de la época en que es realizada, donde todo elemento es utilizado como propaganda para la legitimación ideológica de una revolución naciente. En este sentido es valorable la exaltación del hombre común, sobre todo del oprimido que decide romper sus cadenas.

Gráfico n° 9: *Vanguardia rusa*



Fuente: *El acorazado Potemkin*, de Sergéi Eisenstein

Gráfico n° 10: *Vanguardia rusa*



Fuente: *El acorazado Potemkin*, de Sergéi Eisenstein

El *Manifiesto del realismo* (1920) propio del Constructivismo afirma sobre el futurismo al que se opone: “Bien mirado, tras la fachada del futurismo sólo había un vacuo

charlatán, un tipo hábil y equívoco, hinchado de palabras como patriotismo, militarismo, desprecio por la mujer y parecidas sentencias provincianas” (Cirlot, 1999: 233).

La semejanza del Constructivismo y el Productivismo es recogida en el propio Programa del grupo productivista, en donde se afirma que la misión de este grupo es la expresión comunista del trabajo constructivo materialista. No obstante, mientras que los constructivistas afirmaban que el arte debía asistir al mundo de la vida, los productivistas abogan por la desaparición del arte en pro de la técnica. El arte para ellos enmascara la impotencia de la humanidad.

Por su parte, El Proletkult, al igual que el Productivismo y Constructivismo, defiende una científicidad. Se aparta del productivismo en el rechazo del arte, proponiendo metodologías de creación vinculadas a la importancia social. La obra debe estar en relación con el mundo de la vida, como los constructivistas defendían. Esencialmente, la crítica a la burguesía y la defensa del proletariado se mantiene. La función artística en la sociedad socialista se convierte así en la producción de valores para la satisfacción de las necesidades sociales, como se afirma en “Tesis sobre el arte aprobado durante la reunión del Presídium del CC del Proletkult Panruso” (De Micheli, 2008: 341).

El Lef, al igual que los otros movimientos rusos de vanguardia, propone un arte pro-

letario, cuya pretensión es el olvido del pasado y la unión de las fuerzas de izquierda. Propone la organización del arte de masas con la pretensión de revigorizar así la izquierda y la consolidación de la Revolución de *Octubre*. De hecho la pretensión de esta vanguardia está estrechamente vinculada con la producción *Octubre* de Eisenstein. Se hacen patentes las mismas pretensiones.

3.6. Pop Art

El Pop Art inaugura una apertura del arte a las masas mediante el empleo de imágenes propias del mundo de la comunicación al ámbito del arte. Algunas obras de Warhol, por ejemplo, recogen la estética de productos de consumo propios de la publicidad. Se aleja así de la naturaleza y se acerca a los intereses populares. Tras estos aspectos se esconde el intento de mostrar que la belleza es susceptible de ser encontrada en cualquier objeto, incluso en aquellos que adquirimos habitualmente y sobre los cuales no reparamos. Este movimiento intenta mostrar en sus producciones y discursos el estilo propio de la época y de la cultura pop, caracterizado por la tecnología, la democracia, la moda y el consumo, donde los objetos dejan de ser únicos para producirse en serie. En este tipo de cultura también el arte deja de ser único y se convierte en un objeto más de consumo. En este sentido, sus relaciones de poder entran en conflicto con las propuestas por el dadaísmo, que rechaza la obra de arte como un bien de consumo. No obstante, le une al

dadaísmo el intento de hacer llegar al ámbito del arte el mundo de la vida. Se muestra así la estrecha relación que este movimiento da a los objetos cotidianos con el arte. El Pop Art ha provocado en gran medida la desdefinición del concepto de arte y el dilema de qué es aquello que hace a una obra ser una obra artística, es decir, ¿por qué Brillo Box de Warhol es considerado un objeto artístico y el objeto de consumo en el supermercado no lo es?

Gráfico nº 11: Pop Art



*Fuente: anuncio publicitario del Ketchup Heinz.
Dirigido y protagonizado por Andy Warhol*

Gráfico nº 12: Pop Art



*Fuente: anuncio publicitario del Ketchup Heinz.
Dirigido y protagonizado por Andy Warhol*

El Pop Art ha influido notablemente en el ámbito de la publicidad. El propio Warhol

realizó diferentes anuncios publicitarios. Uno de ellos fue el de una conocida marca de Ketchup, en el que él, el protagonista,

comía una hamburguesa. También se ha reflejado en el área del video clip musical.

Conclusiones

Las vanguardias inauguran un modo de discurso singular, en donde “el artista no se limita a la representación, lo que nos conduciría a la concepción del arte como un espejo, sino que transforma los datos de la naturaleza y los hace resplandecer en una ordenación diferente” (Barrio, 2005, 13). Esto tiene múltiples consecuencias en el mundo del arte. En el análisis realizado se han omitido otras vanguardias que no poseen un reflejo claro en el ámbito audiovisual y cinematográfico, debido quizá a su propia caracterización; es el caso del Cubismo, el Suprematismo o De Stijl. Sin embargo, podemos extraer las siguientes conclusiones de las expresiones artísticas y cinematográficas analizadas:

- Toda obra tiene un autor, pero no toda obra presenta la función autor. El nombre de autor en las vanguardias artísticas, a diferencia de lo que ocurre en otras obras, no es un mero elemento del discurso sino que ejerce una función clara con respecto al discurso.
- La relación de apropiación entre el autor y su obra no se cumple en el caso de las vanguardias artísticas, sino que se produce una relación de atribución, debido a la aparición de signos distintivos que establecen continuidad y homogeneidad

en la producción cinematográfica.

