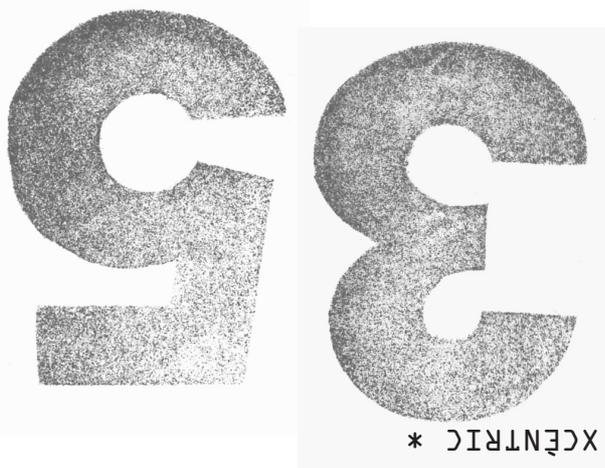


De la pintura: el taller del artista

EL CINEMA PENSA L'ART



De la pintura: el taller del artista

El cine es una forma privilegiada para descubrir y preservar la memoria de los gestos del pintor. En la primera parte asistimos a la creación en el taller, al trabajo del artista, a su relación (física y material) con la obra. Son manos, miradas y trazos de grandes pintores: Matisse, Miró, Pollock, Bacon y Tàpies. Llegados a la abstracción, en el centro del programa, un cineasta, Stan Brakhage, pinta sobre la película. Y en la segunda parte, son artistas-cineastas los que, por encargo de los nuevos mecenas (la televisión y el MoMA), trazan una reflexión sobre el arte: ensayos sobre lo que el arte es y puede ser.

1a parte

Henri Matisse, François Campaux. Francia, 1946, fragmentos, 10 min, vídeo

Miró 73. Toiles Brûlées, Francesc Català-Roca. España, 1973, 10 min, vídeo

Jackson Pollock, Hans Namuth, Paul Falkenberg. Estados Unidos, 1951, 10 min, 16 mm

Francis Bacon, peintre anglais, Pierre Koralnik. Suiza, 1971, 26 min, vídeo

Antoni Tàpies, Andrés Hispano. España, 1997, 3 min, vídeo

Hand-painted films, Stan Brakhage. Estados Unidos, 1986-1994, 13 min, 16 mm

Night Music, 1986, 30 s

Three Homerics (For Barbara Feldman), 1993, 4 min 30 s

Stellar, 1993, 2 s

Naughts, 1994, 4 min 30 s

2a parte

Met Dieric Bouts, André Delvaux. Bélgica, 1975, 30 min, vídeo

The Old Place, Jean-Luc Godard i Anne-Marie Miéville. Francia-Estados Unidos, 1998, 48 min, vídeo

Francis Bacon, de Pierre Koralnik

Me gustaría situar este filme sobre Francis Bacon en la perspectiva o proximidad del cine de John Cassavetes, y especialmente de *Shadows*, que es un filme sobre la música; en efecto, la arritmia, la velocidad, el uso de los primeros planos, el tono muy libre del filme, lo inscriben en esa filiación del cine libre. Se trata de una entrevista filmada en el taller del pintor, con la cámara al hombro: la cámara

gira alrededor del artista, capta y roba de una manera incompleta fragmentos de instantes de palabra. A lo largo de los veinte minutos que dura esta «porción de arte», la progresión se efectúa por el sentido y no por la cronología: el documental rechaza aquí cualquier perspectiva didáctica o demostrativa. Un principio de vaivén entre la biografía, la autobiografía y la obra organiza el intercambio de declaraciones, sin que ninguno de estos elementos tenga preferencia sobre los demás. Una especie de largo travelín construye el espacio, alternando retratos fotográficos, retratos cinematográficos y reproducciones de cuadros. Entre las imágenes y los diálogos se establece un intercambio constante. Entre el pintor y su interlocutor se instaura un vaivén permanente: el pintor se convierte en un personaje que franquea en todo momento la frontera entre lo real y la ficción del arte. En su análisis sobre «Las potencias de lo falso», Deleuze, en *La imagen-tiempo*, comenta que este fenómeno del pasaje es característico del trabajo de Cassavetes: «Es lo que decía Cassavetes después de *Faces*: lo que forma parte del filme es interesarse más por la gente que por los filmes, más por los problemas humanos que por los problemas de puesta en escena, para que la gente no pase al lado de la cámara sin que la cámara haya pasado al lado de la gente». La escritura fluida acompaña el aumento de la embriaguez que llena los protagonistas del filme: el alcohol y los cigarrillos son también sus temas secundarios. Recordemos que ese era el encanto de los filmes de Cassavetes: ese trabajo muy controlado de la improvisación, en el sentido jazzístico del término, que consiste en trabajar de cara al espectáculo —aquí Bacon se entrega a una performance de altos vuelos— e improvisar, es decir, unirse a los demás en el momento breve del concierto.

