

[...] 1967. Marcel Duchamp habla con un crítico de arte y le explica la génesis de su «Desnudo bajando una escalera», de 1912, que tan sonora influencia tuvo sobre el arte de nuestro siglo.

Etienne-Jules Marey / Marcel Duchamp

Declaraciones de Jean-Michel Bouhours recogidas en el catálogo de Light Cone

La invención del cinematógrafo por Louis y Auguste Lumière en 1885 es la culminación — síntesis, estandarización e industrialización — de varias búsquedas sobre la descomposición y la ilusión del movimiento a través de una serie de tomas fijas llevadas a cabo durante los años precedentes por Emile Reynaud, Edward Muybridge, Thomas Edison, Thomas Eakins, Albert Londe y Etienne-Jules Marey. Esos trabajos, injustamente considerados «pre-descubrimientos» del cinematógrafo, son hoy trabajados por la generación de cineastas «posestructuralistas», para los que la magia del dispositivo pasa por la articulación de dos imágenes.

Bouhours

Intermittences non régulières de Etienne-Jules Marey, Jean-Michel

Wavelength, Michael Snow, 1966-67, 45 min, 16 mm

Six fois deux/Sur et sous la communication, Jean-Luc Godard y

Anne-Marie Miéville, 1977, 46 min, vídeo

Conversations in Vermont, Robert Frank, 1969, 26 min, vídeo

Bouhours, 1978, 14 min, 16 mm

Intermittences non régulières de Etienne-Jules Marey, Jean-Michel

(y sonidos) el pensamiento.

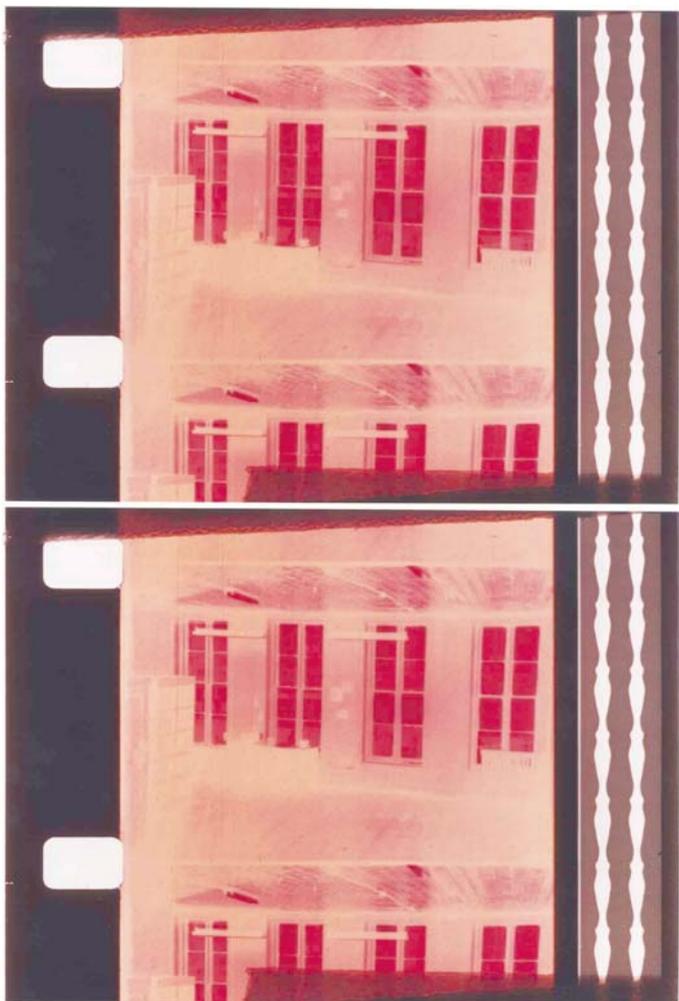
El cine encuentra en la fotografía un espacio de diálogo, estímulo y ensayo sobre sus posibilidades. Cine y fotografía trazan una experiencia común, la del artista y las imágenes, pero tienen que contemplarse mutuamente y al mismo tiempo como procesos diversos para reconocer sus potencialidades: la invención del tiempo, el trabajo de la duración, la forma de articular en imágenes

De la fotografía

* XCÈNTRIC

34

EL CINE PIENSA EL ARTE
De la fotografía



Six fois deux/Sur et sous la communication, Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville

Pierre Cabanne: ¿No hay en «Desnudo bajando una escalera» una influencia del cine? Marcel Duchamp: Por supuesto. Es aquello de Marey... PC: La cronofotografía. MD: Sí, había visto en una ilustración de un libro de Marey cómo indicaba la gente que hacía esgrima, o los caballos al galope, con un sistema de línea de puntos que delimitaba los diferentes movimientos. Así es como explicaba la idea del paralelismo elemental. Como fórmula parece pretenciosa, pero de hecho es divertida. Es lo que me ha dado la idea de la ejecución de «Uno bajando una escalera». Utilicé un poco de este procedimiento en el esbozo y sobre todo en el último estado del cuadro.

