

www.caimamediciones.es

CAHIERS DU CINEMA

ESPAÑA

SUPLEMENTO

MAYO 2011

RENCONTRES INTERNATIONALES MADRID

NUEVO CINE Y
ARTE COMTEMPORÁNEO

DEL 23 AL
29 DE MAYO
2011

SUPLEMENTO DEL N° 45 DE CAHIERS DU CINÉMA - ESPAÑA. PROHIBIDA SU VENTA





LAS FRONTERAS ENTRE PASADO Y PRESENTE SE DILUYEN EN UN CONJUNTO DE PIEZAS QUE INDAGAN EN LA DIFERENTE NATURALEZA DE LAS IMÁGENES A TRAVÉS DEL DOCUMENTAL Y DE LA FICCIÓN EXPERIMENTAL: UN HETEROGÉNEO PAISAJE DE "CINE REVISITADO" CON EL QUE LOS RENCONTRES NOS AYUDAN A REFLEXIONAR SOBRE SU PROPIO SENTIDO EN LA ACTUALIDAD.

La distorsión líquida

BEATRIZ MARTÍNEZ

Los artistas Douglas Gordon y Pierre Huyghe ya demostraron cómo mediante la videoinstalación se podía recurrir a imágenes cinematográficas para crear unas obras en las que, a través del trabajo de dicho material, podían surgir nuevas formas de dicción visual que establecieran una reconsideración sobre el papel del espectador, la memoria cinematográfica, el espacio, el tiempo y la relación entre la imagen y un entorno diferente al de las salas de proyección. Algunos de los trabajos incluidos en los "Rencontres Internationales" persiguen algo similar a través de imágenes, textos, silencios y vacíos cinematográficos para conformar unas obras que, desde el documental o la ficción experimental, se adentran en las posibilidades de reelaborar ese material para crear nuevas formas discursivas: puro "cine revisitado".

Nicky Coutts, en *Passing Place*, trabaja seis fragmentos de películas en los que los habitantes de la localidad rural de Northumberland interpretan a unos personajes que van y que vienen, que huyen de la ley, que marchan hacia delante, que matan al padre, que caminan por la carretera sin saber hacia dónde se dirigen, quizá hacia la incertidumbre del futuro, en la representación buñueliana de *El discreto encanto de la burguesía*. Todos ellos se encuentran en un cruce de caminos, en un lugar en el que todo pasa o todo puede pasar. Coutts habla de ese territorio limítrofe, fronterizo, en el que hoy en día se encuentra el cine. Esta pieza bien podría tomarse como definición de ese "cine revisitado" en tanto que plantea de qué manera se manifiestan las imágenes del pasado en el presente para así



Passing Place, de Nicky Coutts: reproducción de una escena de *El discreto encanto de la burguesía*

hablar sobre el futuro del cine. La imagen deviene anacrónica, pierde su lugar original y surge en el presente con otro significado: puede ser recuperada, manipulada o montada junto a otra

y conformar un nuevo discurso. Así, en *A Film*, de Hisham M. Bizri, nos adentramos en un París onírico y poético construido a partir de diferentes imágenes de archivo que, acompañadas por la música de Debussy, nos introducen en el triple retrato de una mujer que adopta la forma de una trapezista, una amante y una niña, conformando un relato inverso en el que todo es repetitivo, regresando siempre al punto de inicio.