Pascale Cassagnau (1998). «L'art regardé et le documentaire d'auteur». En: *Le film sur l'art et ses frontières*. Université de Provence.

Entrevista a Stan Brakhage

¿Ve su trabajo dentro de una tradición específica de las películas pintadas a mano?

Siempre me he sentido en la tradición de las películas pintadas a mano de Méliès, que son un fenómeno extraordinario, y he sentido un parentesco con cineastas como Viking Eggeling, Walter Ruttmann, Oscar Fischinger y Len Lye, que incluso rascaban la película con los dedos. Una de mis inspiraciones principales ha sido Marie Menken, y cuando trabajo pienso a menudo en Harry Smith. Muchos de ellos no pintaban la película, pero su trabajo tiene una calidad táctil, de manos puestas, que admiro.

¿Hacia dónde van los nuevos trabajos con filmes pintados? Lo nuevo es que no tengo otra referencia que lo que me está mostrando la propia película. Siempre que el filme refleja algo a lo que se puede dar nombre, limita lo que se puede hacer. Si puedo hacer películas que se refieren a cosas que no se pueden vivir completamente, entonces siento que estoy dando una posibilidad de ser en el sentido más pleno, y eso me hace sentir muy bien. Ahora sólo quiero jugar realmente alrededor de la pintura en la película, esperando hacer de eso una forma de creación tan abierta que cualquier cosa que sea profunda dentro de mí, por delante de todos los prejuicios e incluso de los aprendizajes, se pueda descubrir desde mis brazos hasta las puntas de mis dedos, y con la ayuda de estas manchas cante una canción como los pájaros en un día cualquiera.

Met Dieric Bouts, de André Delvaux

[...] Met Dieric Bouts alterna las reglas del documental artístico. Delvaux responde al encargo institucional de la televisión flamenca de realizar un documental sobre Dieric Bouts con una obra que plantea otra cuestión: ¿qué es un encargo institucional dirigido a un artista? Montando de una manera paralela La última cena, encargada a Bouts por la cofradía del Santo Sacramento, y el encargo hecho por la televisión flamenca, Delvaux muestra que el artista, escurriéndose dentro de las reglas artísticas e ideológicas de sus tiempos, inventa, paralelamente, nuevas formas de expresión que le son propias. Así, él se pone en escena filmando una reconstrucción del cuadro de Bouts. Esta puesta en escena complicada tiene el valor de un modelo: toda la realidad representada se plantea de acuerdo con un punto de vista, en el sentido técnico y no subjetivo del término, ya que cualquier punto de vista implica una serie de estreñimientos técnicos e ideológicos al mismo tiempo. Pero el espacio de libertad del artista estriba en la elección de los obstáculos y la alteración de los códigos esperados. La puesta en escena, real o transpuesta, del director en su filme es otra constante de la obra de Delvaux, y nosotros proponemos que en ella se lea tanto una desmitificación de la ilusión de realidad que provoca el filme como una parábola sobre el carácter construido y, por lo tanto, aleatorio, de cualquier espectáculo.

Laure Borgomano, *Hommage à André Delvaux*, Communauté Française de Belgique Wallonie-Bruxelles.

A medida que estas dos voces suben y bajan sus montañas del siglo xx y sus artes, se produce un rechazo generalizado de la cultura y el arte contemporáneo. La ruptura moderna de la convención sólo lleva a la comercialización del arte, en que la imagen queda reducida a sus discursos contextuales. Pero la fe en el arte que ha persistido desde el gratificante descubrimiento del cine sigue allí. Significativamente, es Miéville quien apostilla la afirmación final: «Sin embargo, siento que algo que resiste, algo original; que el origen estará siempre allí, y que resiste».

Miéville relata entonces la historia de Borges sobre el A Bao A Qu, tomada de las notas de Burton a las Mil y una noches. El A Bao A Qu vive al pie de la Torre de la Victoria, desde donde se puede contemplar el paisaje más maravilloso del mundo. Cuando se acerca un peregrino, el A Bao A Qu vuelve a la vida y le acompaña en su ascenso por las escaleras al tiempo que empieza a brillar con una luz interior. La luz sólo alcanza la plenitud si el peregrino llega al último escalón. Cuando el peregrino baja, el A Bao A Qu se desvanece al pie de las escaleras, donde permanece inerte a la espera del siguiente peregrino. Con énfasis insólito Godard añade unas palabras finales: «Si pensamos que está bien acabar el filme con este texto, es que es su ilustración».

Colin MacCabe (2005). Godard. Barcelona: Seix Barral, pp. 343-344.