- Las obras cinematográficas de vanguardia se caracterizan por presentar un carácter transdiscursivo que genera nuevos tipos de discursos, nuevas vanguardias y modos de expresar las cosas. No se trata ya de un mero entretenimiento, sino que se trasciende este aspecto para fomentar ciertas conductas e ideas, mediante la puesta en escena de las mismas. Por ejemplo: el dadaísmo intenta fomentar ese aspecto irracional mediante la desvinculación de escenas en sus producciones o el constructivismo legitimando el discurso marxista.
- Cada vanguardia y sus respectivas manifestaciones cinematográficas establecen ciertas relaciones de poder. De tal modo, mientras en algunos movimientos existe un elemento inherente de crítica a lo establecido en esa época, en otros se expresa una reafirmación del status existente. Sus producciones, manifiestos, intentan influir en muy diversos ámbitos, no sólo en el mundo del arte, sino más allá, en el mundo de la vida. Redefinen el concepto de razón, del cogito cartesiano, de sociedad, conocimiento, vida, arte, etc.

- Las vanguardias además influyen notablemente sobre el mundo del arte, provocando una desdefinición de este concepto así como una variación de la ecuación existente antes de la aparición de estos movimientos: la relación del arte con la belleza. Algunas vanguardias, como es el caso del dadaísmo o surrealismo, rompen con dicha ecuación.

Por estas razones, concluimos que las vanguardias artísticas así como sus manifestaciones cinematográficas establecen un modo de ser singular y excepcional frente a otros discursos artísticos y a las imperantes producciones de la gran pantalla.

Referencias

- Bahr, H. (1945). *Expresionismo*. Milán: Bompiani.
- Barrio, M. (2005). "Protocolo y Arte: Una mirada creativa", *Icono 14* N°6. [En línea]. [Consultado: 5 de mayo de 2009] <http://www.icono14.net/revista/num6/articulo%20MARTA%20BARRIO.htm>
- Bretón, A. (2002). *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Visor.
- Buñuel, L. (1929). *Un chien andalou*. [En línea]. [Consultado: 5 de mayo de 2009] <http://video.google.com/videoplay?docid=6212251291122767572#>
- Cirlot, L. (1999). "Constructivismo", *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona: Parsifal Ediciones.
- De Micheli, M. (2008). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Eisenstein, S. (1925). *El acorazado Potemkin*. [En línea]. [Consultado: 5 de julio de 2009] <http://video.google.com/videoplay?docid=2948488997906312709#>
- Fabre, M. (1912). *Amor pedestre*. [En línea]. [Consultado: 5 de mayo de 2009] <http://www.youtube.com/watch?v=FwYS19NRz08&feature=related>
- Foucault, M. (1989). "La ética del cuidado de uno mismo como práctica de la libertad", *Hermeneútica del sujeto*. Madrid: Altamira
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: La piqueta.
- Foucault, M. (1999). "¿Qué es un autor?", *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (2008). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- García Leal, J. (2002). *Filosofía del arte*. Granada: Síntesis.
- Joll, J. (1961). *Three Intellectuals in Politics*. New York: Pantheon Books.
- Kracauer, S. (2002). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Marinetti, F. T., *Manifiesto técnico de la literatura futurista*. Pliego. Direzione del movimento Futurista, Milán, 11 de mayo de 1912. Traducción: José Antonio Sarmiento. [En línea]. [Consulta: 3 junio 2009] <http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/manitec.html>
- Martínez Rodrigo, E., Segura García, R. y Sánchez Martín, L. (2011). "El complejo mundo de la interactividad: emociones y redes sociales". *Revista Mediterránea de Comunicación*, Año 2, pp. 171-190. [En línea]. [Consultado: 1 de agosto de 2011] <http://www.rmedcom.org/2011/1110/1110Martinez.pdf>

René, C. (1924). *Entreacto*. [En línea]. [Consultado: 8 de septiembre de 2009]

<http://www.dalealplay.com/informaciondecontenido.php?con=114958>

Schoo, E., "Futurismo", *La Nación*. [En línea]. 14 de marzo de 2009. [Consulta: 8 junio 2009]

http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1107289

Tzara, T. (1948). *Le surréalisme et l'après-guerre*.

Paris: Nagel. Citado en: De Micheli, M. (2008): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.

Warhol, A., *Ketchup Heinz*. [en línea]. Anuncio publicitario dirigido y protagonizado por Andy Warhol. [Consultado: 5 de mayo de 2009]

<http://www.youtube.com/watch?v=Pdn6wrM1Hqw&feature=Playlist&p=DC272FDf95A634D9&index=52>

Wiene, R. (1920). *Das Kabinett des Doktor Caligari*.

[En línea]. [Consultado: 12 de agosto de 2009]

<http://www.youtube.com/watch?v=V2wmu5M5ePI>

Cita de este artículo

MARTÍNEZ RODRIGO, E.; SÁNCHEZ, L. y SEGURA, R. (2012) Autor, discurso y poder: el cine de vanguardia. *Revista Icono14 [en línea] 20 de Enero de 2012, Año 10, Vol. 1*, pp. 182-197. Recuperado (Fecha de acceso), de <http://www.icono14.net>