Diálogo recogido a *Entretiens avec Marcel Duchamp* de Pierre Cabanne y citado por Michel Frizot en el prólogo "Le temps constitué. Récit chronophotographique avec arrêts sur image" del *Photo Poche* dedicado a Etienne-Jules Marey

Hacer películas, por Robert Frank

Hacer películas: Realizando películas continuo observando a mi alrededor, pero ya no soy el observador solitario que se desvía justo después del clic del obturador. Por el contrario, iprocuró capturar de nuevo aquello que he visto, escuchado, oído o aquello que sé! ¡No hay instante decisivo! Hay que crearlo. Tengo que hacer lo que haga falta para verlo aparecer en mi visor. [...] Los filmes que he realizado son los mapas de mi viaje por ésta... vida. Se comienza con un «bloqueo de esbozos-tomas». No existe un guión, tan solo intuición. Es difícil conjuntar esos momentos de banalidad repetida, esa documentación angustiada, ese miedo a decir la verdad, y, a pesar de ello, parece perdurar, de alguna forma, la verdad angustiada. Quisiera ver flamear las sombras de la vida y de la muerte en la pantalla. June, mi mujer, me pregunta: «¿Por qué tomas estas fotografías?» «Porque vivo».



Conversations in Vermont,
Robert Frank

pero también que puede hacer con otros un trabajo de equipo. Puede tratar a todo el mundo de igual a igual, a los poderes oficiales o las organizaciones, lo mismo que a una mujer de la limpieza, a un obrero, a los locos. En los programas de televisión, las preguntas que plantea Godard están siempre al mismo nivel. Nos perturban, a nosotros que escuchamos, pero no a aquél al que plantea la pregunta. Habla con los delirantes de una forma que no es ni la de un psiquiatra, ni la de otro loco, ni de alguien que se hace el loco. Habla con los obreros y no es ni un patrón, ni otro obrero, ni un intelectual, ni un director con actores. Si no es nada de todo eso no es porque abarque todos los tonos, como hace alguien hábil, sino porque su soledad le da una gran capacidad, un gran poblamiento. En cierta manera, se trata de ser siempre tartamudo. No tartamudo en su palabra, sino en el propio lenguaje.

Generalmente, sólo en otra lengua se puede ser extranjero. Aquí, al contrario, se trata de ser extranjero en la propia lengua. Proust decía que los libros bellos están escritos necesariamente en una especie de lengua extranjera. Lo mismo pasa con los programas de Godard, que incluso ha perfeccionado su acento suizo con este fin. Es ese tartamudeo creador, esa soledad que hace de Godard una fuerza.

De hecho, vosotros lo sabéis mejor que yo, él siempre ha estado solo. No ha existido nunca el éxito-Godard en el cine, como querían hacernos creer los que dicen: «Ha cambiado, a partir de tal momento, ya no funciona». A menudo son los mismos que le odiaban desde el principio. Godard ha avanzado y ha marcado a todo el mundo, pero no por las vías del éxito, sino por su propia línea, una línea de fuga activa, una línea siempre rota, en zigzag, soterrada. Por el cine, se había más o menos conseguido cerrarlo en su soledad. Se le había localizado. Y he aquí que aprovecha las vacaciones, un leve llamamiento a la creatividad, para ocupar la televisión seis veces en dos emisiones. Es tal vez el único caso de alguien que no se ha dejado engañar por la televisión, con la que, generalmente, se pierde de entrada. Se le habría perdonado que hiciera su cine, pero no esta serie que cambia tantas cosas en el interior de lo que más afecta a la televisión (interrogar a la gente, hacerla hablar, mostrar imágenes llegadas de todas partes, etc.). No es de extrañar que muchos grupos y asociaciones se hayan indignado: el comunicado de la Asociación de Periodistas, Reporteros, Fotógrafos y Cineastas es ejemplar. Cuando menos, Godard ha reavivado la rabia. Pero también ha mostrado que otro «poblamiento» de la televisión es posible. [...]

Wavelength, por Michael Snow

Wavelength fue rodada durante una semana de diciembre de 1966 y fue precedida por un año de notas, reflexiones y murmullos. Tras su montaje, la primera copia se vio en mayo de 1967. Quería hacer una suma de mi sistema nervioso, de mis dudas religiosas y de mis ideas estéticas. Yo estaba pensando cómo planificar una obra sobre el tiempo en la cual se evocaría la equivalencia de belleza y tristeza, intentando hacer una declaración definitiva del puro espacio visual y temporal del cine, equilibrando «ilusión» y «realidad». El espacio sale de la cámara-ojo (espectador-ojo), está en el aire, después está en la pantalla, después está dentro de la pantalla, de la mente.