Conversación entre Jean-Luc Godard y Youssef Ishaghpour

Youssef Ishaghpour: También se trata del fin del siglo y del arte en The Old Place, que ha realizado para el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Nueva York. Pero este filme es exterior a las Histoire(s), gracias a la vigilancia de Anne-Marie Miéville, aunque a veces utiliza el mismo material. Histoire(s) du cinéma es una especie de cierre sobre un cine que era una de las principales potencias del siglo xx, y que también creaba formas. Viendo las Histoire(s) se tiene la impresión de que este cine o esta función del cine ha acabado. En cambio, y sin duda debido a su colaboración con Anne-Marie Miéville, The Old Place es un tipo de apertura sobre aquello que aún es posible. Al final, siempre, la imagen de Charlot y de Paulette Goddard caminando a ambos lados de lo que podría ser una línea fronteriza. Pero es una proyección, no ya al pasado, en busca de un territorio y una patria que ya no existe, sino hacia el futuro y las estrellas.

The Old Place, de Anne-Marie Miéville y Jean-Luc Godard

Al inicio de The Old Place —el título que Miéville y Godard pusieron al encargo que les hizo el MoMA—, en uno de sus habituales momentos de introspección, Godard añadió al contrato de la película: «Los productores examinarán todo objeto o tema, ordinario o extraordinario, en cualquier dominio, con vistas a revelar, tanto al azar como con el esmero más exquisito, cualquier rasgo que pueda quedar de aquello que llamamos arte. Esto tiene por objeto determinar si el arte es una leyenda o una realidad». Quizás sea necesario decir que la cláusula exacta es una invención, pero, como pasa a menudo con Godard, la invención revela la verdad. El interés de Mary Lea Bandy y mío al encargar el filme de Miéville y Godard había surgido de la definición de nuestro papel en la transformación de nuestras instituciones [el MoMA y el Instituto Británico de Cinematografía, respectivamente]. La época de Langlois quedaba atrás. Si el vídeo había permitido a Godard ver cine nuevamente, también había acabado con las filmotecas. [...]

Para orientarnos en esta nueva situación, ¿por qué no preguntar a Godard, la mayor figura de la última generación del cine? [...]

Me es difícil atribuirme mucha objetividad crítica, pero considero que The Old Place es el más fino de los ensayos de Miéville/Godard. A medida que sus voces, ahora tan familiares con el paso del tiempo, responden sucesivamente a través de las imágenes, mientras la banda sonora sube y baja, la pregunta más sencilla que se plantea es: ¿qué es el arte en el siglo xx? [...]

Como las Histoire(s) du cinéma, el tono no es trágico, sino elegíaco. Pero esas elegías, esas celebraciones de los muertos, no miran atrás, sino adelante.

Este camino hacia delante está hecho, sobre todo, de nuevas formas de yuxtaposición, del desarrollo de las posibilidades del montaje, que es la piedra angular de la fe de Godard en el cine. Utilizando las palabras de Pierre Reverdy, que Godard ha citado una y otra vez en las dos últimas décadas: «La imagen es pura creación de la mente; no puede haber nacido de una comparación, sino que proviene de acercar dos realidades distantes... Una imagen no es poderosa porque sea brutal y fantástica, sino porque la asociación de ideas es distante y verdadera».

Jean-Luc Godard: Absolutamente, es precisamente así. Es un poco nuestro sentimiento, si no, nos suicidamos. No hay motivo. Pensar, crear, es un acto de resistencia, es lo que decía Deleuze a su manera. Era para hacer entender en el sentido de entendimiento,¹ porque se oye [entend] y se entiende [entend]. Y nosotros volvíamos a empezar diciendo: mi fe es así. Pero, para mí, Histoire(s) du cinéma era histórica, no era desesperada. Muestra cosas que son desesperantes. Nos podríamos desesperar por muchas cosas, pero la existencia no puede hacer que nos desesperemos. Se puede decir, en general, que una cierta idea del cine, que no era la de Lumière, pero que tal vez era la de Feuillade y que continuó con Delluc y Vigo, y de la cual no me siento alejado, esa idea del cine ha pasado, como también ha pasado la escuela de Fontainebleau, como la pintura italiana, como, de pronto, Braudel lo cuenta bien, Venecia pasó a Génova y después a Londres y después a Nueva York. Podemos decir que ahora un cierto cine ha acabado. Como decía Hegel, una época ha finalizado. Después, es diferente. Nos sentimos tristes porque la infancia se ha perdido. Pero también es normal. Ahora hay un nuevo cine, y un arte diferente, del que se contará la historia dentro de cincuenta o cien años. Ahora hay un nuevo capítulo de la humanidad, y tal vez cambie incluso la idea de Historia.

1 Juego de palabras con entendement (entendimiento) y entendre, que en francés quiere decir al mismo tiempo oír (percibir con el oído) y entender, comprender, interpretar (N. de los T.).

Godard, Jean-Luc; Ishaghpour, Youssef (2000). *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. Tours: Farrago, pp. 86-88.

Programadores: Núria Aidelman y Gonzalo de Lucas



Met Dieric Bouts, André Delvaux