La repetición obsesiva de las imágenes adquiere así la construcción de un ciclo interminable, algo que también encontramos en *Cycle*, de Volker Schreiner, quien a través del montaje de escenas de películas de diferentes épocas juega con el interior de las habitaciones y de su iluminación para crear una obra en la que no hay narración alguna, sino la casi infinita sucesión de motivos o de imágenes de naturaleza similar que parecen estar detenidas en el tiempo, sucediéndose las unas a las otras pero proyectando

CITAS

e, DE NATASHA NISIC. SESIÓN "PAISAJES". AUDITORIO MINISTERIO DE CULTURA. MARTES, 24 DE MAYO, 16,00 HORAS / **DE LA DANSE / PÍECE 1, 2 & 3**, DE CHRISTIAN MERLHIOT. SESIÓN "METAMORFOSIS". AUDITORIO MINISTERIO DE CULTURA. VIERNES, 27 DE MAYO, 16,00 HORAS / **A FILM**, DE HISHAM BIZRI. SESIÓN "DARK LIGHT". FILMOTECA ESPAÑOLA. JUEVES, 26 DE MAYO, 18,00 HORAS



Os Candagos, de Guillaume Linard-Osorio

la sensación de que no se avanza en momento alguno. La iluminación es siempre parpadeante, siendo el motivo que enlaza unas escenas con otras, pero también como si fuera una suerte de agresión a las figuras que las pueblan o, por el contrario, como si fuera la responsable que materializara esas formas: sin luz, no hay cine. La luz como materia intrínseca del cine.

En *Maybe Siam*, Christoph Girardet y Matthias Müller también recurren al montaje de escenas de diferentes procedencias con el común denominador de tratarse de personajes ciegos, creando una sucesión de imágenes separadas por fundidos en negro: la negrura, la pantalla

negra, el vacío. Personajes que no pueden ver, privados del sentido esencial para la contemplación fílmica, son observados por el espectador estableciéndose una relación extraña, casi malsana, entre quien no puede ver y entre quien mira. Esos fundidos en negro contrastarían con los parpadeos de *Cycle*, aunque en ambos casos se apunta hacia esa esencialidad lumínica del cine, por ausencia o por presencia, además de la repetición obsesiva en círculo cuyo final es siempre el comienzo, situándose, una vez más, en ese espacio fronterizo en el que el cine asume su forma, alcanza su naturaleza.

Volviendo a *Passing Places*, Coutts introduce en esos cruces de caminos la reconstrucción escénica de unas películas acentuando el espacio paisajístico de la zona. Este lugar cotidiano para los habitantes de la localidad se transforma en el preciso instante en que la revisitación de las películas toma forma. Del mismo modo, la filmación y la película resultante confiere a esos espacios una naturaleza diferente: aparentemente siguen presentando su fisonomía natural, pero, sin embargo, algo ha cambiado, aunque quizá sea casi imperceptible la variación. Coutts muestra cómo el cine, a través de una simple acción sin ornamento, puede operar a

Cruce de caminos, un lugar en el que todo puede pasar. El cine como territorio limítrofe, fronterizo, que plantea de qué manera se manifiestan las imágenes del pasado en el presente



FILM SOCIALISME Jean-Luc Godard. Filmoteca Española. Sala 1. Martes, 24 de mayo, 22,00 horas

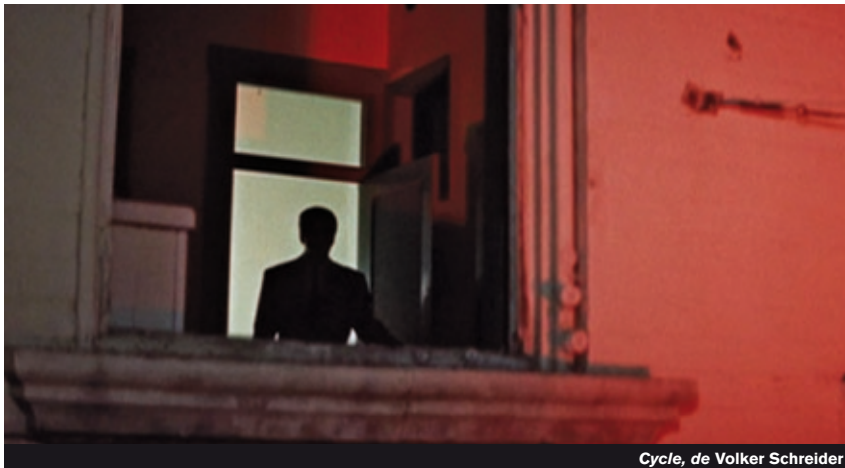


BARCO A LA DERIVA

Al final del episodio 1b de *Histoire(s) du cinéma*, Godard montaba uno tras otro sendos planos de *Vértigo* (1958), de Alfred Hitchcock, y de *Pandora y el holandés errante* (1951), de Albert Lewin, donde unos cuantos personajes se debatían en el agua del mar: James Stewart salvando del ahogamiento a Kim Novak en el puerto de San Francisco; Ava Gardner nadando hacia el barco en la bahía de Tossa de Mar, donde se filmó la película. Sea como fuere, esas imágenes de redención, de resurrección, de purificación por el agua deben de haber habitado desde siempre la imaginaria godardiana, a juzgar por su constante reaparición en su filmografía: de *El desprecio* (1963) a *Nouvelle Vague* (1990), pasando por *Pierrot el loco* (1965), y por solo mencionar unas cuantas, el agua que resplandece y cura, aunque sea momentáneamente, es un motivo dominante de su simbología particular. Resulta curioso, por tanto, que el primer plano de *Film Socialisme* sea precisamente un plano del mar, un mar oscuro y embravecido, y también el hecho de que toda la primera parte transcurra en un barco a modo de microcosmos en el que se concentra la historia del siglo XX frente al abismo de la crisis —no sólo económica— actual. Más adelante, otros planos del agua profunda y metálica, a veces azotada por un oleaje feroz, puntúan ese mismo fragmento: como en *Una película hablada*, de Manoel de Oliveira, ya no estamos frente al agua plácida del bautismo sino ante la inminencia del tsunami.

Antes del Apocalipsis, sin embargo, Godard quiere hacer recuento, y por eso *Film Socialisme* es una película convulsa, terrible, llena de saltos e interrupciones, que nunca deja lugar para el descanso de la belleza, tal como la había concebido incluso en *Elogio del amor* y *Nuestra música*, sus dos largos anteriores. Aquí todo son islas: el barco, la gasolinera de la segunda parte, las ciudades que recorre la tercera. Incluso esa estructura está lejos de la armonía, de la correspondencia, y mucho más cerca de un desequilibrio inquietante, como si quisiera decir las cosas con rapidez, sin pensarlo dos veces. La Historia, enfrentada a la historia del cine, es una serie de fragmentos irreconciliables, irresolubles, como un enigma sin solución. Y el futuro es una pareja de niños que, como en una nueva arca de Noé, deberán partir hacia otro lugar —de la vida, del cine— para volver a empezar. En *Nadie como Godard*, Alain Bergala retrataba al cineasta como alguien que se había impuesto la misión de salvar a la humanidad, y a las imágenes, como un nuevo redentor. En *Film Socialisme* ese proyecto empieza a naufragar y solo quedan restos, ruinas, fragmentos, que por otro lado anuncian la nueva belleza del cine futuro. Godard filma sus planos más hermosos como si fuera la última vez, para luego insertarlos en un marco agitado, donde la emoción surge del caos, de algo ante lo que ya no se puede poner orden. Aquel que partió de las aguas de *Moonfleet* (Lang, 1955), ha acabado ahora exhausto, como confiesa en la última parte, en las costas de un Mediterráneo que ya no reconoce. **CARLOS LOSILLA**

FILM SOCIALISME. Jean-Luc Godard



Cycle, de Volker Schreider

modo de truco de magia. Es pues no solo un espacio de paso o de tránsito, es también el lugar en el que el cine puede asumir una forma. Mariah Garnett, en *Garbage, the City, and Death*, recupera tres escenas de Fassbinder, que fueron censuradas en 1985, para construir a partir de ellas una obra en la que la cineasta explora la relación entre una prostituta, Roma, interpretada por su hermanastra, y su novio/chulo, la propia Garnett. Ésta enfrenta a los dos personajes para intentar definirlos mediante unas leves pinceladas que logren conformar sus identidades pero, sobre todo, trabaja el espacio escénico moviendo la acción de la ciudad (viven en el interior de un coche, metáfora de la urbe), al mar para, finalmente, acabar en un *jacuzzi*. Tres espacios que definen tres conversaciones, pero que a su vez recrean el texto de Fassbinder: no se revisitan unas imágenes, sino que se aprovecha un material desechado para darle una forma, para interpretarlo en el espacio cinematográfico.

Fisonomía espacial. Laura Kraning, en *Vineland*, comienza su documental en el interior de un tren que avanza. A través de la ventanilla de

un vagón podemos ver cómo al fondo, en medio de la noche, pantallas de cine al aire libre rompen la oscuridad con sus imágenes. Después, irá rodando estas pantallas en las que podemos apreciar de qué forma las diferentes películas van construyendo una extraña y apocalíptica narración a la vez que se crea un inquietante contraste entre la luminosidad cinética y la negrura de paisaje industrial que la rodea. El espacio del sueño y el espacio de la realidad. Son dos espacios enfrentados, pero que hallan un lugar de encuentro. El cine deviene intruso de una realidad gris, sucia, deshumanizada y apenas poblada. No sabemos si esas películas tienen espectadores, del mismo modo que no vemos a demasiados trabajadores en las zonas industriales. A Kraning le interesa el paisaje, el espacio, tanto real como ficticio, siendo él mismo quien asume el protagonismo de la pieza. Kraning juega con estas dos esferas, las imágenes de las pantallas y el paisaje colindante, y con la posibilidad de que esas imágenes y sus narraciones estén, en realidad, hablando de ese mundo que las rodean. Un trabajo, en definitiva, que se plantea hasta qué punto las imágenes pueden ser

o no definitivas de aquellos lugares en los que pueden habitar.

Pero sobre espacios, el trabajo de Linard-Osorio, *Os Candagos*, resulta ejemplar. El cineasta acude al barrio de Brasilia en el que Philippe de Broca rodó *El hombre de Río* (1964) para mostrar su decadencia: el abandono, el derrumbe. Las arquitecturas vacías revelan un espacio fantasmagórico sin rastro de vida acentuado por el viento que mueve la arena, que choca contra las fachadas y los esqueletos desnudos de las edificaciones que no fueron terminadas. La materialidad de las construcciones contrasta con el vacío que las rodea y que habla sobre una ciudad, Brasilia, uno de los emblemas de la modernidad, y de un cine, el de la modernidad cinematográfica. La imagen de *Os Candagos* muestra una suerte de distorsión líquida que ocasiona que las arquitecturas parezcan derretirse. Quizá sea ésta una bonita metáfora sobre una modernidad en derrumbe y otra en construcción, aunque en este caso sus formas líquidas la confieran una gran inestabilidad. ■

CITAS

MAYBE SIAM, DE CHRISTOPH GIRARDET Y MATTHIAS MÜLLER. SESIÓN "HYPERCINEMA". FILMOTECA ESPAÑOLA. SÁBADO, 28 DE MAYO, 18,00 HORAS / **WEILE MINGTIAN DE JIYI**, DE LIU WEI. SESIÓN "CONTENCIONES". MUSEO REINA SOFÍA. MIÉRCOLES, 25 DE MAYO, 12,30 HORAS / **INSTRUCTION**, DE WENDELIN VAN OLDENBORGH. SESIÓN "RECORDATORIO". REINA SOFÍA. JUEVES 26 DE MAYO, 12,30 H.



La ficción que propone *Maybe Siam*, de Girardet y Müller, tiene su reflejo en el pasado, en la imagen de Jane Wyman en *Obsesión* (Douglas Sirk, 1954)