

2012-2013

XCÈNTRIC

El cinema del CCCB



Cine de museo: Colección Pompidou

A petición de Xcèntric, los responsables de las colecciones de cine de los principales museos de arte internacionales presentarán a lo largo de esta temporada una selección, personal y representativa a la vez, de las piezas que las componen. Iniciamos esta serie con un programa de la colección del Centro Georges Pompidou elaborado y presentado por Philippe-Alain Michaud.

Sesión 1: El jeroglífico del movimiento. 9 de diciembre, 18.30h

Danse serpentine, Luca Comerio, 1897, 30 s [35 mm transferido a vídeo]
[Ecllosion rapide], anónima, sin sonido, 1920 aprox., 16 mm, 5 min
Les vers marins (anónima), 1912, 35 mm, 7 min
Anémic cinéma, Marcel Duchamp, 1925, 35 mm, 7 min
Adebar, Peter Kubelka, 1956, 35 mm, 2 min
Breakaway, Bruce Conner, 1966, 16 mm, 5 min
Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable, Ronald Nameth, 1967, 16 mm, 14 min
Watermotor, Babette Mangolte, 1978, 16 mm, 8 min
Free Radicals, Len Lye, 1979, 16 mm, 4 min
Jewel, Hassan Khan, 2010, 6 min 30 s [35 mm transferido a vídeo].

Sesión 2: Found footage / reenactment. 13 de diciembre, 20h

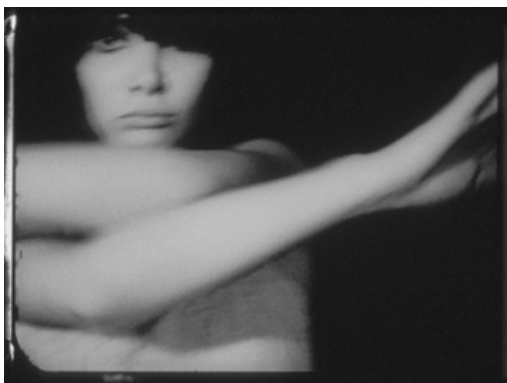
Rose Hobart, Joseph Cornell, 1937, 17 min
Opening the Nineteenth Century: 1896, Ken Jacobs, 1990, 9 min
Flaming Creatures, Jack Smith, 1963, 42 min.
[Proyección en 16 mm]

I. El jeroglífico del movimiento

En 1897, en un teatro al aire libre, instalado en la via due Macelli, en Roma, el operador Luca Comerio filma por encargo de la empresa Lumière una danza serpentina ejecutada por una imitadora italiana de Loïe Fuller. Cinco siglos y medio antes, Leon Battista Alberti, en *Della Pittura* (1435), cuando habla del tratamiento de la cabellera en la pintura, ya recurre a la imagen de la serpiente: «Los movimientos del cabello son particularmente agradables cuando describen espirales como si se quisieran anudar, cuando ondean por el aire como la llama, se enroscan en ellos mismos como serpientes, y se esparcen por aquí y por allí...»

Leonardo da Vinci, por su parte, reanuda el motivo y lo extiende al dibujo general de las figuras: «Los contornos de cualquier objeto deben tratarse con la máxima atención, observando cómo se tuercen a la manera de las serpientes (*Il modo de lor serpeggiare*).»¹ Pero, según Lomazzo, es Miguel Ángel el que habría sido el verdadero inventor de la forma serpentina en la pintura: «Es Miguel Ángel —nos dice— quien un día aconsejó a Marco di Siena, su alumno, que hiciera siempre las formas piramidales, duplicándolas o triplicándolas. La sinuosidad representa la forma de una serpiente viva moviéndose, o también la forma de una llama ondulante.

Y no es solo en el conjunto global de la figura que debe encontrarse de nuevo esta forma, sino también en cada una de las partes.» Lomazzo prosigue: «La mayor gracia y encanto de una figura son que parezca que se mueve por sí misma; los pintores lo llaman la *furia* de la figura.»² Debe entenderse, por tanto, la *furia* no como un fenómeno de trance extático, sino como la fórmula de construcción del movimiento de las figuras. De acuerdo con el esquema construido por los teóricos del arte del Renacimiento, en el último decenio del siglo XIX, la danza habrá sido uno de los primeros temas a través del cual el cine se propone dilucidar su poder de reproducción del movimiento de los cuerpos. La danza serpentina, tal como la ejecutaba Loïe Fuller, fue el jeroglífico de esta conversión de la figura a las leyes del dinamismo. Pero eso no es todo: si bien Loïe Fuller nunca fue filmada, sus imitadoras, reproduciendo el modelo en el cual se inspiran, evolucionan ante un fondo monocromático que hace irreal y descontextualiza su aparición. No se pone el acento en la reproducción de la figura dentro de su envoltorio atmosférico que le da su profundidad específica, sino en un fenómeno de presencia o de comparecencia, o incluso, según la fórmula de Stéphane Mallarmé, en «la institución de un lugar».³ El espectáculo del cine moderno nació de esta inflexión ontológica que hará pasar el régimen de las imágenes en movimiento de la invocación de la presencia a la imitación de las apariencias, inflexión que la historia del cine experimental no ha cesado de cuestionar y sobre la cual se ha interrogado con reiteración reinvocando incansablemente el jeroglífico del movimiento bajo las apariencias de la figura danzada.



Breakaway, Bruce Conner

II. Remontaje y repuesta en escena: un cine de traperos

Si la adaptación es la causa primera fundamental y de alguna manera la nervadura de la historia del cine, el ámbito experimental, consagrado a la elucidación de las propiedades formales del medio cinematográfico y a la exploración de las propiedades plásticas del material visual, debería ser el espacio natural de su problematización.

La cinta *Rose Hobart*, realizada por Joseph Cornell en 1936, ocupa una posición crucial en la formación del concepto de adaptación. El film, que Cornell describirá como «un tapiz en acción»⁴, es la versión condensada en 19 minutos de un melodrama de la compañía Universal rodado por George Melford en 1931, *East of Borneo*, del cual Cornell había conseguido una copia en una tienda de antigüedades de Nueva Jersey. La película debía proyectarse a través de un cristal de color azul⁵ con una nueva banda sonora constituida por fragmentos de piezas de baile brasileñas montadas en bucle⁶. Los planos seleccionados, recompuestos en una sucesión de falsas continuidades, de elipsis y de disyunciones, se centran casi todos en *Rose Hobart*, la actriz epónima del film, y constituyen, en su encadenamiento no narrativo, un blasón cinematográfico del cuerpo femenino. En *Rose Hobart*, la intriga de *East of Borneo* queda sustituida por otra intriga, más secreta y más profunda: la de la captura de lo profílmico en el espacio de la representación. *Rose Hobart*, a lo largo de los planos reordenados por Cornell, parece orientarse dentro de un laberinto en busca del pasaje que lleva de la ficción a la realidad y que reconduce de la realidad a la ficción. Por un sutil juego de rupturas en las alternancias de los campos y de los contracampos y en las consecuciones (un efecto, en *Rose Hobart*, a menudo precede su causa, y en ocasiones los planos rodados por Melford se han vuelto a montar al revés), la continuidad original queda totalmente desdibujada para ser recompuesta bajo una nueva forma. El *remake* desata el relato literal para reconstituirlo con un nuevo grado de profundidad.