La película es un continuo zoom que dura 45 minutos desde su campo más amplio hasta el más cerrado. Se rodó con una cámara fija desde un extremo de un apartamento a 80 pies de altura, registrando el otro extremo, una fila de ventanas y la calle. Este dispositivo y la acción que se desarrolla son cósmicamente equivalentes. El recorrido visual de la habitación (y el zoom) son interrumpidos por cuatro acontecimientos humanos, entre ellos la muerte. El sonido en estas ocasiones es un sonido sincronizado, con música y diálogos que se desarrollan simultáneamente con un sonido electrónico, una onda sinusoidal que oscila desde la frecuencia más baja (50 hercios) a la más alta (12.000 hercios) en 40 minutos. Se trata de un *glissando* absoluto, mientras que el filme es un *crecendo*, así como una dispersión total del espectro que intenta utilizar los dones de la anticipación y de la memoria que sólo el cine y la música pueden ofrecer.

Michael Snow, *Note sur Wavelength pour le Festival du Film expérimental de Knokke-le-Zoute* (1969), a: Michael Snow, *Des écrits 1958-2001*, Ecole Nationale Supérieure des beaux-arts, Paris, 2002.

Tres cuestiones sobre *Six fois deux*, por Gilles Deleuze

I) Los Cahiers du Cinéma le piden una entrevista porque usted es «filósofo» y queríamos un texto en este sentido, pero sobre todo porque ama y admira lo que Godard hace. ¿Qué piensa de sus emisiones recientes en la televisión?

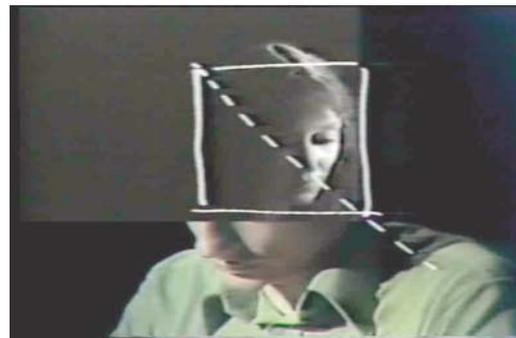
Como mucha gente, me emocioné... y es una emoción que dura. Puedo decir cómo imagino a Godard. Es un hombre que trabaja mucho y se encuentra a la fuerza en una absoluta soledad. Pero no es una soledad cualquiera, es una soledad extraordinariamente poblada. No poblada de sueños, fantasías o proyectos, sino de actos, cosas e incluso personas. Una soledad múltiple, creadora. Es desde el fondo de esta soledad que Godard, él solo, puede ser una fuerza,

IV) Pero ¿por qué hay siempre «dos» en Godard? Es necesario que haya dos para que haya tres... Pero ¿cuál es el sentido de este *dos*, de este *tres*?

Estáis fingiendo: sois los primeros en saber que no es así. Godard no es un dialéctico. Lo que importa en él no es *dos* o *tres*, o no sé cuantos, es la *y* [et], la conjunción *y*. El uso de la *y* es lo esencial en Godard. Es importante porque todo nuestro pensamiento está más bien modelado sobre el verbo *ser*, *es*. La filosofía está llena de discusiones sobre el juicio de atribución (el cielo es azul) y el juicio de existencia (Dios es), sobre sus reducciones posibles o su irreductibilidad. Pero siempre se trata del verbo *ser*. Hasta las conjunciones se miden según el verbo *ser*, como puede verse claramente en el silogismo. Sólo los ingleses y los americanos han liberado las conjunciones, han reflexionado sobre las relaciones. Sólo cuando hacemos del juicio de relación un tipo autónomo podemos darnos cuenta de que se escapa por todas partes, que lo penetra y lo corrompe todo: la *y* no es ya una conjunción o una relación particular, sino que arrastra a todas las relaciones: hay tantas relaciones como *y*, la *y* no sólo hace bascular todas las relaciones, hace bascular el *ser*, el verbo... La *y*, «*y*... *y*... *y*...», es exactamente el tartamudeo creador, la utilización extranjera de la lengua, en oposición a su uso conforme y dominante fundamentado sobre el verbo *ser*.

Gilles Deleuze, "Trois questions sur *Six fois deux*", *Cahiers du cinéma* n° 271, noviembre 1976

Programadores: Núría Aidelman y Gonzalo de Lucas



Six fois deux/ *Sur et sous la communication,*
Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville